

Thaddädl und der Tanzmeister

Die Brüder Hasenhut in Karl Friedrich Henslers Taddädl, der dreyszigjährige
A B C Schütz (1799)¹

Von Andrea Brandner-Kapfer

Chassée.

Ma soi! o que bon!
Geb sie der And ;
Eins und zwey, drey und vier,
Mack sie der ronde dafür;
O que Charmant!

(Im Umwenden und Hand geben winkt ihr Thaddädl, sie [Rosel] geht weg, an deren Stelle tanzt er, nimmt ihm die Brille von der Nase, setzt sie auf.)

Tad. *(in der Fistel.)*

Schau – was hast jetzt davon?
Ich gieb dir d' Hand,
Gieb mir dein Brill dafür
I gieb ja s'Prazel dir –
Das ist charmant!

(Chasse küss Thaddädls Hand.)

Tad. *(lacht kindisch)* Hi – hi – hi! – unterthänige Dienerin!
Chas. Mais voila – der junger Err? *(sieht sich um.)* und der
Fräule seyn echappir! sans doute – in der Cabinet. – Geb sie
der Brill, junger Err! ick si olen zu der Leçon. *(ab ins Kabinet.)*

(I. Aufzug, 13. Auftritt)

Ein burlesker Tanz ist es, den die beiden Männer in jener einzigartigen Szene dem Publikum präsentieren: burlesk hinsichtlich der Handlung, des Spiels wie auch der

¹ 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. P 21365 (2009–2012). Leiterin: Beatrix Müller-Kampel. Projektmitarbeiterinnen: Andrea Brandner-Kapfer, Jennyfer Großauer-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.)

Sprache und nicht zuletzt aufgrund der Rollenbesetzung der tanzenden Protagonisten. Wenn in Karl Friedrich Henslers *Taddädl der dreissigjährige A B C Schütz* (1799) der Tanzmeister Monsieur Chassée dem Sohn des Hauses, Thaddädl, die Hand küsst, so liebkost jenseits der Maske/des Kostüms ein Bruder den anderen: Philipp (1761/63–1825) und Anton Hasenhut (1766–1841) verkörpern die komisch Tanzenden.

Philipp Hasenhut tritt in drei Szenen des Stückes auf, sämtliche im ersten Aufzug: im Dreizehnten Auftritt (gemeinsam mit Anton Hasenhut), außerdem tritt er als Chassée im Zwanzigsten und Einundzwanzigsten Auftritt auf, diesmal jedoch nur in einer Gruppe bzw. im Chor als „Alle“ die Bühne betreten.

Philipp Hasenhut verkörpert einen alten, scheinbar gebrechlichen Mann („steif und lächerlich“ betritt er die Bühne), der ohne seine Brille zum Gefoppten wird. Gutherzig versucht er, Rosel das Tanzen beizubringen, stößt aber dabei zusehends auf ihren Widerwillen (da sie sein Bemühen als Annäherungsversuch missversteht: „Hörens – greifens mir nit wieder daher [...] das schickt sich nicht, sag ich –“) und während des folgenden Duetts übernimmt schließlich der hinzukommende Thaddädl ihren Part. Gesang und Tanz enden erst, als der zuerst noch gedankenverlorene Tanzmeister erkennt, wer ihm mit der berühmten Fistelstimme (die in weiterer Folge noch zu besprechen sein wird) die Hand zum Tanze gereicht hat. Dramaturgisch als nicht unbedeutendes Requisit fungiert die Brille Chassées, denn sie dient nicht allein als komisches Requisit (die Wegnahme seines Sehbehelfs lässt ihn zum Objekt der komischen Handlung werden), sondern kennzeichnet den Tanzmeister auch als alt und, sprichwörtlich gesehen, als betrogen.²

Dennoch bescheinigt die kurze Szene dem Protagonisten Chassée große Virtuosität – er gibt sich steif, dennoch tanzt er, führt Rosel einzelne Schritte vor und versucht sie ihrerseits in die rechte Stellung zu bringen; überdies singt und begleitet er den Tanz zugleich auf seiner Violine.

Philipp Hasenhut

Wer war Philipp Hasenhut, der als etwa 37-jähriger den alten Tanzmeister bei der Uraufführung im Jahre 1799 verkörperte?³ Geboren wurde Philipp Karl Hasenhut 1761 oder 1763⁴ in Peterwardein (Petrovaradin, heute Teil von Novi-Sad, Serbien). Sein

- 2 „Jemandem die Brille aufsetzen / verkaufen“ bzw. „jemanden brillen“ bedeutet, jemanden zu betrügen. Vgl. Karl Friedrich Wilhelm Wander [Hrsg.]: *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*. Ein Hausschatz für das deutsche Volk. Bd. 1, Leipzig: Brockhaus 1867, S. 466 f. Online: <http://www.zeno.org/Wander-1867/A/Brille?hl=brillen> [2010-05-18].
- 3 Zur Biographie Philipp Karl Hasenhuts wurden in der Hauptsache folgende lexikalische Texte herangezogen: Andrea Harrandt und Gunhild Oberzaucher-Schüller: *Hasenhut, Familie*. In: *Österreichisches Musiklexikon* Online (24.11.2008). Online: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Hasenhut_Familie.xml [2010-04-14]; Günter Hansen: *Hasenhut, Philipp Karl*. In: *NDB* 8 (1969), S. 32. Online: http://bsnodb.bsb.lrz-muenchen.de/artikelNDB_n08-032-01.html [2010-05-31] sowie Egon von Komorzynski: *Hasenhut, Philipp Karl*. In: *ADB* 50 (1905), S. 53.
- 4 Die Datierung der Geburt Philipp Hasenhuts ist in der Forschung nach wie vor umstritten, Hansen (NDB) etwa folgt der älteren Forschung und bezeichnet 1761 als Geburtsjahr Hasenhuts, im ÖML hingegen wird 1763 angegeben (wobei hier jedoch gleich darauf hinzuweisen ist, dass das Sterbedatum unkorrekt ist). Glaubt man Anton Hasenhuts Biographie, so muss 1763 das Geburtsjahr sein, denn gewiss ist, dass Philipp der älteste der insgesamt vierzehn (oder fünfzehn?) Geschwister ist, und Anton bezeichnet zum Zeitpunkt seiner Geburt 1766 die beiden älteren Geschwister als zwei- bzw. dreijährig.

Vater, Joseph Hasenhiedl (1736–1795) war gelernter Barbier („Chirurgus“); er wollte jedoch von einem bürgerlichen Leben in Wien nichts wissen und schloss sich unmittelbar nach seiner Freisprechung einer Wandertruppe (jener der Gertrude Bodenburg) an. Ihm verdanken sowohl Philipp als auch sein jüngerer und berühmterer Bruder Anton ihre erste Ausbildung. Doch nicht auf allgemeinbildende Kenntnisse, nein, vielmehr auf den Unterricht in Tanzen und Singen legte der ambitionierte und doch selbst wenig erfolgreiche Schauspieler sein Augenmerk, er „glaubte, wenn wir nur tanzen könnten, so wäre dieses hinlänglich, uns in der Welt fortzubringen, und ihm [sic] im Alter zu unterstützen, was späterhin auch wirklich in Erfüllung kam“⁵, lässt Anton Hasenhut den Leser seiner Autobiographie wissen. Dass der Vater die Kinder dann selbstverständlich auch in Lesen und Schreiben und Religion unterrichtete, fügt Anton später hinzu, nicht ohne zu bemerken, dass dieser Ausbildung viel weniger Wert zugemessen wurde.⁶ Schon früh also agierte Philipp gemeinsam mit seinen Geschwistern Anton und Barbara in Pantomimen und Divertissements, eine Übung, die zugleich der Beginn der Karriere der beiden ältesten Söhne Hasenhiedls (zu dem Zeitpunkt schien er seinen Namen bereits in „Hasenhut“ geändert zu haben) markiert. Über viele Stationen an Provinzbühnen im Süden (Peterwardein) und Osten (u. a. in etlichen Dörfern und Kleinstädten Siebenbürgens und Ungarns⁷) und nach vielen entbehrungsreichen Jahren gelangte die Familie nach Wien, wo die beiden Knaben nach dem Tod ihrer Mutter (Juliane Hasenhut, geborene Bodenburg, stirbt am 7. Oktober 1799)⁸ von ihren Verwandten Therese und Johann Franz Brockmann (1745–1812)⁹ aufgenommen wurden und weiteren Unterricht erhielten. In den nächsten Jahren konnten Philipp, Anton und die beiden ältesten Schwestern Barbara und Katharina ihre Ausbildung in der sogenannten „Theaterpflanzschule“ – eine Kindertheaterschule, die vom Hofschauspieler Johann Heinrich Friedrich Müller d. Ä. gegründet wurde und zwischen 1779 und 1782 öffentliche Auftritte am Kärntnertortheater abhielt – forcieren.¹⁰

Dennoch zog es den Vater wieder aus Wien fort. Eine Anstellung als Souffleur schien ihm zu wenig respektabel, und obschon die Kinder erste Erfolge auf der Bühne

Vgl. *Launen des Schicksals, oder Scenen aus dem Leben und der theatralischen Laufbahn des Schauspielers Anton Hasenhut*. Nach seinen schriftlichen Mittheilungen bearbeitet von F[rantz] J[osef] Hadatsch. Wien: Ludwig 1834, abgedruckt in: *Biographie des Schauspielers Anton Hasenhut*. In der Gestalt des Originals hrsg. mit Nachwort und erläuternden Anmerkungen von Michael Maria Rabenlechner. Wien: Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1941), S. 36.

5 Launen des Schicksals, S. 39.

6 Vgl. ebda.

7 In seiner Erinnerung schreibt Anton Hasenhut, die Familie hätte Ungarn durchkreuzt „von einem Ort zum anderen, und sicherlich ist keine einzige Stadt davon verschont geblieben, unsere Vorstellungen anzusehen“ (Launen des Schicksals, S. 50), und weiter, dass durch das fortwährende Herumreisen „mein Vater endlich so sehr herabgekommen [war], daß er nur mehr mit einer sehr kleinen Gesellschaft die kleinsten Ortschaften Ungarns besuchen konnte“ (ebda, S. 57). Namentlich sind lediglich Hermannstadt (ebda, S. 47) und Szegedin (ebda, S. 58) als Gastspielorte der Hasenhuts überliefert.

8 Gottfried Schwarz: Anton Hasenhut. Wien. Phil.-Diss. 1963, S. 13.

9 Brockmann war der Schwager Hasenhiedls, er war verheirat mit Julianes älterer Schwester Therese, spielte u. a. bei Joseph Felix von Kurz und avancierte 1789 zum Direktor des Hoftheaters in Wien.

10 Vgl. Schwarz, Anton Hasenhut, S. 14.

verzeichnen konnten, verließ er die Stadt; immerhin rühmt etwa ein Rezensent im *Allgemeinen Theater Almanach* das Spiel Philipps auf der Kinderbühne:

„Der junge Diestler [...], der ältere Hasenhut, und Gabriel Groman waren unstreitig sehr hoffnungsvolle Talente, die nach meiner Meinung bei diesem Institut nicht wieder ersetzt sind, und auch sobald nicht wieder ersetzt werden dürften. Besonders muß man an diesen drei jungen Leuten die Bereitwilligkeit anzunehmen und lernen zu wollen, ihre Freude am natürlichen Spiel, und ihren Haß an Grimassen sehr loben.“¹¹

Die Reise der Familie Hasenhut führte über Olmütz (Olomouc, Tschechien) und St. Pölten zurück nach Wien, danach weiter nach Brünn und Baden und schließlich wieder nach Wien.

Die nun folgende Zeit lässt sich aus dem biographischen Text Anton Hasenhuts leider nur sehr schwer rekonstruieren, und auch anderes Quellenmaterial fehlt hinsichtlich der nun stattfindenden „Trennung“ der Familie. Gewiss ist, dass sich der zusehends kränkelnde und zudem an Grauem Star leidende Joseph Hasenhut zu Ende der 1780-er Jahre in Wien zur Ruhe setzte, Anton während seiner Engagements in Baden und Wiener Neustadt zusätzlich – auch um seine Gage aufzubessern – Tanzlektionen gab und Philipp in Wiener Neustadt zum Ballettmeister der Gesellschaft von Georg Wilhelm (der beide Brüder angehörten) aufrückte,¹² er jene Truppe aber 1793 verließ und schließlich am 14. März des Jahres¹³ am Leopoldstädter Theater engagiert wurde. Der „vielseitig verwendbare und sich bald auf die Pantomime spezialisierende Chargenspieler“¹⁴ fand sein künstlerisches Zuhause für mehr als 30 Jahre in diesem Theater, dem er beinahe bis zu seinem Tod am 6. Jänner 1825¹⁵ angehörte. Ab 1803 hatte Philipp Hasenhut das Amt des Pantomimenmeisters im Leopoldstädter Theater inne, zusätzlich war er 1814 für das Theater an der Wien und 1817 für das Theater in der Josefstadt tätig.¹⁶ In den Jahren 1806, 1808 sowie 1813 führen ihn die Personal-

11 Allgemeiner Theater Almanach vom Jahr 1782. Wien: Gerold 1782, S. 150.

12 Vgl. Launen des Schicksals, S. 18–22.

13 Vgl. Ida Kühnert: Joseph Ferdinand Kringsteiner. 1775–1810. Ein Beitrag zur Geschichte der volkstümlichen Theaterdichtung in Wien. Wien, Phil.-Diss. [1935], Anhang, Tabelle II. Wenzel Müller verzeichnet in seinem Tagebuch am 14. März 1793 anlässlich der Aufführung von *Kaspar bleibt Kaspar* das Debüt und Engagement Philipp Hasenhuts: „H. Philipp Hasenhut 1te mal, und Engagirt worden.“ (Wenzel Müller: Tagebuch. Übertragen aus der Handschrift der Wiener Stadt- und Landesbibliothek von Girid und Walter Schlögl. Zwei Bände. Wien [o. J.] [Typoskript i. d. Wienbibliothek.], S. 127. Ediert in Rudolph Angermüller: Wenzel Müller und ‚sein‘ Leopoldstädter Theater. Mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2009 (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. 5.), S. 177.

14 Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien: Schroll 1952, S. 618.

15 Philipp Hasenhut wurde bereits 1824 aus dem Theaterdienst entlassen, erkrankte schwer an Lungenentzündung und konnte nicht mehr genesen. Nach Anton Hasenhuts Meinung konnte sich Philipp aufgrund der Kränkung, die ihm durch die Kündigung zuteil wurde, nicht wieder von seiner Krankheit erholen (vgl. Hansen, Hasenhut, Philipp Karl, S. 32). In seiner Erinnerung schreibt Anton: „Mein Bruder starb an seiner sich beym Theater geholten Brustkrankheit, theils aber auch aus Kränkung, indem er nach 36jähriger Dienstleistung vom Leopoldstädter-Theater, wo er die ersten Pantomimen einführte, durch den Wechsel der Direktion entlassen wurde [...]“. Launen des Schicksals, S. 293.

16 Andrea Harrandt, Gunhild Oberzaucher-Schüller auf ÖML online.

standsverzeichnisse des Theaters in der Leopoldstadt auch als Regisseur.¹⁷ Hasenhut diente der Bühne aber mehr als nur als Tänzer und Wöchner: auch als Arrangeur und überdies als Autor von Pantomimen machte er sich einen Namen. Einige Pantomimen, deren Verfasserschaft aufgrund von Wenzel Müllers Tagebucheinträge gesichert ist, seien hier in der Reihenfolge ihrer Uraufführung am Leopoldstädter Theater genannt:¹⁸

Das Zauberband. Pantomime von Philipp Hasenhut. EA 21. November 1793 (bis 1794: 24 Wiederholungen) WM¹⁹ S. 135; AWM²⁰ S. 158.

Harlekin als Scherenschleifer. Eine Pantomime mit Maschinen, Flugwerken und Tänzen in zwei Aufzügen von Philipp Karl Hasenhut. EA 21. April 1803 (bis 1812: 49 Wiederholungen) WM S. 252; AWM –.

Harlekin als Bettelstudent. Eine große Pantomime mit Maschinen, Flugwerken und Tänzen in zwei Aufzügen von Philipp Karl Hasenhut. Musik von Sigora Edler von Eulenstein. EA 12. Juni 1804 (bis 1814: 39 Wiederholungen) WM S. 266; EA 12.5.1806 bei AWM: S. 81.

Die Geister im Wäschkasten, oder: Der reisende Schneider. Eine komische Pantomime mit Tänzen in einem Aufzug von Philipp Hasenhut, Musik von Wenzel Müller. EA 27. September 1804 (bis 1816: 62 Wiederholungen) WM S. 270; AWM S. 72.

Der Dorfbarbier, oder: Die Schlittage auf dem Schubkarren. Eine komische Pantomime mit Tänzen in einem Aufzug. Zur Aufführung geordnet von Philipp Karl Hasenhut. EA 19. März 1805 (1805: 6 Wiederholungen) WM S. 276; AWM –.

Die Windmühle von Trippstrill, oder: Die Art alte Weiber jung zu machen. Eine komische Parodie in einem Aufzug von Philipp Hasenhut, Musik von Wenzel Müller. EA 20. Jänner 1807 (1807: 3 Wiederholungen) WM S. 299; AWM S. 156.

Der bezauberte Wasserfall. Eine komische Parodie in zwei Aufzügen. Nach einem Sujet des Leopold Huber bearbeitet und geordnet von Philipp Karl Hasenhut. Musik von Siegm[und] Edler von Eulenstein. EA 15. Juli 1808 (bis 1809: 5 Wiederholungen) WM S. 317; AWM S. 41.

Der bezauberte Stiefel. Eine komische Pantomime in einem Aufzug von Philipp Hasenhut. Musik von Ferdinand Kauer. EA 14. November 1812 (bis 1813: 9 Wiederholungen) WM S. 369; AWM S. 41.

Harlekins Abenteuer, oder: Der Schutzgeist der Liebe. Große groteskkomische Pantomime mit Maschinen, Flugwerken und Tänzen in zwei Aufzügen von Philipp Hasenhut, Musik von Ferdinand Kauer. EA 2. September 1813 (1813: 4 Wiederholungen) WM S. 379; AWM S. 81.

Die verwechelte Braut, oder: Der grüne Hut. Ein ländliches Divertissement in einem Aufzug. Musik von Franz Roser. EA 7. September 1816 (1816: 1 Wiederholung) WM S. 417; AWM S. 150.

17 Kühnert, Joseph Ferdinand Kringsteiner, Anhang, Tabelle II.

18 Die genannten Pantomimen und deren Betitelung erfolgt nach den Tagebucheinträgen des Wenzel Müller. Komorzynski erwähnt überdies eine weitere Pantomime *Die Unterhaltung auf dem Lande oder Peterl der dumme Pächtersohn* (EA 15. Januar 1806, Musik von Ferdinand Kauer), die in Müllers akribisch geführten Aufzeichnungen jedoch nicht erscheint. Vgl. Komorzynski, Hasenhut Philipp, S. 53. Angermüller, Wenzel Müller, S. 118 hingegen kennt Philipp Hasenhut als Choreograph der genannten Pantomime.

19 Müller, Tagebuch. In der Übersicht zitiert unter der Sigle WM.

20 Angermüller, Wenzel Müller. In der Übersicht zitiert unter der Sigle AWM.

Harlekin als Hühnerweib, oder: Amors Neckereien. Eine komische Pantomime in einem Aufzug von Philipp Karl Hasenhut, Musik von Franz Gläser. EA 31. Dezember 1817 (1818: 5 Wiederholungen) WM S. 434; AWM S. 80.

Der Liebhaber als Marokkaner, oder: Die Feuersbrunst. Pantomime in zwei Aufzügen von Philipp Hasenhut, Musik: Verschiedene. EA 18. November 1818 (bis 1820: 10 Wiederholungen) WM S. 445; AWM S. 103.

Interessant ist vor allem die komische Parodie in einem Aufzug *Die Windmühle von Tripstrill, oder: Die Art alte Weiber jung zu machen* mit der Musik von Wenzel Müller, da sowohl ein Szenar, ein Theaterzettel als auch eine Kritik zur Aufführung überliefert sind.²¹

Die Handlung der *Windmühle von Tripstrill* ist banal und wirkt bemüht, entstammen die einzelnen Motive und Figuren – von Charakteren kann beileibe nicht gesprochen werden – doch ganz der Tradition und dem Repertoire des Wiener Vorstadttheaters. Da gibt es das junge Liebespaar, das zunächst aufgrund verschiedener Hindernisse (der Vater, der ältliche Galan, der tölpelhafte Aufseher) nicht zueinander finden kann, dann aber schlussendlich durch die magische Kraft der Windmühle doch vereint wird; einen geheimnisvollen Pilger und Zauberer, eine plötzlich erscheinende Randfigur, die dem Vater seiner Läuterung als Marginale zuführt und mehrere widerwärtige Bauern und deren durch die Mühle am Ende der Pantomime verjüngte Gattinnen.

Dass es sich bei dieser komischen Pantomime um Massenware handelt, zeigt auch die Reaktion in der Theaterzeitung. Der Rezensent „F-lke“ schreibt:

„Die Windmühle von Tripstrill oder die Kunst alte Weiber jung zu machen. Eine Pantomime von Hasenhuth.

Richtiger wäre der Titel wenigstens, wenn er hieße, die Art alte Weiber jung zu machen, denn solch ein albernes Zeug, kann doch keine Kunst seyn, da die Idee auf schlechten Bildern längst schon bey allen Krämern verkauft wurde.

Bey dem Mangel an neuen Gegenständen hatte diese Darstellung hingegen doch Verdienst, und in Hinsicht komischer Situation kann man ihr nichts absprechen.

Herr Hasenhuth und Demois. Landerer ärndteten Beyfall.

Löberbauer gab seine Karikatur vortrefflich.

Die Kinder Horschelt, die zwar durch Herr und Mademoiselle auf dem Zettel anoncirt sind, lassen keine Erwartung zurück und gefallen besonders durch ihre Naivität und Liebenswürdigkeit. Die Kleinern benehmen sich so allerliebste, daß sie immer hervorgerufen werden. In dem Divertissement ‚der Schmetterlingsfänger‘ und ‚Kosacken pas de deux‘ erhielten sie längst allen Beyfall. Mit Vergnügen geschieht es hier wieder.“²²

Die Kritik macht deutlich, dass der Text – in diesem Falle ein dreizehn Oktavseiten umfassendes Szenario – keineswegs in der Lage ist, den Zauber der Aufführung wiederzugeben. Da das Stück als schablonenhaft und mäßig beschrieben wird, zeichneten sich offenbar die Schauspieler und Tänzer auf der Bühne umso mehr aus. Bemerkenswert ist die Besetzung: Philipp Hasenhut spielt den jungen Liebhaber Joseph, Demoiselle Landerer²³ dessen Geliebte Lischen und einer der berühmtesten Komiker der Leopold-

21 *Die Windmühle von Tripstrill* (aus dem Bestand der Wienbibliothek): Szenar Signatur A 5.378; Theaterzettel Signatur C 64.525. Vgl. die Abbildungen 1 und 2 im Anhang. Zur Kritik siehe unten.

22 *Theaterzeitung* Nr. 23 vom 16. Dezember 1806, S. 164.

23 Zu Demoiselle Landerer sind leider weder der vollständige Name noch weitere Daten bekannt.

städter Bühne übernahm jene Rolle, die schon bei der Lektüre des Szenarios wohl den größten Spielraum für deren komische Ausgestaltung aufweist: Anton Sartory (um 1767–1821) agierte als „Birnbach, ein alter Geck, Lischens bestimmter Bräutigam“ und zudem profilierte sich der an sich als Chargenspieler bekannte Herr Leberbauer (Michel ?, um 1766–1825): Er konnte als „Hanns, Wachter vom Dorfe“ einen wahrhaft tollpatschigen und unaufmerksamen Diener auf der Bühne verkörpern.

Selbst wenn die abnehmenden Aufführungszahlen im Laufe der Zeit das geminderte Interesse an Pantomimen aus Philipp Hasenhuts Feder bezeugen, blieben die Rezensenten zumindest dem Tänzer und Schauspieler Philipp Hasenhut gewogen: „Hr. Hasenhut Phil. amüsierte als italienischer Kapellmeister, nur hätte sein Gesang sein Ziel finden, und er die Zeichen, die einige im Parterre wegen übertriebener Dehnung dieser Scene laut gaben, sogleich würdigen sollen.“²⁴ Das Publikum mochte Philipp Hasenhut offenbar, doch gelang ihm der Schritt zur absoluten Bühnengröße – den sein Bruder Anton geschafft hatte – nie. Philipp „spielte also auch im Hause“, schreibt Rommel in Bezug auf das Leopoldstädter Theater, „nur eine ‚zweite Rolle‘. [...] Immerhin darf die Leistung dieser beiden ersten unter den ‚zweiten Komikern‘²⁵ nicht unterschätzt werden. Mit bescheidenen Mitteln arbeiten beide, wie so manche andere, weniger oft genannte tüchtige Kräfte, Veteranen und Neulinge, im Schatten der Größeren [...]“.²⁶

Anton Hasenhut

Als einer der angesprochenen ‚Größeren‘ ist Anton Hasenhut, Schauspieler, Tänzer, Sänger und vor allem berühmtester Darsteller des Thaddädl bekannt. Für zumindest zehn Jahre (1793–1803) agierten Philipp und Anton gemeinsam am Leopoldstädter Theater; Anton, der jüngere Bruder (geboren am 1. oder 2. 6. 1766 in Peterwardein), trat im September 1786²⁷ dem Ensemble bei, Philipp folgte ihm 1793²⁸ an diese Bühne.²⁹

24 *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt* Nr. 100 vom 21. August 1819, S. 400.

25 Gemeint sind Philipp Hasenhut und Herr Ziegelhauser, vgl. Rommel, *Alt-Wiener Volkskomödie*, S. 728.

26 Rommel, *Alt-Wiener Volkskomödie*, S. 728.

27 Vgl. Müller, *Tagebuch*, S. 63 und Angermüller, *Wenzel Müller und ‚sein‘ Leopoldstädter Theater*, S. 167. In den meisten biographischen Abrissen zu Anton Hasenhut wird fälschlicherweise 1789 als Jahr des Engagements genannt.

28 Auch hier irrt die Forschung wiederholt. Vermutlich liegt der Fehler erstmals in den Aufzeichnungen Castellis, der den Eintritt Anton Hasenhuts in das Leopoldstädter Ensemble mit 1793 datierte, dabei jedoch die Brüder offensichtlich verwechselte. Vgl. I[ganz] F[rantz] Castelli: *Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes. Erlebtes und Erstrebtes. Mit einer Einleitung und Anmerkungen* hrsg. v. Josef Bindtner. Bd. 1. München: Müller [1913] [= *Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich*. 9.], S. 262, Anm. 1.

29 Zur Biographie Anton Hasenhuts vgl. *Launen des Schicksals oder Scenen aus dem Leben und der theatralischen Laufbahn des Schauspielers Anton Hasenhut*. Nach seinen schriftlichen Mittheilungen bearbeitet von F[rantz] J[osef] Hadatsch. Wien: Ludwig 1834; Andrea Harrandt und Gunhild Oberzaucher-Schüller: *Hasenhut, Familie*. In: *Österreichisches Musiklexikon Online* (24.11.2008). Online: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Hasenhut_Familie.xml [2010-04-14]; Egon von Komorzynski: *Hasenhut, Anton*. In: *ADB* 50 (1905), S. 51–52 [leider sehr fehlerhafter Artikel]; *Hasenhut Anton, Schauspieler*. In: *ÖBL* 1815–1950. Bd. 2. (Lfg. 8) S. 200; Günther Hansen: *Hasenhut, Anton*. In: *NDB* 8 (1969), S. 31 f. Online: http://bsbndb.bsb.lrz-muenchen.de/artikelNDB_n08-031-

Doch zunächst befand sich Anton Hasenhut noch auf Wanderschaft – 1781/82 gehörten Joseph, Anton und Philipp Hasenhut der Oettlischen Gesellschaft (Olmütz) an, nach einem Direktorenwechsel wurde deren Engagement nicht verlängert und die Familie reiste nach Wien, wo Joseph Hasenhut vergeblich versuchte, mit seinen Kindern eine Anstellung zu bekommen. Als sich der Erfolglose auch noch mit seinem Schwager Brockmann, der die Familie immer wieder unterstützte, zerwarf, kehrte Hasenhut der Stadt seiner Träume den Rücken und wandte sich nach St. Pölten an den hiesigen Theaterdirektor Karl Josef Hellmann, bei dem es zu einem für die *Vis Comica* des späteren Thaddädl-Darstellers bedeutsamen anekdotischen Erlebnis kommt:

„Als wir dem Director unsere Aufwartung machten,‘ berichtet Anton Hasenhut in seinem Lebensrückblick, ‚kam ich auf den Gedanken, vor der Thüre unseres neuen Prinzipals wie ein kleines Kind, welches ich täuschend nachahmen konnte, zu schreyen, und hörte wie Herr Hellmann vom Stuhl emporsprang, und mit den Worten: ‚O Boßheit und kein Ende! zu meinem Unglücke legen sie mir auch noch Kinder vor die Thüre!‘ – aus dem Zimmer eilte.“³⁰

Angetan von diesem Einfall und überzeugt von der komischen Wirkung des jungen Schauspielers, engagierte Hellmann die Familie Hasenhut; indessen blieben sie nicht lange in dieser Anstellung, denn die Gage reichte zur Ernährung der Familie nicht aus. So brachen die Hasenhuts abermals ihre Zelte ab und reisten weiter, diesmal an das Fasantheater (Neustift, Beim weißen Fasan) zu Direktor Georg Wilhelm, der 1784/85 das Theater in Baden übernahm. Das Repertoire war vielfältig und Anton Hasenhut spielte und tanzte in Operetten und Komödien, aber auch in Pantomimen und Balletten wurde er vielfach eingesetzt, sodass er bald über ein kleines Einkommen³¹ verfügte, dieses jedoch – sein späteres finanzielles Gebaren sollte sich schon in diesen frühen Jahren abzeichnen – bald am Grünen Tisch, d.h. beim Billard-Spiel, verlotterte. Immer wieder besserte er die Erträge, die ihm vom Schauspiel bleiben sollten, durch Tanzlektionen auf, einmal verdingte er sich sogar, glaubt man seiner Biographie, als Theaterfriseur:

„Ich kam daher plötzlich auf den Gedanken, die Köpfe zurecht zu richten, both unseren Damen für den halben Preis meine Dienste an, und machte wirklich den Versuch. Anfangs ging es freylich nicht schnell von der Hand, sie nahmen aber auf die geringe Bezahlung Rücksicht, und besahen sich einige Minuten weniger im Spiegel, bald wurde mir diese Beschäftigung aber so sehr zum Überdruße, daß ich sie plötzlich aufgab, nachdem ich Frauenzimmerlaunen dabey in vollem Überfluße kennen gelernt hatte.“³²

Anlässlich eines Verwandtschaftsbesuches in Wien – Anton besuchte seinen Onkel, den Tänzer und Schauspieler, Josef Reisenhuber (um 1743–1800)³³ – wird Karl von

[03.html](#) [2010-06-01]; Schwarz: Anton Hasenhut; Michael Maria Rabenlechner, Nachwort des gegenwärtigen Herausgebers. In: Launen des Schicksals, S. 323–338.

30 Launen des Schicksals, S. 89–90.

31 Bekanntlich behielt Joseph Hasenhut die Gagen seiner Söhne für sich und teilte jedem nur ein Taschengeld zu: „Ich und mein Bruder waren daher die Einzigen, von welchem mein Vater seinen Lebensunterhalt erhielt. Er bezog unserer Gage bis auf wöchentlich 3 Gulden für jeden von Herrn Wilhelm, welche uns eingehändigigt wurden, ohne daß wir wußten, wie viel wir eigentlich Gage hatten.“ Launen des Schicksals, S. 102; vgl. auch Schwarz, Anton Hasenhut, S. 19.

32 Launen des Schicksals, S. 107–108.

33 Auch Josef Reisenhuber hatte in die Familie Bodenburg eingeheiratet; er und seine Frau Barbara (um 1757–1791) gelangten bereits 1777 im Verband der Menningerschen Truppe nach Wien und waren

Marinelli (1745–1803) auf Anton Hasenhut aufmerksam. Anton Hasenhut vereinbart zu Beginn des Jahres 1786 ein Probespiel mit dem Direktor des Leopoldstädter Theaters und tritt mit einigen Szenen aus dem Lustspiel *Der geplagte Vormund oder Das Fenerexezeitium ohne Pulver, wobei Kasperle einen lustigen Kellner, einen verstellten Doktor, einen ungarischen Zschischmacher und einem verkleideten Korporal vorstellt* auf. Sein Debüt gibt er am Ostermontag (17. 4.) des Jahres 1786 in der *Berlinerin in Wien*.³⁴ Was im ersten Augenblick bedauerlich scheint, nämlich, dass Hasenhut dem Publikum nicht gefiel, bewirkte aber im Gegenteil dessen unaufhaltsamen Aufstieg. Denn obgleich Hasenhut nun für einige Monate nicht oder nur gelegentlich auftrat, entwickelte er in jener Zeit den Stil, der ihn zur Bühnengröße neben Johann Joseph La Roche (Kasperl) avancieren ließ. Schon nach seinem Debüt ermunterte ihn Marinelli, Dialekt zu sprechen:

„Du lieber Himmel! – versetzte er [Marinelli] mit Achselzucken – ‚ich kann Sie nicht recht brauchen, Sie sprechen viel zu gut deutsch, das ist für mein Theater nicht anwendbar, auch haben Sie den Bedienten wie ein Tanzmeister gespielt, und manchemal hätte man glauben sollen, Sie wären selbst der Herr. Wenn Sie sich die Localsprache nicht eigen machen, so werden Sie bey meinem Theater Ihre Rechnung nicht finden. – Jedoch‘ – fuhr er fort, – ‚gehen Sie öfters ins Theater, in welchem ich Sie äußerst selten sehe, Sie sind jung und können noch etwas lernen, wenn Sie sich Mühe geben wollen.‘³⁵

Dem Vorwurf, für die Vorstadt Bühne zu schön zu sprechen, gesellte sich der der falschen Rollenauslegung bei: Hasenhuts Spiel war noch nicht ausdifferenziert,³⁶ noch musste er seine Stellung neben den Granden des Leopoldstädter Theaters erkennen und sich seine Position erarbeiten:

„Wir sehen also, daß unser Schauspieler erst in den für ihn später bezeichnenden Spielstil hineingepreßt werden mußte. Wenn wir den Worten der Biographie Glauben schenken wollen, so erkennen wir, daß Hasenhut bis zu seiner Entdeckung als Wiener Volkstyp, ein gepflegtes Deutsch sprach und möglicherweise sich tänzerisch graziös bewegen konnte. [...] Das verrät eine durchaus gediegene Schauspielausbildung, die vielleicht noch von den Unterrichtsstunden Brockmanns und der tänzerischen Ausbildung in der ‚Theaterpflanzschule‘ herrührte. Erst der geschäftstüchtige Marinelli verstand es, der komischen und tänzerischen Begabung des graziösen Bürschchens Wiener Lokalkolorit aufzuprägen. Daraus sollte dann der blutjunge, schusslige und dumm-schlaue Thaddädl entstehen.“³⁷

Marinellis großes Verdienst war das Engagement und die (finanzielle wie künstlerische) Unterstützung Anton Hasenhuts; zwei weitere wichtige Kräfte des Leopoldstädter Theaters taten für des jungen Schauspielers Karriere ein Übriges: der Kapellmeister

Gründungsmitglieder der Marinellischen Truppe am Leopoldstädter Theater. Vgl. Reisenhuber, Josef und Reisenhuber, Barbara. In: Biographische Skizzen der Angehörigen des Leopoldstädter Theaterbetriebes. Zusammengestellt von Andrea Brandner-Kapfer (2009). Online: http://lithes.uni-graz.at/maezene-pdfs/maezene_kurzbio.pdf [2010-06-04].

34 Zu den genauen Daten bezüglich Probespiel, Debüt und erste Auftritte bis zum Engagement vgl. unten „Ein Engagement am Leopoldstädter Theater“.

35 Launen des Schicksals, S. 116.

36 Vielsagend ist in diesem Kontext, dass sich Hasenhut zum Zeitpunkt seines Debüts nicht auf das Rollenfach verstand. In seinen Erinnerungen erklärt er, nie eine Vorstellung der Marinellischen Gesellschaft gesehen zu haben und die Rolle des Kasperl sei ihm bis dahin sogar völlig unbekannt gewesen. Vgl. Launen Schicksals, S. 109.

37 Schwarz, Anton Hasenhut, S. 25.

Wenzel Müller (1767–1835) und der Hausautor Karl Friedrich Hensler (1759–1825). Müller erkannte das komische Potential Hasenhuts in dessen ungewöhnlicher Gabe, seine Stimme wie die eines Kastraten klingen zu lassen; und diese Fistelstimme Hasenhuts war Grundlage für dessen späteren Erfolg. In seiner Biographie erinnert sich Anton Hasenhut an die erste Reaktion, die er mit seinem Falsett erringen konnte: Als der Knabe Anton des Kinderhütens müde, das Geschrei seiner Schwester, auf die er aufpassen musste, nachahmte, eilte die Mutter sofort herbei, um das Geschwisterchen selbst zu versorgen:

„[...] ich verfiel daher auf den Gedanken, das Weinen und Schreyen eines kleinen Kindes nachzuahmen; wirklich täuschte ich die Mutter dadurch so gut, daß sie eiligst herbeykam, und das Kind früher aus der Wiege nahm, als es sonst geschehen wäre. Unmöglich hätte ich zu dieser Zeit denken können, daß mir diese Schelmerei in der Folge von so großem Nutzen seyn würde, da ich in spätern Jahren die Kindersprache zu meinen Daddädl-Rollen im Leopoldstädter Theater mit allgemeinem Beyfall anwendete.“³⁸

Der Wiener Schriftsteller und Herausgeber des *Sammlers*, Ignaz Franz Castelli (1781–1862), bestätigt die komische Wirkung von Antons Stimme,³⁹ ebenso wie Ferdinand Ritter von Seyfried (gest. 1865; Schriftsteller und Redakteur des *Sammler* wie des *Wanderer*), der Hasenhut als höchsten Tenor seiner Zeit zu schätzen weiß und dessen „feine Fistelstimme“⁴⁰ rühmt. Selbst nach dem Abgang Hasenhuts vom Leopoldstädter Theater war dessen Stimme Gesprächs- vielmehr sogar Bühnenstoff: Joachim Perinet lässt Hasenhuts Nachfolger Anton Schmitt (um 1781/88–1820)⁴¹ im Gelegenheitsstück *Orions-Rückkehr zur friedlichen Insel*⁴² als Herrn von Heinzenfeld resümieren: „Ich bin der neue Thaddädl. [...] Den alten Thaddädl hab ich öfters g’studirt, / Und hab zu Haus allein seine Stimm nachprobirt“⁴³ und auch auf seinen folgenden Gastspielreisen ist das charakteristische Merkmal des Schauspielers Gespräch:

„[Eine Krämerin:] Appropos, Frau Nachbarin! waren Sie dieser Tage im Theater?

Nachbarin. Warum? – Hat man ein besonderes Stück gegeben?

Krämerin. Nein, aber ein neuer Acteur ist da, welcher sehr gefällt. – Er ist aus Wien gekommen, und soll auch dort gar beliebt seyn.

Nachbarin. Meinetwegen! – Ich gehe im Sommer nie in die Komödie, weil ich mich da bald wo besser zu unterhalten weiß.

Krämerin. Gehe selbst sehr selten ins Theater, den muß ich aber dennoch ansehen, weil meine Töchter gar so viel von ihm erzählen, und eine Stimme soll er haben, so fein, und –

38 Launen des Schicksals, S. 44.

39 „Es klang immer wie das Schmettern eines Kindertrompetchens, wenn er redete, und dadurch allein bewirkte er schon Lachen.“ Castelli, *Memoiren meines Lebens*, S. 262.

40 Ferdinand Ritter von Seyfried: *Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren*. Wien: Selbstverlag des Verfassers 1864, S. 219.

41 Laut Angaben des Konskriptionsamtes wurde Schmitt (auch: Schmidt) 1781 in Oppeln geboren. Vgl. dazu Index des Konskriptionsbogen im Wiener Stadt- und Landesarchiv, Konskriptionsamt A 104/1, Konskriptionsbogen Wieden 554.

42 Joachim Perinet: *Orions-Rückkehr zur friedlichen Insel*. Ein Gelegenheitsstück in einem Aufzuge in Knittelreimen mit Gesang. Wien: Schmidt 1803. [Musik von Wenzel Müller.]

43 Perinet, *Orions-Rückkehr*, S. 47–49.

Nachbarin. Wird halt wieder einmahl ein so ein Catastrant seyn.

Krämerin. Ach nein, Frau Nachbarin, es soll nur so eine angenommene Stimme seyn, um dadurch Lachen zu erregen.“⁴⁴

Mit großer Voraussicht hatte also Wenzel Müller gehandelt, als er 1787 den noch jungen Anton Hasenhut eigens eine kleine Rolle in einer Oper Henslers zudachte. In *Der lebendige Sack oder Der gefoppte Dorfbarbier* (EA 21. 9. 1787) komponierte Müller das finale Duett für Anton Hasenhut und verhalf ihm damit zum Durchbruch:

„Zufällig kam Herr Wenzel Müller, welcher dazumahl schon Capellmeister des Leopoldstädter Theaters war, auf die Idee mich in einer neuen Oper: ‚Der lebendige Sack‘, welch er eben componirte zu verweben. Obgleich die Rollen schon vertheilt waren, so proponirte er mir doch: im letzten Finale dieser Oper in einem Duo meine Discantstimme in Verbindung mit der Kindersprache zu produciren. Da meine Stimme an und für sich schon etwas Lächerliches habe – meinte er – so müsse der Effect, dem es bey dem Publikum hervorbringen würde, gewiß günstig seyn. Ich war es herzlich, gerne zufrieden, vier Strophen wurden daher für mich in Musik gesetzt, welche ich als Baderjunge mit einem Müllerknecht zu singen hatte. Ich kleidete mich ganz karrikatur, band mir übertrieben den Haarzopf bis auf den Scheitel, machte mir große Augenbrauen, schnitt entsetzliche Gesichter, und man lachte schon übermäßig über mein Äußeres, als ich endlich zu singen anfang, konnte man dasselbe vor Lachen und Applaudiren kaum mehr vernehmen. Ich mußte diesen Gesang am ersten Abende vier Mahl repetiren, und das Stück wurde, obgleich es im allgemeinen nicht gefiel, dennoch zehn Tage nach einander bloß meiner Episode wegen bey überfüllten Hause gegeben.“⁴⁵

Seit diesem Erfolg zählte Anton Hasenhut zu den Publikumslieblichen des Leopoldstädter Theaters; Karl Friedrich Hensler verfasste fortan auch Rollen eigens für Anton Hasenhut – eine „Repetir Arie für den Hasenhut“⁴⁶ wurde nun zur unabdingbaren Forderung für jedes neue Stück. Obschon Hasenhuts Erfolge in den missgünstigen Augen manches Kollegen argwöhnisch beobachtet wurde, beschreibt er die „Bahn [... als] gebrochen, ich machte mich in jeder solchen kleinen Rolle dem Publikum neuerdings bemerkbar, und wurde gewöhnlich mit ungemeinem Beyfalle hervorgehoben.“⁴⁷ Noch spielte Hasenhut die unterschiedlichsten Rollen (Muttersöhnchen, Bauernburschen, Lehrjungen), die er im Spiel zu einer stehenden Figur (Typus) entwickelte und diese Entwicklung auch mit allem Ehrgeiz vorantrieb: „Ich wollte durchaus kein Mittelding bleiben,“ erinnert sich Hasenhut an seine Anfänge, „und dachte mir, wie es weit besser wäre, lieber ein auffallender großer Narr, als ein kleiner unbemerkter Gelehrter zu seyn.“⁴⁸

Ein Engagement am Leopoldstädter Theater

In Hasenhuts mit Erinnerungen und Anekdoten versetzter Autobiographie fehlen vielfach Daten und die Chronologie der Zeitereignisse wird durch den Rückblick des alternden Schauspielers auf sein erlebnisreiches Leben verworren. Um zu erkennen, wie

44 Launen des Schicksals, S. 174–175.

45 Ebda, S. 148–149.

46 Ebda, S. 150.

47 Ebda.

48 Ebda, S. 151.

lange es dauerte, bis er tatsächlich am stehenden Theater in der Leopoldstadt Fuß fassen konnte, wird im Folgenden eine Rekonstruktion seiner Bemühungen angestellt. Dabei werden die in der Biographie erwähnten Auftritte mit den tatsächlichen Aufführungsdaten verglichen, womit auch einer Korrektur der bislang in der Forschung kursierenden Zeitangaben begegnet werden kann.

Nach den Angaben Hasenhuts in seinen *Launen des Schicksals* absolvierte er Auftritte in vier verschiedenen Rollen, ehe er zum anerkannten Mitglied der Leopoldstädter Bühne avancierte:

- Studium seiner Proberolle in *Der geplagte Vormund*⁴⁹
- Aufführung der vorgenannten Proberolle am 1. Tag nach Aschermittwoch, erhält Gage von Marinelli und Bezahlung der doppelten Gage für den Fastenmonat⁵⁰
- nach der Fastenzeit tritt er am Ostermontag auf die Bühne, gegeben wird *Die schöne Berlinerin*⁵¹
- Hasenhut ist für mehr als zwei Monate ohne Beschäftigung auf der Bühne⁵²
- er erhält eine „neue Chance“ in *Das böse Wiener Früchtel*⁵³
- Hasenhut beschreibt seinen Durchbruch in *Der Lebendige Sack*⁵⁴

In der Titelei unterläuft Hasenhut nur ein Irrtum: Das fälschlich bezeichnete Stück *Die schöne Berlinerin* kann mithilfe des Tagebuchs von Müller als *Die Berliner(in) in Wien* identifiziert werden. Zudem werden, und das erweist sich als problematisch für die genaue Zuordnung der Aufführungen, im Repertoire oftmals die Haupttitel durch die alleinige Nennung der Untertitel variiert. Bei den von Hasenhut genannten Stücken handelt es sich um folgende exakte Titel:

- Der geplagte Vormund, oder Das Feuerexercitium ohne Pulver. Ein Lustspiel in 3 Aufzügen, wobei Kasperle einen lustigen Kellner, einen verstellten Doktor, einen ungarischen Zschischmacher und einen verkleideten Korporal vorstellt (EA 11.11.1781)⁵⁵
- Die Berlinerin in Wien (Auch: Die Berliner in Wien) (EA 17.4.1786)⁵⁶
- Die ungleich gesitteten Landsleute, das ist: der ehrliebende Wiener und Kasperle, das böse Wiener Früchtel. Ein mit artigen Charakteren geziertes Lustspiel in 3 Aufzügen. (EA 5.11.1781)⁵⁷
- Der Lebendige Sack, oder Der gefoppte Dorfbarbier. Ein originales Singspiel in zwei Aufzügen von Karl Friedrich Hensler und Wenzel Müller. (EA 21.9.1787)⁵⁸

49 Vgl. *Launen des Schicksals*, S. 109.

50 Vgl. ebda, S. 110–112.

51 Vgl. ebda, S. 114.

52 Vgl. ebda.

53 Vgl. ebda, S. 144.

54 Vgl. ebda, S. 148.

55 Vgl. Franz Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781-1860*. Wien: Höfel's Witwe 1934. (= Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien. 3.), S. 278; Angermüller, S. 73.

56 Vgl. Hadamowsky, *Theater in der Wiener Leopoldstadt*, S. 46, Angermüller, Wenzel Müller, S. 37.

57 Vgl. Hadamowsky, *Theater in der Wiener Leopoldstadt*, S. 191 und S. 296.

Fasst man die Erkenntnisse der Forschung hinsichtlich der Chronologie der Abläufe zusammen, so ergibt sich ein heterogenes Bild. Aufbauend auf Gugitz,⁵⁹ Rommel⁶⁰ und Schwarz⁶¹ nennen Lexikonautoren und -autorinnen zu Hasenhut höchst unterschiedliche Daten. Zu bemerken ist vorneweg, dass Rommel die Problematik der oft zusammenhanglos wiedergegebenen literarischen Bilder der Biographie erkannt und sich einen Kommentar bzw. eine Datierung versagt hat. Schwarz wiederum widerlegt die Ergebnisse von Gugitz stichhaltig und kommt zu folgenden Ergebnissen:

- Die Proberolle (*Der geplagte Vormund*) fand in den ersten Monaten des Jahres 1786 statt.⁶²
- Das Debüt Hasenhuts in der *Berlinerin in Wien* erfolgte am Ostermontag, dem 17.4.1786.⁶³
- Entgegen Hasenhuts eigenen Angaben wurde der Schauspieler über ein halbes Jahr nicht auf der Bühne eingesetzt.⁶⁴
- Hasenhut bekam seine erneute Chance in *Kasperle, das böse Wiener Früchtel* am 9.11.1786.⁶⁵
- Den ersten Erfolg errang Hasenhut in *Der Lebendige Sack* am 21.9.1787.⁶⁶

Aus Wenzel Müllers Aufzeichnung kann die Aufführung der *Berlinerin in Wien* am Ostermontag, dem 17. April 1786, verifiziert werden.⁶⁷ Doch wie sieht es mit der Angabe aus, Hasenhut hätte seine Proberolle am ersten Tag nach dem Aschermittwoch gespielt, war es doch üblich, während der Fastenzeit das Theater, so auch das Leopoldstädter Theater, geschlossen zu halten? Müller notiert für den März 1786: „1. Aschermittwoch – 31. Nichts Fasten“⁶⁸, das Theater war gesperrt, es wurde nicht gespielt. Sollte Hasenhut sein Probespiel ohne Publikum abgehalten haben, bzw. bestand sein Publikum diesmal einzig aus den Mitgliedern des Ensembles? Hasenhut gab seine Proberolle tatsächlich in Form eines Vorspielens:

„Ungemein heftig pochte mir das Herz, es war der erste Tag nach Aschermittwoch, als ich endlich die Bühne betreten mußte. Die ganze Gesellschaft war zu dieser Probe versammelt, und obgleich ich fast lauter Bekannte und Verwandte um mich sah, so stand ich doch wie auf glühenden Kohlen auf den Brettern, welche die Welt bedeuten. Bloss jene Senen wurden probirt, in welchen ich zu thun hatte [...]“⁶⁹

58 Vgl. ebda, S. 240 und Angermüller, Wenzel Müller, S. 101.

59 Gustav Gugitz: *Das alte Badner Theater und seine Prinzipale (1751–1811)*. Sonderabdruck aus dem *Jahrbuch für Landeskunde für Niederösterreich* 22 (1929), H.2/3.

60 Rommel, *Alt-Wiener Volkskomödie*.

61 Schwarz, *Anton Hasenhut*.

62 Vgl. ebda, S. 21.

63 Vgl. ebda, S. 23.

64 Vgl. ebda, S. 26.

65 Vgl. ebda.

66 Vgl. ebda.

67 Vgl. Müller, *Tagebuch*, S. 46 und Angermüller, Wenzel Müller, S. 37.

68 Vgl. Müller, *Tagebuch*, S. 46 und Angermüller, Wenzel Müller, S. 166.

69 *Launen des Schicksals*, S. 110.

Da *der geplagte Vormund* 1786 lediglich einmal zur Aufführung gelangte, und zwar am 20. Juni,⁷⁰ muss bezweifelt werden, dass Hasenhut darin mitspielte. Die Wartezeit des Schauspielers gestaltete sich demnach als überaus langwierig. Nach seinem Debüt im April des Jahres trat er, den eigenen Angaben zufolge, erstmals wieder in den *Ungleichen Landsleuten* auf. Hierfür kommen zwei Daten in Frage (9. 11. 1786 oder 13. 6. 1787).⁷¹ Es ist unerheblich, ob Hasenhut nun im November 1786 oder erst im Juni des folgenden Jahres wieder eingesetzt wurde: Wieder vergingen Monate bis zum nächsten Auftritt; doch nun spielte er in der eigens für ihn verfassten Szene des *Lebendigen Sack* (Premiere am 21. 9. 1787),⁷² mit der ihm der Durchbruch gelang und er definitiv am Leopoldstädter Theater engagiert wurde.⁷³

Hasenhuts Neu-Erfindung des Thaddädl

„Kein Mittelding“ wollte Anton Hasenhut sein, wie vorhin zu lesen war, und er bevorzugte „ein auffallender großer Narr [zu sein, denn] ein kleiner unbemerkter Gelehrter.“⁷⁴ Dieses Ziel erreichte er mit der Figur des Thaddädl. Obschon Thaddädl zuvor schon eine wiederkehrende Figur⁷⁵ auf der Bühne war, gelang es Anton Hasenhut in seiner Verkörperung der als dummschlau,⁷⁶ gefräßig, furchtsam, vorwitzig und stets verliebt⁷⁷ beschriebenen Rolle einen (letzten) Typus der Vorstadt Bühne zu schaffen.

Als wesentlich für die Komik wird wiederholt die „Wahrheit und Naturhaftigkeit seines Spiels“⁷⁸ ins Treffen geführt. Unbefangen, schlicht und einfach wirkte Hasenhuts Spiel, und doch, oder gerade deswegen, überzeugend:

„Wieder ist es so, daß die überlieferten Züge nur die Oberfläche des Phänomens beleuchten. Da erzählt Castelli von der ungeheuren Lachwirkung, die der hochgewachsene, zartgliedrige Thaddädl als Müllerjunge erzielte, da er, mit seinem Herrn von einem Berge herabschreitend, plötzlich mit seiner Diskantstimme „ein jämmerliches Geschrei erhebt, so daß sich die Zuschauer fast mitfürchten, und auf die Frage seines Meisters, was denn sei, flennend antwortet: „An Adaxll!“ Die Lehrbuben und Kellnerjungen, die Hasenhut mit höchster Virtuosität verkörperte, haben wie die ähnlichen Gestalten Bernardons – im Gegensatz zu dem behaglichen Phlegma der Kasperl-Gestalten Laroques aus den Neunzigerjahren – fast immer etwas Überstürztes, Fahriges, Schußliges. Thaddädl ist immer verliebt. Die heiter-

70 Vgl. Hadamowsky, Theater in der Wiener Leopoldstadt, S. 278.

71 Vgl. Müller, Tagebuch, S. 53 und 60.

72 Vgl. ebda, S. 63 und Angermüller, Wenzel Müller, S. 101.

73 Vgl. Müller, Tagebuch, S. 63 und Angermüller, Wenzel Müller, S. 167.

74 Launen des Schicksals, . 151.

75 1781 wurde am Leopoldstädter Theater bereits das Stück *Die Tischlerfamilie oder der adelige Findling, wobiey Thaddedl einen lustigen Tischlerjungen spielt* gegeben. Vgl. Schwarz, Anton Hasenhut, S. 28. Bei diesem Thaddedl handelt es sich um einen ‚verwienerten‘ Nachfahren des ital. Taddeo; erst Hasenhut verlieh dem wienerischen Thaddädl seine bezeichnende Charakteristik.

76 Vgl. ebda, S. 28.

77 Vgl. Carl Barta: Die komische Person im Leopoldstädter Theater von seiner Gründung (1781) bis zum Abgange Raimunds (1830). Wien, Phil.-Diss. 1915, S. 113.

78 Rommel, Alt-Wiener Volkskomödie, S. 579–580.

anmutigen Zwischenspiele, deren Mittelpunkt er und die gleich verliebten Meisters- oder Wirtstöchter sind, die er Kasperl oder einem anderen Nebenbuhler abgewinnt, wurden ein ganz unentbehrlicher Bestandteil der doch sonst auf Gruseln berechneten Ritter- und Räuberstücke. Seine Liebesduette atmen die animalisch-warme Sinnlichkeit der Papageno-Szenen, gemildert durch eine gewisse kindliche Anmut. Viel bedeutet in seiner Komik Mimik und Gestik. Schon Laroche hatte sich nach Castellis Zeugnis auf die Komik der „geschickten Unbehilflichkeit“ verstanden. Hasenhut entwickelte sie, seine Spezialität ausbauend, zur höchsten Virtuosität. „Wenn er bei einer Tür hinausging und stolperte, wenn er sich auf einen Tisch oder Stuhl lehnte und ausglitschte, so machte er das alles so natürlich, daß man glauben mußte, es wäre zufällig geschehen ... Es ist für diejenigen, welche ihn nicht selbst sahen, kaum glaublich, welche komische Wirkung er mit einem Worte, einer Gebärde hervorzubringen verstand“ (Castelli).⁷⁹

„Schablonenhaft“ bezeichnet Gottfried Schwarz die Komik Hasenhuts und subsumiert die Handlung der Thaddädlstücke unter zwei Kategorien, bei welchen die Fabeln auf den positiven oder negativen Ausgang der Liebeshandlung reduziert werden: Entweder bekommt der Lehrjunge Thaddädl das von ihm verehrte einfache Mädchel, indem er den Vater/Vormund übertölpelt oder er bekommt das Mädchel – nun sehen wir die Variation –, das ihn zuvor als zu dumm empfunden hat, indem er sich durch lausbubenhaftes Auftreten, in ihr Herz intrigiert.⁸⁰ Dieses Hauptschema gilt für beinahe sämtliche Stücke aus der Feder Karl Friedrich Henslers oder Leopold Hubers;⁸¹ so auch für den *30-jährigen ABC-Schützer*, nur dass Thaddädl hier seinen eigenen Vater überlistet.

Die Uraufführung von *Thaddädl, der 30-jährige ABC-Schützer*⁸² erfolgte am 22. Mai 1799⁸³ zum Benefiz Anton Hasenhuts am Leopoldstädter Theater. Hasenhut übernahm die Titelrolle und erreichte darin einen überragenden Erfolg, sodass sich der ABC-Schützer zu einer seiner Hauptrollen entwickelte, die er auch auf Gastreisen immer wieder spielte.

Erinnern wir uns an die eingangs zitierte Szene, in welcher Thaddädl mit Chassée tanzt. Jene Szene ist kennzeichnend nicht nur für die Wandelfähigkeit von Hasenhuts Stimme, sondern auch charakteristisch für seine tänzerische Begabung und sein Spiel mit dem Partner.⁸⁴ Carl Barta formuliert diese Rolle gar als „nur um ihrer selbst willen geschaffen“, nämlich, „um Hasenhut Gelegenheit zu geben, durch seine Komik das Publikum zu ergötzen“⁸⁵ und darüber hinaus als „die echtste Thaddädl-Bernardon-Rolle“.⁸⁶ Hiermit ist auch schon die Herkunft Thaddädls angesprochen: Thaddädl fußt

79 Ebd.

80 Vgl. Schwarz, Anton Hasenhut, S. 30 f.

81 Deziert anders angelegt ist die Thaddädlrolle in Ferdinand Kringsteiners *Der Zwirnbändler aus Oberösterreich* (EA 1801); hier ist Thaddädl dumm und böse, und erfährt auch am Ende (er wird zum Militär geschickt) keine Läuterung.

82 Thaddädl der dreissigjährige ABC-Schützer. Eine Posse mit Gesang in drei Aufzügen, nach einer Burleske für die Marinellische Schaubühne bearbeitet von Karl Friedrich Hensler. Wien: Schmidt 1799.

83 *Thaddädl der 30-jährige ABC-Schützer* wird bis 1803 (Abgang Hasenhuts vom Leopoldstädter Theater) etwa 42-mal aufgeführt.

84 Vgl. Schwarz, Anton Hasenhut, S. 37.

85 Barta, Die komische Person, S. 120.

86 Ebd., S. 130.

auf dem tollpatschig-schusseligen Bernardon des Johann Joseph Felix von Kurz (1717–1784), jedoch reduziert Hasenhut das Absurde seines Vorgängers stark und legt die Rolle des Thaddädl tatsächlich ‚natürlicher‘ an.⁸⁷ Ein Blick auf die Illustration des Titelblattes der zweiten Auflage von Henslers *30-jährigem ABC-Schütz* zeigt Thaddädl im Kostüm: Auffallend ist die gewöhnliche Tracht und die ‚normale‘ Frisur Thaddädls im Gegensatz zur Szenenanweisung seines ersten Auftritts: „Taddädl lächerlich frisirt, und eben so gekleidet“ (I, 4), einzig zwei am Hosenbund befestigte Glöckchen weisen auf die Besonderheit der komischen Figur hin.

Versucht man die *Vis comica* Hasenhut-Thaddädls zu verstehen, ist man mangels zeitgenössischer Quellen auf den Text selbst angewiesen; hier indes bietet sich eine Fülle von Anhaltspunkten. Sei es der Tanz, seien es musikalische Interpretationen auf der Bühne oder, vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen, die Gestalt des Neben- wie Haupttextes – an vielen Passagen des Textes lassen sich charakteristische Merkmale des Spiels (Tanzes, Gesanges) von Anton Hasenhut festmachen. Natürlich finden sich jene zum überwiegenden Teil in den Szenenanweisungen – eine kurze Zusammenfassung möge an dieser Stelle die wesentlichsten Merkmale Thaddädls illustrieren: Thaddädl

* ist ängstlich: „Tad. Ich bitt’ dich ums Himmels willen, liebe Katherl! versteck mich, oder ich werd karpatscht.“ (II, 22)

* macht sich wichtig: „Aber so bedenk’ nur, Rosell! ich bin ja der Majoratsherr“ (I, 5); „(fährt in pathetischem Ton fort) Einen Schandfleck, den man gar nimmer herausradiren könnt – n’ Schandfleck, der sich auf unsere Kinder und Kindeskinde, auf unsere Enkel und Urenkel – –“ (I, 5)

* nimmt vieles wörtlich: „Kib. Schlecht genug, daß wir schon seit Jahr und Tagen beym A. B. C. stehen bleiben. Tad. Wir bleiben ja nicht dabey stehen, wir sitzen ja.“ (I, 6)

* ist lernunfähig: „Tad. Ich weiß auch gar nicht, was der Herr Instruktor will. Es ist erst ein Jahrl, daß ich ang’fangen hab, und jetzt soll ich alles schon kennen.“ (I, 10)

* ist gefräßig: „Tad. (holt ein eyernes Kipfel aus der Tasche, und ißt)“ (I, 10) „Tad. (mit gepropftem Mund) Ich weiß nichts!“ (I, 10)

* ist boshaft: „Tad. (erwischt in seiner Bosheit die Bücher, und wirft sie dem Instruktor an den Kopf)“ (I, 10) „(Kibbutz will bineinschlüpfen, Taddädl dreht ihm das Licht an die Perücke, die sogleich in Flammen geräth.) [...] Tad. (reißt das Fenster auf.) Feuer! Feuer! (er läuft schadenfroh herum.)“ (I, 19)

* ist weinerlich und trotzig: „Tad. (bricht in lautes Weinen aus) Ja – und wenn mir der Papa mein Katherl nicht giebt, so bin ich im Stand und werd ein Desenteur, und hernach laß ich mich zum Soldaten anwerben.“ (II, 3); „Tad. (trotzend) Ich mag nicht studiren – ich hab jetzt ganz andre Sachen im Kopf.“ (II, 4); „Tad. Wenn mir der Papa mein Katherl nicht giebt, so sterb ich als junger Herr, und dann kann der Papa sehen, wo der Papa junge Eselbankeln herkrieg. (läuft trotzend umher.)“ (II, 12)

87 Dies gilt gewissermaßen für sämtliche (ausgenommen die angesprochene Thaddädlrolle in Kringsteiners *Zwimbändler von Oberösterreich*) Thaddädlrollen. Thaddädl muss als der zivilisiertere Nachfahre Bernardons aus Kurzens Bernardoniaden (entstanden in der Hauptsache um 1750 – 1760) bezeichnet werden.

* ist kriecherisch: „Tad. (*weinend, fällt auf die Knie*) Ach – lieber, goldner Papa! ich will auch in meinem Leben zu keinem Madel mehr spienzeln gehen.“ (II, 11)

* diffamiert: „Tad. (*eben so*) S’ Maul soll er halten, hab’ ich ihm g’schaft – (*lacht kindisch beis.*) ha ha ha! (*laut.*) Papa! der Instructor ist schrecklich verliebt – ich hab gestern einen skandalösen Diskurs von ihm g’sehen.“ (II, 11).

Obgleich all die genannten Charakteristika wenig schmeichelnd für den Protagonisten scheinen, weist Thaddädl auch durchaus positive Züge auf: Am Ende ist er

* ehrlich: „Tad. Wegen unserm Adel laß sie sich gar nicht irr machen. Sie schickt sich auf ein haar zu meinem Adel. Denn seh sie: – Mein Vater – der war ein armer Bauer von Eselbank, nicht weit von Steyer – “ (III, 12)

* und lernwillig (je nachdem, wer unterrichtet): „Tad. Jetzt hab ich mein Büchel, jetzt kann i studiren, / Da brauchts jetzt kein Lärmen, und kein Raissoniren, / Das – was i nit weiß – weiß mein Katherl ja eh? – / Im Jahrl, will’s Gott! kann ich schon s’ A. B. C.“ (III, 18).

Gerade hinsichtlich des letztgenannten Punktes muss festgestellt werden, dass die Titelfigur das Lesen und Schreiben „keineswegs aus Dummheit nicht erlernt hatte, sondern aus Mangel an Konzentrationsfähigkeit“⁸⁸; ein Aspekt, den die Forschung anführt, um damit eine Psychologisierung des Thaddädl zu begründen. Damit grenzte Hasenhut den Thaddädl von Bernardon, wie auch von anderen komischen Figuren, ab und läutete gleichzeitig das Ende des Typus am Wiener Vorstadttheater ein – die nächste große Figur Staberl wird bereits eine Charakterrolle sein.

Doch zurück zum Typus im *ABC-Schützen* und zwei der wesentlichsten Requisiten des Stückes. Genannt wurden die Gefräßigkeit und die Furcht des Protagonisten, in deren Kontext das Eierkipfel und der Patzenferl symbolischen Gehalt einnehmen. Es manifestiert sich darin, wie elementar für Thaddädl sein körperliches Wohl ist: Anstatt zu lernen – der Leib ist ihm wichtiger als der Geist – kaut Thaddädl ein „eyernes kipfel“ (I, 10) und der Patzenferl ist ihm eine ständige Bedrohung („Tad. Da bin ich schon, Papa! (*schießt immer nach dem Patzenferl, der auf dem Tisch liegt.*) Kasp. Schau – du bist mein einziger Sohn – (*Taddädl sucht unter dieser Rede den Patzenferl heimlich zu erwischen, geht immer rücklings zu dem Fenster, und wirft ihn endlich hinaus.*)“ (II, 11), die jedoch auch er selbst zur Verteidigung heranzieht („Tad. (*nimmt den Patzenferl.*) Wart – Bürschel! ich will dich auf die Lieb denken lernen. (*jagt ihn in’s Kabinet.*) (I, 17); mehrfach wird Thaddädl geprügelt, revanchiert sich allerdings auch dafür (Tad. (*erwischt in seiner Bosheit die Bücher, und wirft sie dem Instukter an den Kopf*) (I, 10). Denkbar ist durchaus, dass bereits das Vorhandensein, und natürlich nicht zuletzt die Interaktion mit den Requisiten⁸⁹ für Heiterkeit und Komik sorgte.

Dass Hensler seine Version des *30-jährigen ABC-Schütz* eigens auf Hasenhut zuschnitt, zeigt sich nicht zuletzt an der Quantität von Thaddädls Auftritten: in exakt der Hälfte sämtlicher Auftritte agiert Thaddädl auf der Bühne, wobei eine inhaltsrelevante Verschiebung der Szenen in den einzelnen Akten durchaus auf eine Strukturierung der Posse durch Hensler hinweist:

88 Schwarz, Anton Hasenhut, S. 155.

89 Weitere Requisiten sind etwa auch unzweckgemäß gebrauchte Bücher und Perücken, um nur zwei wesentliche zu nennen.

Aufzug	Anzahl der Szenen mit Thaddädl	Anzahl der Szenen ohne Thaddädl	Szenen, die Thaddädl einführen
I	11	7	3
II	17	7	
III	7	11	

Betrachtet man Thaddädls Auftritte in Analogie zur Aktschematisierung des klassischen Regeldramas, so zeigt sich die für die Wiener Vorstadtbühne nicht unübliche Dominanz der Hauptfigur: Thaddädl tritt ungemein häufig im ersten wie auch zweiten Aufzug (Exposition, Komplikation und Peripetie) auf, retiriert sich zugleich häufiger im dritten Aufzug (Retardation und glückliche Auflösung), wobei er beim Finalchor natürlich nicht fehlt. Bemerkenswert scheint auch die Tatsache, dass für seine Einführung bzw. Charakterisierung ganze drei Szenen zu Beginn der Posse verwendet werden: Die erste Szene (Kibbutz und Kasper von Eselbank) ist ihm zur Gänze, die zweite und dritte Szene (Kibbutz, Kasper, Jungfer Potasch) zumindest zur Hälfte⁹⁰ gewidmet.

Der 30-jährige ABC-Schütz wurde zur „Glanz- und Paraderolle Hasenhuts am Leopoldstädter Theater“⁹¹, und zwar so sehr, dass der Schauspieler, als er 1803 die Bühne verließ, die Posse zu seiner Abschiedsvorstellung am 12. April wählte und auch später noch den ABC-Schützen auf Gastreisen vielfach (zum Teil) höchst erfolgreich verkörperte. Gesichert sind jene Gastspiele in Graz⁹² (Direktor Domoratus; 13. Juni 1804 od. 1805),⁹³ Prag⁹⁴ (Direktor Guardasoni, 1806),⁹⁵ Würzburg (Direktor Baron v. Münchhausen, 18. Juni 1817),⁹⁶ am Wiener Leopoldstädter Theater am 18. November 1813⁹⁷ und am Theater an der Wien (Direktor Carl, 15. Mai 1829).⁹⁸ Ob Hasenhut auch

90 Im zweiten und dritten Auftritt werden Thaddädl und dessen Schwester Rosel eingeführt.

91 Barta, *Die komische Person*, S. 130.

92 Launen des Schicksals, S. 174: „und gefiel wirklich so allgemein, daß meine späteren Gastvorstellungen immer mehr besucht wurden, und als ich endlich am 13. Juny den „ABC-Schützen“ zu meiner Einnahme gab, so war das Haus so ungeheuer voll, daß viele Leute auf die Bühne selbst kamen, und ihr Entrée bezahlten“.

93 Vgl. Schwarz, *Anton Hasenhut*, S. 209.

94 Launen des Schicksals, S. 178: „Ich trat endlich im ‚A B C - Schützen‘ auf, und trachtete, mein Spiel so viel als möglich zu moderiren. Die ersten Szenen gingen ganz still vorüber, und die völlige Gleichgültigkeit herrschte unter dem Publikum, worüber ich nicht wenig befremdet wurde, da ich gewohnt war, daß man in Wien fast über jede meiner Reden lachte. Ich ließ mich dadurch aber nicht aus der Contenance bringen, gab meiner Laune freyen Spielraum, dadurch wurden die Zuschauer endlich nach und nach wärmer, und lachten am Ende wie in Wien. Nach der Vorstellung wurde ich einstimmig gerufen, dankte in Versen, und erhielt noch an demselben Abende sechs große Boutellen vom besten Melmecker-Wein, ohne das ich wußte, wem ich sie zu danken hatte.“

95 Vgl. Alena Jakubcová: *Der 30-jährige ABC-Schütz in den böhmischen Ländern. Schauspieler, Prinzipale und Theaterstücke zwischen Prag und Wien an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*. In: *Der 30-jährige ABC-Schütz. Text, Musik und szenische Praxis im Wiener Volkstheater*. Bd. 3. Hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer. Wien: [in Arbeit]. Hasenhut gab insgesamt 10 Gastvorstellungen in Prag.

96 Vgl. Schwarz, *Anton Hasenhut*, S. 211.

97 Vgl. ebda, S. 210.

an den anderen Orten seiner Gastauftritte (1810 München und Linz; 1812 Regensburg, Nürnberg, Frankfurt, Darmstadt; 1815 Pest; 1817 Bamberg, Berlin, 1819 Linz, Karlsbad, Baden)⁹⁹ den 30-jährigen ABC-Schützen verkörperte, ist nicht gewiss, weder Theaterzettel noch andersartige Aufzeichnungen oder Chroniken hierzu sind bekannt. Überliefert ist hingegen eine Abdankung *zum ABC-Schützen*,¹⁰⁰ die zusammen mit einigen anderen Handschriften Anton Hasenhuts in der Wienbibliothek im Rathaus aufbewahrt wird. Auf einem einzelnen Blatt, auf der Rückseite zur Abdankung einer weiteren Paraderolle Hasenhuts, nämlich der des Rochus Pumpernickel,¹⁰¹ finden sich folgende humoristische Verse:

„Abdankung zum A-B.C.-Schützen

Verehrungswürdigste! Ihr Beyfall macht mich profitiren,
 Denn ich kann schon D – a – n – ck – Dank buchstabiren.
 Auch läßt mich Ihr gnädiges, gütiges Wesen,
 Ihre Nachsicht gegen mich den Augen lesen
 Und sollten Sie mir auch in der Folge gewogen bleiben,
 So will ich dieß in mein Herz auf ewig schreiben
 Ich will mich nie von meinem Fleiße entfernen,
 Denn ein A B C Schütz muß noch immer etwas lernen.“¹⁰²

Aus welchem Grund der dort überaus erfolgreiche Anton Hasenhut vom Leopoldstädter Theater abgegangen war, lässt sich aus den erhaltenen Quellen bislang nicht klären. Die Forschung führt zwei mutmaßliche Beweggründe an, die wohl nicht separiert betrachtet werden können: Das 1801 unter großem Aufwand umgebaute Theater an der Wien¹⁰³ lockte den Schauspieler mit Aussicht auf finanzielle Verbesserung, und zudem sah Hasenhut vielleicht fernerhin eine Möglichkeit, mit dem Theaterwechsel auch andere Rollen spielen und „einen neuen künstlerischen Abschnitt in seinem Leben beginnen zu können“¹⁰⁴. Doch seine Hoffnungen erfüllten sich nicht: der Vertrag sicherte ihm kaum mehr Gage als am Leopoldstädter Theater zu und nach einem triumphalen Empfang wurde er nur in kleinen Rollen und auch nur sehr selten verwendet – aus Langeweile, wie es scheint, verwirtschaftete Hasenhut seinen Vorschuss, kaufte sich Pferd und Wagen, unternahm Landpartien und unterhielt gesellige

98 Vgl. Theaterzettel zu *Thaddädl, der dreyßigjährige A B C Schütz*, Theater an der Wien vom 15. Mai 1829, Wienbibliothek im Rathaus, Teilnachlass Otto Rommel (Archivbox ZPH 399).

99 Vgl. Schwarz, Anton Hasenhut, S. 209–211.

100 Vgl. Abbildung 4 im Anhang.

101 Matthäus Stegmayer: Rochus Pumpernickel. Musikalisches Quodlibet in drei Aufzügen. Musik von Ignaz Ritter von Seyfried. EA 28.11.1809; ED Wien: Wallishausser 1811. Allein im Jahr 1809 wurde *Rochus Pumpernickel* am Theater an der Wien 44-mal gegeben (vgl. Schwarz, Anton Hasenhut, S. 69) und kam insgesamt auf etwa 130 Wiederholungen (vgl. ebda, S. 71).

102 Anton Hasenhut: *Abdankung zum A-B.C.-Schützen*. Undatiertes Manuskript der Wienbibliothek. Signatur H.I.N. 127.903 [Verso, 1819?].

103 Emanuel Schikaneder hatte im Kaufmann Bartholomäus Zitterbart (1751–1806) einen vermögenden Geldgeber für seine Pläne, das Theater an der Wien zum größten und modernsten Theatergebäude Wiens umbauen zu lassen, gefunden.

104 Schwarz, Anton Hasenhut, S. 51.

Runden, deren Ausgaben er beglich. In den Jahren seines Engagements am Theater an der Wien (1803 bis 1819) konnte der Schauspieler zwar durchaus große Erfolge erringen – die vielen Kritiken¹⁰⁵ und Notizen von verschiedenen Schriftstellern¹⁰⁶ bestätigen dies – doch nicht mehr an die Jahre zuvor anschließen: Zu oft trat er in schlechten Stücken auf, und zu wenig konnte er sich von der Thaddädlrolle lösen. Selbst der viel gerühmte Rochus Pumpnickel, die beliebteste Hasenhutrolle nach 1809, war nichts anderes als „ein ausgeleierter Abklatsch des alten Thaddädl“¹⁰⁷, wie es Schwarz formuliert und Barta expliziert, Hasenhut brachte seine ihm eigene *Vis comica* „in jeder Rolle in gleicher Weise zum Ausdruck [...], vielseitig soll [er] nicht gewesen sein“¹⁰⁸. 1819 verließ Hasenhut das Theater an der Wien mit einer umjubelten Aufführung des *Gebesserten Lorenz*¹⁰⁹ von Franz Xaver Karl Gewey und dem eigens geschriebenen Stück *Der vazierende Lorenz*¹¹⁰ desselben Autors. Die Kritik äußert sich dazu:

„Am 9. Mai zum Vortheile des Herrn Anton Hasenhut ‚Der vazierende Lorenz‘. Posse mit Gesang in einem Akt, von Herrn Horschelt angegebenen Tanz; Musik: Roser. Vorher: ‚Der gebesserte Lorenz‘ nach dem Franz. des Severin. Musik: Eulenstein. – Herr Hasenhut, der lustige Lorenz, der seine 16 jährige Wanderschaft auf dieser Bühne vollendet hat und dessen Verbindung mit der Direktion zu Ende ist, zeigt sich dem hiesigen Publikum, das ihm manchen kurzweiligen Abend zu verdanken hat, zum letzten Mal bey ungewöhnlich vollem Hause in der ganzen Fülle seiner frohen Laune und seiner wirksamen Komik. Das zu diesem Zweck verfasste Stück konnte man als eine Musterkarte seiner vorzüglichsten Leistungen ansehen, und er fand reichliche Gelegenheit durch eine stark gewürzte Ollapotrida lange dauernden Nachgeschmack zu unterhalten. Das zum Schluß angebrachte Quodlibet und die darauf folgende, mit vielen treffenden Beziehungen durchflochtene Abschiedsrede, vermehrte den Genuß des Abends; erregte aber zugleich auch eine wehmütige Stimmung in der Brust des aufmerksamen Beobachters, der sich diesen

105 Beispielsweise sei genannt: „Am 19ten Oct. wurde zum ersten Mal aufgeführt: Der gebesserte Lorenz, oder: Diesmal hat der Herr nie recht – eine Posse in einem Aufz., als zweyter Theil des Hausgesindes, nach dem Französischen, vom Verf. des trav. Pygmalions [d.i. F.X.K. Gewey], mit Musik von Hrn. Signora v. Eulenstein. Diese Posse wurde durch das brave Spiel des Hrn. Meier, und das, des Hrn. Hasenhut, welcher den Lorenz gab, mit ungemein lärmenden Beyfall aufgenommen. In dergleichen Rollen ist Hr. Hasenhut Virtuos, dem kein Anderer gleich kömmt. Die Musik ist dem Ganzen anpassend, leicht und fließend, ohne grossen Anspruch auf Werth zu machen, und ohne jedoch darum zu gemein geworden zu seyn. Das Stück wurde schon mehrere Male wiederholt.“ *Allgemein Musikalische Zeitung* 47 vom 24. November 1813, Sp. 772.

106 Etwa Ludwig Tieck: „In dem nämlichen Stück [= Joseph Weidmanns Bearbeitung von August von Kotzebues (?) Menschenhass und Reue] ward der Peter von Hasenhut vorgestellt, und dessen Darstellung mit Weidmanns Laune vereinigt, gewährte mir den erfreulichsten Genuß. Hasenhut hat sich eine Manier zu eigen gemacht, der sich mehr oder weniger alle Charaktere, die er übernimmt, fügen müssen, diese Manier ist aber die lieblichste und graziöseste, die man sich nur vorstellen kann. Von ihm möchte ich einige Clowns des großen Englischen Dichters vorgestellt sehn.“ Ludwig Tieck: *Fortunat. Zweiter Teil. Ein Märchen in fünf Aufzügen*. In: L. T.: *Schriften in zwölf Bänden*. Hrsg. von Manfred Frank [u.a.]. Bd. 6: *Phantasia*. Hrsg. von M. F. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 958–1143, hier S. 1138.

107 Schwarz, Anton Hasenhut, S. 73.

108 Barta, *Die komische Person*, S. 115.

109 Franz Xaver Karl Gewey: *Der gebesserte Lorenz oder dießmal fehlt immer der Herr. Posse mit Gesang in einem Aufzug*. Wien: Wallishausser 1813.

110 Franz Xaver Karl Gewey: *Der vazierende Lorenz*. Ungedruckt. EA 10.5.1819 am Theater an der Wien.

lustigen Lorenz am Abend seines Lebens nun vazierend dachte, bis Freund Hain, mit Stundenglas und Hippe zum letzten Basler Pumpnickeltanz ihn ladet.“¹¹¹

Schon zuvor, nämlich 1816/1817, scheint ein regelrechter Bruch in der Karriere Hasenhuts zu stattgefunden zu haben. Schenkt man seiner Biographie Glauben, so war die zweite Ehe¹¹² des Künstlers mit der untalentierten Schauspielerin Anna Rokipansky am 26. Februar 1816¹¹³ der Beginn seines finanziellen Elends. Stets schwebte pekuniäre Not über dem Haupt der Familie und der nicht enden wollende Kindersegen tat dieser ein Übriges.¹¹⁴ Immer öfter fand sich Hasenhub in Geldnöten, immer öfter wurde er zum Bittsteller, immer öfter drang er mit Gesuchen um Anstellung an die unterschiedlichsten Theaterdirektionen. Zudem hatte der Schauspieler, der sich schon während seines Engagements am Theater an der Wien während seiner freien Sommermonate wiederholt auf Gastspielreisen begeben hatte, bei einem Gastauftritt in Berlin im Jahr 1819 einen herben Misserfolg; schon nach einem Auftritt brach er seine Tournee ab und kehrte nach Wien zurück; Häme und Spott daheimgebliebener Kollegen blieben dabei nicht aus. Hasenhub versuchte sich als Verfasser von Gelegenheitsgedichten und bot dem niederösterreichischen Accesisten und Schriftsteller Franz Josef Hadatsch (1798–1849) seine schriftlichen Lebenserinnerungen zur Herausgabe an. Diese Biographie wurde zur „größten Fehlspekulation seines Lebens“¹¹⁵, denn, obschon sie uns heute von kulturellem Wert ist, stieß sie zu Hasenhuts Lebzeiten nur auf geringes Interesse, fand kaum Absatz und brachte nichts ein. Hasenhub musste Wertsachen verkaufen, versuchte erfolglos eine Konzession für ein Kaffeehaus zu erhalten und wähnte sich noch einmal glücklich, als ihm die Direktion des Theaters in Mödling angeboten wurde, die er jedoch nur mit größter Mühe für zwei Jahre (1825/26) aufrecht erhalten konnte. Ab und an gelang es einem Freund, Hasenhub Gastauftritte zukommen zu lassen: So etwa verwandt sich der Ballettmeister Friedrich Horschelt (1793–1876) bei Ferdinand Graf von Pálffy-Erdöd (1774–1840) der im Jahre 1813 das Theater an der Wien gekauft hatte, für ihn. 1821 darf Anton Hasenhub unerwarteter Weise als „neueingeworbenes Mitglied“¹¹⁶ zum Geburtstag seiner Majestät Franz II. (I.)¹¹⁷ das *Gott erhalte...* auf der Bühne singen, 1822 wird er für kleine Rollen auch am Kärntnerthortheater verwendet.¹¹⁸ 1829 trat Hasenhub – 30 Jahre nach seinem Debüt in dieser

111 *Theaterzeitung* vom 15.5.1819.

112 Hasenhuts erste Ehe mit der Bürgerlichen Anna Turner wurde am 11. Juli 1792 geschlossen. Anna Turner starb kinderlos am 2. November 1802. Vgl. Rabenlechner, Nachwort (in: Launen des Schicksals), S. 363–364.

113 Vgl. Schwarz, Anton Hasenhub, S. 105.

114 Wie sehr die Familie unter Geldmangel litt, wird auch durch die erschreckende Tatsache bewusst, dass Anna Hasenhub zwei ihrer Töchter (Leopoldine und Pauline) an den berüchtigten Fürsten Alois Kaunitz zu dessen sexueller Befriedigung verkaufte. Ob Anton Hasenhub davon wusste ist nicht bekannt. Gesichert ist, dass die Mutter mit dem Fürsten allein die Verhandlungen führte und ihm die beiden minderjährigen Töchter zuführte. Vgl. dazu Susanne Feigl und Christian Lunzer: Der Fall Alois Fürst von Kaunitz-Rietberg (1822). In: S. F. u. Ch. L.: Das Mädchenballett des Fürsten Kaunitz. Kriminalfälle des Biedermeier. Wien: Edition S 1988, S. 193–250; hier S. 240.

115 Schwarz, Anton Hasenhub, S. 142.

116 Schwarz, Anton Hasenhub, S. 115.

117 Am 12. Februar.

118 Vgl. Schwarz, Anton Hasenhub, S. 119. Am Kärntnerthortheater kommt es zu insgesamt drei Engagements von Anton Hasenhub (1815–1817 unter Graf Pálffy, 1822–1827 unter Domenico Barbaja

Rolle, nun als 63-jähriger Mann – als *Thaddädl, der dreyßigjährige A B C Schütz*¹¹⁹ ein weiteres Mal auf die Bühne des Theaters an der Wien. Seinen vermutlich letzten Auftritt absolvierte er im Jahre 1834 am Linzer Landestheater,¹²⁰ aus dem Jahre 1836 datiert ein Brief,¹²¹ mit dem Gesuch, am Josefstädter Theater als Gast auftreten zu dürfen; eine Aufführung kam jedoch wohl nicht zustande, da Einträge in Tageszeitungen und Chroniken fehlen. Hasenhut verfasste Gelegenheitsgedichte und –reden, die er gegen geringes Geld anpries und gab Akademien. Ein diesbezüglich beredtes Dokument befindet sich im Besitz der Wienbibliothek, es handelt sich um einen Brief an Adolph Bäuerle, hier in seiner Funktion als Herausgeber der *Theaterzeitung*:

„Sr. Wohlgebohrn!

Herrn von Baeuerle

Redacteur der allgemeinen Theaterzeitung. In der Wollzeil No. 780. in der Stadt Wien.

Werthester Freund! Meine Akademie ist übrigens mit Beyfall aufgenommen worden, jedoch die Einnahme war nicht ergiebig, zum Theil war das Wetter nicht günstig, auch war an den nähmlichen Tag zur gleichen Stunde, beym römischen Kaiser, auch eine Akademie des HE(rrn): Schubantschek. Bey der Caßa sind nicht mehr als 12 Billiets abgegangen, ich konnte wegen Kürze der Zeit auch nicht viele Billiets anbringen. Doch wäre ich so zümlich daraus gekommen, wenn ich nicht das Unglück gehabt hätte, bey der Einkaufung einiger ausländischer Bilets 42 fl. Papiergeld zu verlieren. Ich übersende beyliegend das gedruckte Gedicht und bitte in Ihrer allgemein beliebten Theaterzeitung eine für mich vortheilhafte Erwenung zu machen, und das Publikum zu benachrichtigen, daß das Gedicht in der Buchhandlung des HE(rrn) Adolph am Petersplatz zu haben ist, damit ich aus diesen Gedicht einigen Nutzen schöpfen könnte. – Überzeugt von ihrem Wohlwollen hoffe ich Gewährung meiner Bitte für welche ich stets dankbar seyn werde.

Dero ergebenster

Anton Hasenhut

Komiker.“¹²²

Über die letzten Jahre des früher so umjubelten Künstlers fällt demnach vielfach Schweigen. Eine unrühmliche Notiz veranschaulicht den Lebensabend Hasenhuts:

„Wer da im Prandauischen Hause in den Branntweinladen hineinschleicht, den sollen Sie kennen, meinen Sie! Freylich wohl, aber in welchem Zustande der arme Mann jetzt ist. Der Schnaps fast schon sein letztes Mittel. Beklagenswerter Hasenhut!

(= Barbaglia) und 1831–1836 unter Louis Antoine Duport). Hier spielt er ausschließlich kleine, für seine *Vis comica* irrelevante Rollen.

119 Vgl. Theaterzettel, Anm. 97.

120 Vgl. Schwarz, Anton Hasenhut, S. 143.

121 Aufbewahrt als Abschrift in der Wienbibliothek in dem Konvolut *Abschriften von Schauspielerbriefen aus Beständen der Handschriftensammlung der Wr. Stadtbibliothek (bis ca. 1914)*, Signatur Ib 164.754.

122 Brief an Adolph Bäuerle (undatiert). In: *Abschriften von Schauspielerbriefen aus Beständen der Handschriftensammlung der Wr. Stadtbibliothek (bis ca. 1914)*, Signatur Ib 164.754.

Wie hast Du uns ergötzt als Lehrjunge in den bürgerlichen Brüdern, als Lorenz im Hausgesinde? Wie haben wir gelacht über Dich im Pumpernickel?¹²³

Sein Tod am 6. Februar 1841 wurde in Wien kaum wahrgenommen. Anton Hasenhut hinterließ seiner Witwe und seinen acht Kindern etwas Wäsche, Einrichtung und einige „Präciosen und Tabakdosen“¹²⁴. Mit ihm starb der letzte große Typenkomiker des Alt-wiener Volkstheaters. An seine Stelle traten Adolph Bäuerles Staberl und die neue Charakterkomik Ferdinand Raimunds.

Anhang: Abbildungen zu den Viten der Brüder Anton und Philipp Hasenhut

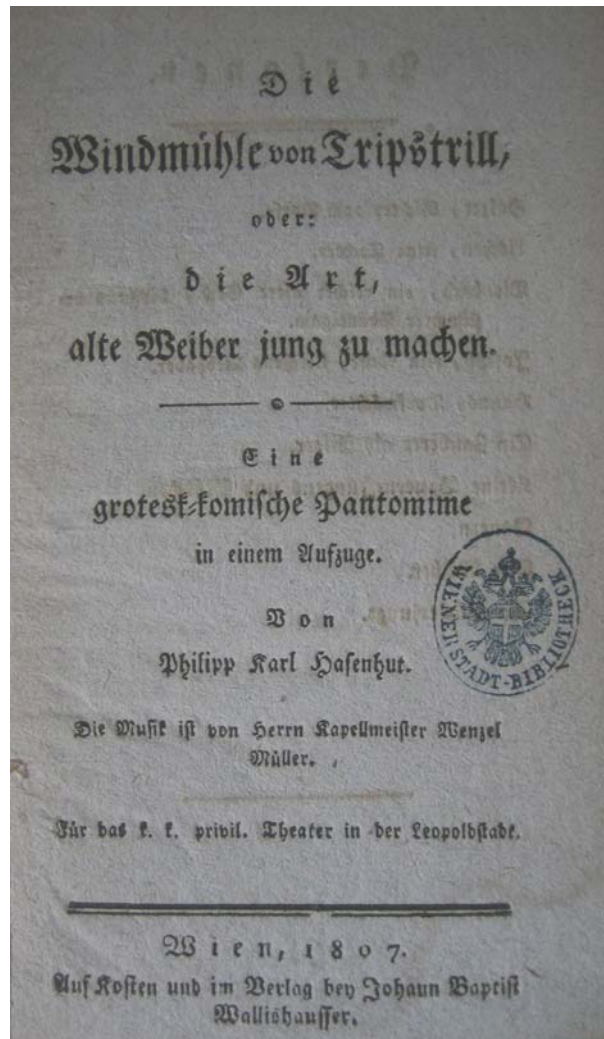


Abbildung 1: Titelblatt zu *Die Windmühle von Tripstrill*

Exemplar in der Wienbibliothek, Signatur A 5.378.

123 Franz Gräffer: *Zur Stadt Wien, und zwar: neue Memorabilien und Genreskizzen, Burleskes und Groteskes, Possen und Glossen, Leute und Sachen und Zustände des alten und neuen Wien betreffend.* Wien: Pichler's Witwe 1849, S. 213.

124 Schwarz, Anton Hasenhut, S. 148.

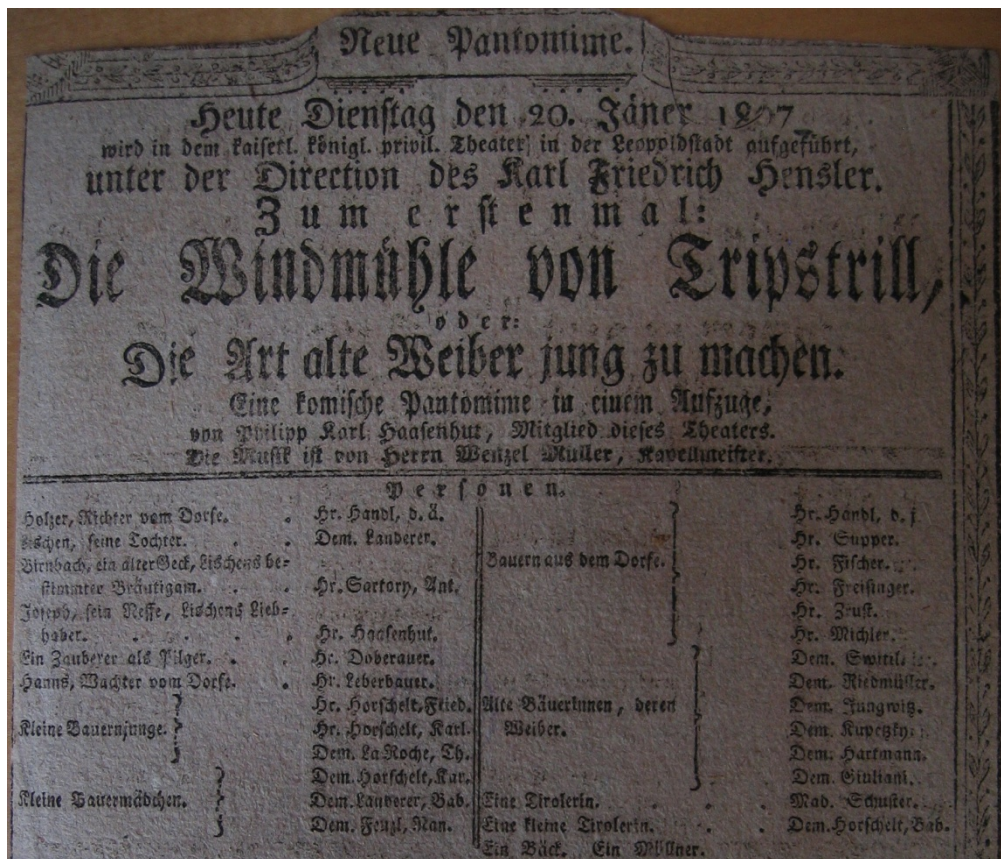


Abbildung 2: Theaterzettel zu Philipp Hasenhubers komische Pantomime *Die Windmühle von Tripstrill, oder: Die Art alte Weiber jung zu machen.*

Leopoldstädter Theater, 20. Jänner 1807.

Philipp Hasenhuber als Joseph, Lischens Liebhaber. Exemplar in der Wienbibliothek, Sig. C 64.525.



Abbildung 3: Bildnis Anton Hasenhut

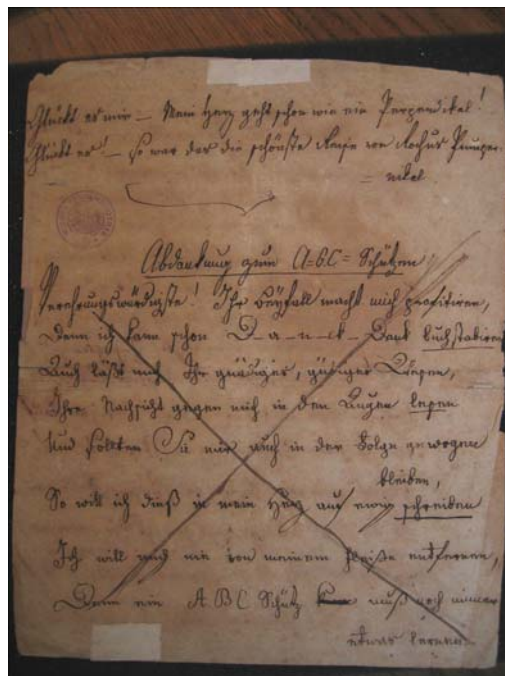


Abbildung 4: *Abdankung zum A-B-C-Schützen*

Rückseite eines Blattes, eigenhändig, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, Sig. H.I.N. 127.903.