

Das Leopoldstädter Theater (1781–1806)

Sozialgeschichtliche und soziologische Verortungen eines Erfolgsmodelles

Von Jennyfer Großauer-Zöbinger¹

Positionierung(en) des Leopoldstädter Theaters im Feld

Zwischen Kunst und Kommerz

Johann Josef La Roche wirkte von 1781–1806² als Kasperl-Darsteller an der von Karl Marinelli (mit)begründeten, stehenden Bühne in der Leopoldstadt. Dieser Zeitraum, der identisch ist mit dem noch in den Kinderschuhen steckenden „Zeitalter der belletristischen Lesekultur“³ (zu beachten ist dabei, dass der Großteil der Bevölkerung noch im Analphabetismus verhaftet war⁴, was das Theater für die bildungsfernen Schichten besonders interessant machte, da hier die zeitgenössische Dramenkunst unabhängig von der Lesefähigkeit des Einzelnen zu konsumieren war), bedarf einer näheren Betrachtung, um die historischen und soziologischen Bedingungen der Produktion, des Konsums sowie der Rezeption der für den Kasperl-Darsteller La Roche eigens gefertigten Komödientexte⁵ besser verstehen zu können. Auf den folgenden Seiten soll nun nichts anderes als der wirkungsgeschichtliche Kontext der Literaturproduktion wie der Literaturrezeption am Leopoldstädter The-

-
- 1 In: Andrea Brandner-Kapfer, Jennyfer Großauer-Zöbinger und Beatrix Müller-Kampel: Kasperl-La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater. Graz: LiTheS 2010. (= LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 1.) S. 5–55.
 - 2 Dieser Zeitraum erfasst sein Wirken an der stehenden Bühne in der Leopoldstadt und klammert somit vorangegangene Auftritte mit der Badner Gesellschaft in Wien und an sämtlichen anderen Spielstätten (in Baden, Graz und den diversen Kronländern) aus.
 - 3 Zwischen 1763 und 1805 verzehnfacht sich die Buchproduktion gegenüber dem Zeitraum von 1721 bis 1763. Vgl. Stefan Neuhaus: Literaturkritik. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004. (= UTB. 2482.) S. 32.
 - 4 Ebenda, S. 33.
 - 5 Im FWF-Projekt *Mäzene des Kasperls Johann Josef La Roche. Kasperliaden im Repertoire des Leopoldstädter Theaters. Kritische Edition und literatursoziologische Verortung* gelang es, ein umfangreiches Textkorpus (im Detail 30 Komödientexte), verfasst von Ferdinand Eberl, Karl Friedrich Hensler, Leopold Huber, Karl von Marinelli und Joachim Perinet, zu edieren. Dieses Textkorpus wird als Basismaterial für die hier angelegte Studie verwendet. Vgl. FWF-Projekt Nr. P20468 (15. Jänner 2008–14. Juli 2009): *Mäzene des Kasperls Johann Josef La Roche. Kasperliaden im Repertoire des Leopoldstädter Theaters. Kritische Edition und literatursoziologische Verortung* (2008/09). Mitarbeiterinnen: Andrea Brandner-Kapfer, Jennyfer Großauer-Zöbinger; Leitung: Beatrix Müller-Kampel. I. d. F. zitiert als *Mäzene des Kasperls*. Online: http://lithes.uni-graz.at/maezene/maezene_startseite.html [Stand 2009].

ater erhoben werden – oder mit anderen Worten – sollen epochale Charakteristika des literarischen Feldes herausgestrichen werden, die ausgehend von der Feldtheorie Pierre Bourdieus eine literatursoziologische Verortung erfahren (die Methodik bzw. Vorgehensweise, Theorie und Praxis nicht zu trennen, sondern ad hoc miteinander zu verbinden, folgt ebenso dem Konzept Bourdieus).

Der französische Soziologe Bourdieu nennt als eines der wichtigsten Charakteristika des literarischen Feldes immer dessen Heterogenität, die sich im Agieren der Literaturproduzenten manifestiert. Diese beziehen aufgrund der Verschiedenheit ihrer Merkmale eine bestimmte Position und verteidigen ihre Ansichten und Ausrichtungen vehement gegenüber anders Positionierten, sodass ein Kräftefeld entsteht, welches auf das literarische Feld angewandt eine Achse mit folgenden Endpunkten ausbildet: die auf den kommerziellen Erfolg abzielende Produktion für das Massenpublikum gegenüber der zweckfreien „reine Kunst“, die sich selbst genug, einzig auf Anerkennung unter den Produzenten ausgerichtet ist und wirtschaftlich wenig Ertrag abwirft.⁶

Das Leopoldstädter Theater positioniert sich im beobachteten Zeitraum (1781–1806) ohne erkennbare Abweichung im Bereich des ersten der beiden Endpunkte. Was geboten wird, dient – natürlich unter Berücksichtigung der Zensurauflagen, aber hierzu später – der Unterhaltung der zahlenden Massen, infolgedessen sich die Produzenten am eingespielten Gewinn zu orientieren hatten, womit die Regelmäßigkeit, die Kunstfertigkeit und die Originalität der Dichtung an dieser Bühne ins Hintertreffen gerieten.

Die von Gottsched⁷, Maria Theresia und Josef II. Mitte des 18. Jahrhunderts angestrebten Literarisierungsmaßnahmen⁸ des Wiener Theaters (diese stehen für ein völ-

6 Vgl. Pierre Bourdieu: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Aus dem Französischen von Hella Beister. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. (= edition suhrkamp. 985.) S. 64–67.

7 Gottsched will das von bürgerlich geachteten Komödianten betriebene Berufs-theater als Instrument der ethischen, ästhetischen und politischen Erziehung des Bürgers nutzen, was notwendiger Weise mit einer Theaterreform einhergeht. Er stellt die Forderung nach Dichtern, die der Poetik der Komödie und Tragödie kundig sind, nach einer festgelegten Dramentheorie arbeiten, deren Einhaltung die Wahrscheinlichkeit von Charakteren und Handlung sowie die Einheit von Ort, Zeit und Handlung sichert. „Gottscheds ganz besonderes Mißfallen erregt der extemporierende Hanswurst – vor allem in den schwülstigen, allen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit Hohn sprechenden Haupt- und Staatsaktionen. Doch auch in der Komödie erachtet er eine ‚lustige Person‘ als stehenden Typus für weitgehend überflüssig – der Autor möge seine lustigen Einfälle in der Handlungsführung und in der Zeichnung der auftretenden Personen im allgemeinen beweisen.“ Hilde Haider-Pregler: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufs-theaters im 18. Jahrhundert*. München: Jugend und Volk 1980, S. 139 und vgl. ebenda, S. 140–147.

8 Die Theaterreform Maria Theresias beabsichtigte das Wiener Theater in „ein literarisiertes, vom Staat gesichertes und beaufsichtigtes Nationaltheater als öffentliche Sittenschule“ umzuwandeln. Vgl. hierzu: Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 269.



lig anderes Kunstverständnis, als es von Autoren, Darstellern und Rezipienten des Leopoldstädter Theaters gespielt und gelebt wird) setzten sich, abgesehen von den Erlässen zur Zensur, damit in der künstlerischen Orientierung des Leopoldstädter Theaters nicht fort, was für die oben vorgenommene Definition des literarischen Feldes nach Bourdieu, auf diese Bühne angewandt, eine Modifizierung notwendig erscheinen lässt. So kristallisieren sich, die Funktion des Theaters betreffend, noch zwei zu berücksichtigende, disparate Positionen heraus: die von den Denkern der Aufklärung postulierte, zweckgebundene Auffassung vom Theater als pädagogischem Instrumentarium zur Anhebung des Bildungsniveaus und der Sozialtugenden (Moral, Sittlichkeit, Disziplin, Ethik etc.) sowie vom Theater als Boulevardtheater mit moralischen Auflagen, jedoch ohne höheren Bildungsanspruch (ein Nutzen des Theaters ist entbehrlich, es zählt zweckfreie Zerstreuung), das die Tradition des Hanswurst-Theaters, wie der Haupt- und Staatsaktion, in gemäßigter Weise fortsetzt und seine Bestimmung in der Erheiterung und kurzweiligen Unterhaltung des Publikums ortet. Auf die Symbolik einer Achse übertragen, entstehen damit zwei entgegengesetzte (und hier pauschal benannte) Kräftepole: das Bildungs- gegenüber dem Unterhaltungstheater.

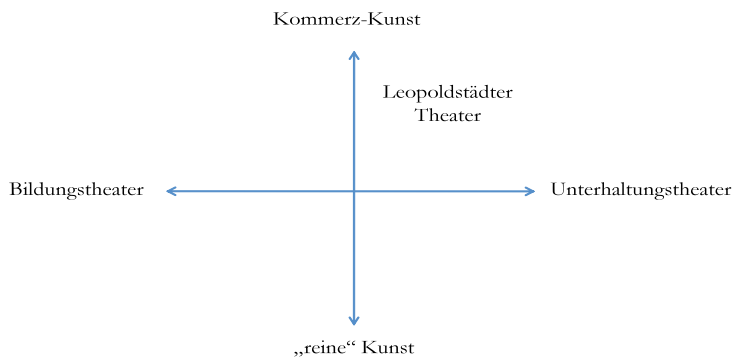


Abbildung 1: Exemplarischer Entwurf des literarischen Feldes des Leopoldstädter Theaters

Die Positionierung des Leopoldstädter Theaters im Bereich des kommerziellen Unterhaltungstheaters wird von gesellschaftspolitischen Verordnungen mitbestimmt, die Mitte der 1750er Jahre ihren Anfang nehmen und bis in die 1780er Jahre sowie darüber hinaus nachwirken.

Ursprünglich vom Staat nicht als Bildungsinstitution beachtet, richtet sich während der Regentschaft Maria Theresias der Fokus erstmals auf das Wiener Theater (und hier besonders auf dessen deutschsprachige Ausprägungen). Für die von pädagogi-

schen Bestrebungen gekennzeichnete Regierungsphase ganz programmatisch, wird nun auch das Theater- neben dem Schulwesen von Reformen ereilt, deren Ziel die Herausbildung von Institutionen zur Verbesserung des Bildungsniveaus (im Bereich der Sitten wie des Intellekts) der Bevölkerung ist.⁹ Maßgeblichen Beitrag leistet etwa Joseph Heinrich Engelschall mit seiner Schrift *Zufällige Gedanken über die Deutsche Schaubühne zu Wien*, in der das Theater als Ergänzung zur Legislative, der religiösen Erziehung und dem Schulsystem zweckdienlich als staatliche Einrichtung zur Umsetzung aufklärerischer, tugendhafter Werte und als Ort, an dem das Angenehme mit dem Nützlichen einhergeht, angepriesen wird:

„[...] daß bloß die Kenntniß von dem Nützlichen und von dem Angenehmen der Grund von der Bildung eines guten Geschmacks sey. Denn durch die weise Verbindung dieser beyden Eigenschaften in den Wirkungen unsrer Handlungen zeigen wir, ob unser Geschmack gut oder übel ist. Man pflegt aber alles dasjenige für Angenehm zuhalten, was äußerlich unsern Sinnen und innerlich unsern Neigungen gemäß ist. Da hingegen das Nützliche in allen Stücken auf die Vollkommenheit des Menschen, das ist, auf die Beförderung alles desjenigen siehet, was ihn zu dem Endzwecke, zu welchen er erschaffen ist, nämlich beständig glücklich zu seyn, führet. Woraus dann offenbar folget, daß der bloße Augenmerk des Angenehmen den Menschen in seinen Handlungen zu seiner Unvollkommenheit, zu seinem Unglücke führen kann; die Verbindung des Nützlichen aber mit dem Angenehmen ihn niemals fehlen läßt. [...] Diese Wahrheiten sind so allgemein, daß ihnen nichts mit Grunde entgegen gesetzt werden kann. Sie sind aber auch zu gleicher Zeit die Quelle aller Betrachtungen, die ich hier über die Schauspielkunst, einen Theil der sittlichen Gelehrsamkeit, anzustellen gedenke. [...] jedermann giebt mir recht, daß die vornehmste Bemühung, einen Staat glücklich zu machen, in der Sorgfalt bestehe, gute Sitten bey den Unterthanen einzuführen. Wodurch gelangt man aber zu diesem Zwecke? Der größte Theil unserer Polizeyverweser weiß nur von drey Wegen: Durch Anlegung guter Schulen; durch Sorgfalt für die reinen Lehren der Religion; und durch die Strenge der Gesetze. Wider alle diese drey Stücke habe ich nichts einzuwenden; es ist gewiß, sie sind in einem Staate unentbehrlich. Allein ich halte sie nach dem gemeinen Weltlaufe nicht für hinlänglich, und entdecke in der Schauspielkunst durch die Erfahrung noch einen vierten leichten Weg, zu meinem Zwecke zu gelangen. [...] wenn ich des Menschen Neigungen zu gleicher Zeit schmeicheln, und ihn mit Lachen von sittlichen Wahrheiten überführen kann; wenn ich auch die Stunde seines Vergnügens mir zu nutze machen, und ihm in selbigen angenehmen Unterricht ertheilen kann; warum soll ich solches unterlassen?“¹⁰

9 Vgl. Carl Glossy: Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. I. In: Jahrbuch der Grillparzergesellschaft 7 (1897), S. 239.

10 [Joseph Heinrich Engelschall]: Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten. In: Philipp Hafner. Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte. Hrsg. von Johann Sonnleitner. Wien: Lehner 2007, S. 252–257.



Das Theater ist bei Engelschall nicht mehr nur Theater um seiner selbst Willen, sondern didaktisches Mittel zur Bildung und Besserung der Gesellschaft.¹¹ Als die wesentlichsten Punkte der Reformempfehlungen Engelschalls für das Wiener Theater wären die Eliminierung des Stegreiftheaters samt dessen Extempore-Einlagen¹², die Überwachung des Theaters und deren Spielpläne durch staatliche Behörden¹³, die Forderung nach einer realistischen Handlung¹⁴ sowie einem regelmäßigen Schauspiel¹⁵ auch für die unteren sozialen Schichten, den „Pöbel“¹⁶, zu nennen.

Der Kameralist und Zensor Joseph von Sonnenfels geht damit konform und streicht in seinen Reformbestrebungen ebenso die Nutzbarkeit des Bühnenspiels zur Bildung der unteren Schichten heraus. Während der Adel und das gebildete Bürgertum in der italienischen Oper sowie der französischen Komödie ihren Horizont erweiterten, blieb den weniger einkommensstarken bzw. privilegierten Bevölkerungsschichten nur das deutsche Theater. Diese Sparte des Mediums wurde aber nach Sonnenfels zu lange Zeit „gleichsam nur als ein zufälliger Theil angesehen und sich selber überlassen“¹⁷, anstatt daraus gesellschaftsbildenden Nutzen zu ziehen.

„Ist der Regent, ist der große Adel der einzige Gegenstand der öffentlichen Aufmerksamkeit? Verdient der übrige Theil der Bürger, welcher zu dem allgemeinen Wohl nicht minder das Seinige beyträgt, daß man seiner ganz [!] nicht gedenke? Giebt es nicht mehrere Klassen der Bürger, welchen der Staat, nach durchgearbeitetem Tage, eine Erholung zu verschaffen verpflichtet ist? Wäre es nun aber gleichgültig, diesen Theil der Bürger entweder in eine Gaucklerbude hinzuschicken, wo sie die Albernheit eines Possenspielers und seine Unhöflichkeiten mit Ekel anhören müssen, oder ihnen ein gesittetes Vergnügen zu verschaffen, wo sich ihre Stirne, ohne den Anstand schamroth zu machen, aufheitern kann.

Der Mann aus der mittlern Klasse bedarf es so gar weit mehr, daß der Staat ihm eine anständige Ergötzung zu verschaffen suche als der Adel. Diesem kann es bey

11 „Engelschall vertritt die Position, daß Kunst didaktisch im gesellschaftsverbessernden Sinn zu wirken hätte und daß ihre unterhaltende Funktion ein Hilfsmittel zu diesem Zweck wäre.“ Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 324.

12 „[...] und wer also immer der Schaubühne vorzustehen haben möchte, muß scharf darauf sehen, daß kein Wort von einem Schauspieler auf der Bühne gesprochen werde, das nicht in dem vorher gänzlich schriftlich abgefaßten und ihm zur Censur eingereichtem Stücke befindlich sey.“ Engelschall, *Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne*, S. 267.

13 Vgl. ebenda, S. 265–271.

14 Vgl. ebenda, S. 261–262.

15 Engelschall fordert Lustspiele „nach den Regeln der Kunst“. Vgl. ebenda, S. 263.

16 Vgl. ebenda, S. 257.

17 Zit. nach Glossy, *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur*, S. 255.

seinem großen Vermögen an Ergötzlichkeiten ganz [!] nicht fehlen, indessen der eingeschränkte Aufwand, den die untern Klassen zu machen fähig sind, sie auf die Schaubühne hauptsächlich herabsetzt, und wenn man sie dieser Ergötzung beraubt, auf solche zu verfallen verleitet, die den Sitten nachtheilig sind [...]¹⁸

Die Überlegungen, das Theater als Instrumentarium zur Vermittlung sittlicher wie moralischer Werte und Tugenden zu benutzen, zeugen von einer Neudefinition des Mediums, die stark von den pädagogischen Bestrebungen des Theresianischen Zeitalters geprägt ist. Damit geht ein sozialer und kultureller Wandel einher, der im protestantischen Deutschland seinen Ursprung hat, nach und nach aber auf das kulturelle Feld Österreichs einzuwirken beginnt. Träger dieses Wandels sind gebildete Bürger mit protestantisch geprägtem Wertekanon (Pflicht, Fleiß, Ordnung etc.), der wie auf alle Lebensbereiche eben auch auf kulturelle Produktionen angewandt wird. Demnach werden Literatur und Theater mit einem Nutzen belegt, der weit über ihren unterhaltenden, zerstreuen Charakter hinausreicht: Sie übernehmen fortan die leitende Position bei der Herausbildung moralischer Werte.¹⁹ Kulturelle Produktionen werden nun nicht mehr daran gemessen, ob sie gefallen, sondern ob sie pflichtgemäß Anteil an der moralischen Erziehung der Bevölkerung nehmen.

„Die von Wolff, Gottsched und anderen Geistesfürsten postulierte Moral der Aufklärung ließ den Mut zur Selbstbestimmung eben nicht gelten, und schon gar nicht im Hinblick auf Affekte und Begierden. Deren Spontaneität suchte man weitgehend zu unterdrücken. In einem Diktat des Nutzens, einem heutigen Utilitarismus recht ähnlich, verbanden insbesondere die norddeutschen, protestantischen Aufklärer Vernunft mit Pflichtbewußtsein, erklärten sie den Fleiß zur moralischen Bestimmung des Menschen und den Müßiggang zum Laster. Folglich mussten die Kultur und das Lesen einen Nutzen zeitigen; Unterhaltung ohne Lehre erachtete man als bedenkliche Frivolität. Körperliche Reize, Erotik, ‚Wollust‘ traf die ganz heftige Intoleranz der Toleranzprediger.“²⁰

Von vorne herein steht fest, dass das Theater – und hier vor allem das deutsche Theater, das als Bindeglied zu den weniger privilegierten sozialen Schichten anzusehen ist – den geforderten Bildungsauftrag nur erfüllen kann, wenn von höherer Stelle überwacht wird, was auf der Bühne geboten wird. Hanswurst, Harlekin und Bernardon mit ihrer grotesk-derben körperlichen Komik, deren Witz stets auf den leiblichen Bedürfnissen des Menschen (Furzen, Scheißen, Kopulieren, Fressen und

18 Joseph von Sonnenfels: Briefe über die Wienerische Schaubühne. Hrsg. von Hilde Haider-Pregler. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1988. (= Wiener Neudrucke. 9.) S. 411.

19 Vgl. Klaus Zeyringer: Die Kanonfalle. Ästhetische Bildung und ihre Wertelisten. Literatursoziologischer Essay. In: Lithes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Nr. 1: Was weiß Literatur? (Dezember 2008), S. 74–78.

20 Ebenda, S. 75–76.



Saufen) beruhte,²¹ waren mit ihrem oft von der Haupthandlung separierten, unregelmäßig-improvisierten Spiel und den für sie charakteristischen Prügelszenen nicht die geeigneten Identifikationsfiguren für die Vermittlung guter Sitten und höherer Moral. Und der von den Aufklärern postulierte Nutzen, den diese jeder Alltagsbeschäftigung abverlangten, um nicht dem Müßiggang zu verfallen, stellte sich beim Konsum der Hanswurst- und Bernardon-Aktionen schon gar nicht ein. Stegreifspiel und Extempore-Einlagen waren, da sie zu viel Raum für individuelle Ausgestaltung bzw. Rede und nicht zuletzt für spaßigen Unsinn ließen, mit der erzieherischen Funktion von Theater generell unvereinbar, weshalb als logische Konsequenz der Erlass der Theaterzensur (1765)²² als Garant für den ausgesucht bildenden und belehrenden Inhalt der Komödientexte sowie Tilgung des improvisatorischen Spiels von der Bühne folgte (1769 war die extemporierte Komödie, zumindest von den Hoftheaterbühnen, verschwunden²³). Dieser Entwicklung vorausgegangen war eine neue Geisteshaltung eines Teils der Theaterbesucher, die mit ihrem Geschmacksurteil oppositionelle Position zum deutschen Spaßtheater bezogen. Die Lustigen Figuren Hanswurst und Bernardon wurden als Feindbilder des „guten Geschmacks“ zunehmend öffentlich angefeindet, sodass in den moralischen Wochenschriften²⁴ bald eine erbitterte Debatte um ihre Daseinsberechtigung entbrannte (bekannt als „Hanswurststreit“).²⁵ „Je toller und ungeberdiger [...] die lustige Person wurde, je mehr Unsinn und Zote sich ausbreiteten, desto lebhafter wurde die Opposition des denkenden Theils aus dem Publicum und das Begehren nach einer Reinigung der Bühne durch die Staatsgewalt.“²⁶ Auf die „Censur des Geschmackes“, die in der gebildeten Öffentlichkeit immer mehr Befürworter erlangte, folgte nun die Zensur des Geisteslebens der Wiener durch die Staatsgewalt (1769/70 vertreten durch Joseph von Sonnenfels, danach durch den bekannten Zensor Franz Karl Hägelin). Alle für die Aufführung in der Reichshauptstadt vorgesehenen Bühnenstücke waren in schriftlicher, völlig ausformulierter Form der Theaterzensurbehörde einzureichen

21 Vgl. Beatrix Müller-Kampel: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2003, S. 91–112.

22 Vgl. Gerhard Tanzer: Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert. Wien, Köln und Weimar: Böhlau 1992, S. 165.

23 Vgl. Glossy, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur, S. 258.

24 Hafner, Heufeld, Klemm aber auch Weiskern sprechen sich in diversen Wochenblättern immer wieder gegen Sonnenfels aus. Sie lehnen das von ihm angestrebte „Hochstiltheater“ ab, wenden sich aber ebenso gegen das extemporierte, den Diktaten der Wahrscheinlichkeit trotzen Possenspiel.

25 Vgl. hierzu Karl Görner: Der Hans Wurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels. Wien: Konegen 1884.

26 Glossy, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur, S. 253.

und wurden – auch wenn es nicht immer den erwarteten Erfolg brachte²⁷ – präventiv zensiert. Je nachdem, ob die Texte „schlüpfrige“ Reden, sittlich inadäquate Aktionen und fragwürdige Charaktere enthielten, wurden sie zum Teil zensiert bzw. der Umarbeitung des Urhebers überlassen oder, wenn die gesamte Geschichte wie auch der Stoff selber für Sitten, Staat oder Religion bedenklich waren, zur Gänze indiziert.²⁸

„Wenn ich einem Fürsten zu rathen hätte, so würd’ ich ihm nichts eifriger empfehlen, als – sein Volk in gute Laune zu setzen. Kurzsichtige Leute sehen nicht, wie viel auf diesen einzigen Umstand ankommt. Ein fröhliches Volk thut alles, was es zu tun hat, munterer und mit besserem Willen als ein [...] schwermüthiges; [Nur wenn die Menschen] bey guter Laune sind, so vergessen sie über einer Komödie, einer neuen Tänzerin, einem neuen fröhlichen Liedchen, den Verdruß über eine verlorene Schlacht, oder die Schlimme Verwaltung ihrer öffentlichen Einkünfte.“²⁹

Es sind treffende Worte, die Christoph Martin Wieland seinem Diogenes von Sinope in den Mund gelegt hat. Denn vermutlich trug damals nichts mehr zur Aggressionsbewältigung und Triebreduktion bei und half besser über schlechte Zeiten und private Nöte hinweg, als das komische Theater. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ist es das Marinellische Theater in der Leopoldstadt, das als prototypisches Lachtheater die Bewohner Wiens, aber auch Touristen aus dem Kaiserreich und diverse Staatsgäste bei Laune hält. Vor allem der Kasperl-Darsteller Johann Josef La Roche zog mit seiner individual-komischen Spielweise die Massen an und bot somit die passende Ablenkung von größeren und kleineren Sorgen des Alltages, vom politischen Geschehen oder, pauschaler beurteilt, vom Weltgeschehen überhaupt.

So war den Theaterreformern in der Mitte des 18. Jahrhundert zwar ein Schlag gegen das ungebändigte deutsche Späßtheater samt seinen zotigen Figuren Hanswurst und Bernardon gelungen, sowie das Medium Theater (zumindest was die innerstädtischen stehenden Bühnen betrifft) von den Widrigkeiten gegen „die Sitten, den Staat und die Religion“ durch die Zensur bedingt zu befreien. Bei all den literarisierungspolitischen Maßnahmen des deutschen Theaters und hier v. a. der Komödie konnte und sollte aber die zweckfreie Unterhaltungslust der Wiener nicht eingedämmt werden. Sie wurde nun in gemäßigter Form im Leopoldstädter Theater gestellt.

27 „Wie gering aber die Macht dieser Theaterpolizei war, geht schon daraus hervor, daß der Possenreißer sogar die Kühnheit hatte, von der Büchercensur zum Druck nicht zugelassene Liederstrophen dennoch auf der Bühne zu singen.“ Glossy, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur, S. 253.

28 Zu den Zensurrichtlinien siehe: Ebenda, S. 279–282.

29 Christoph Martin Wieland: *Nachlass des Diogenes von Sinope*. Aus einer alten Handschrift. In: C. M. Wielands sämtliche Werke. Bd. 13. Leipzig: Göschen 1795, S. 3–148, hier S. 88.



Die meisten Punkte, die u. a. von den beiden Theoretikern Engelschall und Sonnenfels für die Reformierung des Wiener Theaters vorgeschlagen wurden, hatten ein gesellschaftspolitisches Echo sowie nach und nach entsprechende Erlässe von Seiten der Regierung zur Folge. Während das Leopoldstädter Theater in der inhaltlich-thematischen Ausrichtung seiner Theaterstücke von den Reformbestrebungen, der Geschmacksdebatte, der Ernennung des Mediums zur Bildungsinstitution aufgrund von Zensurerlass und zumeist unumgänglicher behördlicher Kontrolle in Teilbereichen beeinflusst wurde, tangierte die geforderte konzeptionelle Neugestaltung der Theaterstücke (Wahrscheinlichkeit, Regelmäßigkeit) und somit ihre angedachte Normierung und Literarisierung die künstlerische Ausrichtung des Theaters bestenfalls peripher.

Vorerst in knapper Form dargestellt, fassen folgende Thesen den Einfluss des gewandelten Geisteslebens auf das Leopoldstädter Theater zusammen:

These 1: Die Forderung nach der *pädagogischen Zweckgebundenheit* des Theaters wurde am Leopoldstädter Theater *bedingt umgesetzt*. Dem Repertoire zufolge³⁰ dienten die meisten der am Leopoldstädter Theater gebotenen Produktionen der Unterhaltung. Der von den Denkern der Aufklärung propagierten Pflichtausübung in allen (alltäglichen) Tätigkeiten kam das Theater damit nur geringfügig nach. Letzte Geschmacksinstanz dieser Bühne war das nach Unterhaltung strebende Publikum, nicht der von den elitären Denkern der Aufklärung propagierte erbauende, bildende Theaterkanon.

These 2: Die *Überwachung des Spielplans* und *der Produktion* erfolgte in Bezug auf die *schriftlich fixierten Komödientexte gänzlich*, in Bezug auf die *dramaturgische Umsetzung* auf der Bühne *bedingt*.

These 3: Die *Forderung nach der Eliminierung des Stegreifspiels* war damit *nur bedingt erfüllt*.

These 4: Die Maßnahmen gegen die lustigen Volkstypen, die immer stärker um sich greifende protestantisch geprägte „Sinnenfeindlichkeit“ sowie die Tendenz zur Moralisierung kultureller Produkte bedingen eine *Sozialisierung, Verbürgerlichung und Versittlichung des Leopoldstädter Kasperls*, der um die obszönderben Charakterattribute des Hanswurst gebracht, nur mehr eine oftmals auf die Nebenhandlung beschränkte Existenz als dessen Diminutiv führt.

30 Vgl. hierzu Studie zum Leopoldstädter Theater. In: Jennyfer Großbauer-Zöbinger: Karl von Marinelli (1745–1803). Das Gesamtwerk. Edition und Studie. Graz, Univ., Diss. [im Entstehen].

Moral und Bildung im Theater

Die Forderung nach der pädagogischen Zweckgebundenheit des Theaters wurde am Leopoldstädter Theater, wie behauptet, bedingt umgesetzt. Die Überwachung der Produktionen und des Spielplans durch die Zensurbehörde, die Neudefinition des Theaters als Erziehungsmedium, sowie generell der sich stetig verbreitende Einfluss der Geisteshaltung der Aufklärung gaben den Anlass zur Verarbeitung sittlich-moralischer Werte und gesellschaftlicher Tugenden in einem Teil der Repertoirestücke.

Es sind v. a. die Komödien (überwiegend die reinen Sprechstücke ohne Musik) Henslers, Eberls und die bürgerlichen Komödien Marinellis³¹, die didaktisch aufbereitete, klischeehafte Moral enthalten und die Tendenzen eines Besserungsstückes aufweisen. Gepredigt wird dabei stets über dieselben sittlichen und moralischen Vergehen: über geplanten und vollzogenen Ehebruch, Kuppelei, Arglist, Prasserei (eigenartiger Weise sind es immer die Frauen, die verschwenderisch sind), Hochmut bis zum Adelsstolz, übersteigerte Arglosigkeit und Eifersucht (auch diese Unsitte wird fast stets an Frauen vorgeführt). Gepriesen werden hingegen der bedingungslose Gehorsam gegenüber dem Vater wie der Obrigkeit (Treue zum Regiment), die Pflichterfüllung gegenüber dem Kaiser, die Redlichkeit und der Fleiß des Bürgers, Ehrlichkeit und Sittsamkeit. Obwohl einige der eingesehenen Komödien diese lehrhaften Züge tragen, war der Hauptzweck des Leopoldstädter Theaters immer noch die Unterhaltung und nicht die Belehrung des Publikums. Diese Absicht zeigt sich v. a. in den Spieltexten Perinets, den Kasperliaden Marinellis und den Opernbearbeitungen Eberls, die kaum erzieherischen Wert haben und weitaus häufiger gespielt wurden, als jene mit Moral behafteten Stücke (Belege folgen unmittelbar). Im theatralen Feld positioniert sich das Leopoldstädter Theater damit inhaltlich am äußersten Rand des zum Bildungstheater gehörenden Subfeldes des meinungs- und verhaltensbildenden Theaters.

Ein moralischer Unterton findet sich in *Kasperl' der Mandolettikrämer*, wo Ehebruch und Untreue angeprangert werden. Jeweils ein Part von drei Pärchen (jedes Pärchen stammt aus einer anderen Gesellschaftsschicht, was für die Zuseher im Publikum, die ebenso anderen Ständen angehörten, die Identifikation erleichterte) erfährt im Laufe des nahezu endlos gedehnten Handlungsprozesses seine Läuterung bezüglich Hinterlist und (angedachtem³²) Seitensprung. Als Vertreter der Aristokratie wird

31 Im Leopoldstädter Theater kamen nur noch Marinellis *Der Ungar in Wien* und *Der Bürger und der Soldat* zur Aufführung. Beide sollen an dieser Stelle nicht besprochen werden, da in ihrer Personen-Konzeption die Figur des Kasperl nicht vorgesehen ist. Vgl. Karl von Marinelli: *Der Ungar in Wien. Ein Originallustspiel in drey Aufzügen*. Wien: [o. V.] 1773 und Karl Marinelli: *Der Bürger und der Soldat. Ein Originallustspiel in drey Aufzügen*. Preßburg: Landerer [1775].

32 Mehr gestattete die Zensur v. a. den weiblichen Charakteren eines Bühnenstückes nicht, sodass auf betrügerisch-hinterhältige Worte zumeist keine entsprechenden Handlungen folgten. Darstellbar waren nur der Versuch der Untreue bzw. der Scheinehebruch. Vgl. Glossy, *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur*, S. 317.



Baron Wellbach für seine Untreue gegenüber seiner Angetrauten Amalia, die er mit deren selbst verschuldetem Verschwinden rechtfertigt, und seinen ständigen Annexionen des weiblichen Geschlechts à la Don Juan gescholten und schließlich auch bekehrt – als Moralinstanz bzw. nach Freud als „Über-Ich“ fungiert hierbei zumeist sein Bedienter Paul:

„PAUL. Aber lieber gnädiger Herr! – wenn werden Sie einmal aufhören, den irrenden Ritter zu spielen?

BARON. Kerl, du wirst mir so lange deine Moral vorsingen, bis ich dir den Tact dazu gebe! –

PAUL. Schon gut! – [...] Geburt, Erziehung, Vermögen, und tausend günstige Umstände – fordern sie recht auf, es zu werden, und eine einzige unglückliche Leidenschaft – ich will sagen Grille – hindert Sie es zu seyn.

BARON. Hindert mich? – itzt seht doch einmal, den moralischen Schwätzer an [...] gieb mir Unsterblichkeit, und frage mich dann, welcher Wunsch mir noch übrig bleibt.

PAUL. Und haben alle Augenblick einen andern.

BARON. Aber keinen lasse ich unbefriedigt, und das ist gerade das, was mich glücklich macht – Abwechslung ist die Würze des Vergnügens – kurz Kerl, wenn du nicht Eis statt Blut in deinen Adern hast, so sage mir, wer kann im Besitz solch eines Meisterstückes der Natur (*er zeigt ihm das Portrait*) für etwas andres noch Sinne haben?

PAUL. (*Das Portrait betrachtend*) schön! – wahrlich schön – fast so schön, als ihre Gemahlin!

BARON. Dumkopf mit deiner Vergleichung – fast so schön als ihre Gemahlin – fast! – hab ich’s dir nicht ein für allemal verboten, nicht die geringste Erwähnung von ihr zu machen, gar nicht daran zu denken, daß ich verheurathet sey.

PAUL. Wahr – aber was kann ich dafür, daß ich ein besser Gedächtniß habe als Sie!

BARON. Du sollst aber nicht!

PAUL. Und was soll ich dann?

BARON. Was? – an meinem Glücke Theil nehmen – dich mit mir freuen, mit mir diese zauberische Schönheit bewundern – und –

PAUL. Morgen wieder eine andere suchen – versichre Sie – gnädiger Herr, es ist nicht die erste Trunkenheit der Seele, die ich an Ihnen erlebt habe.

BARON. Und doch geb ich dir mein Wort – daß dies das non plus ultra der Liebe für mich ist – schwör dir’s, daß ich diesen Engel ewig, wohl – wohl gemerkt – ich sage ewig – treu bleiben will –

[...]

PAUL. Aber gnädiger Herr, was wollen Sie dann nun machen?

BARON. Was ich machen will – was ich machen will? – lieben will ich sie –

PAUL. Und Ihre Frau?

BARON. Je zum Teufel fängst du schon wieder damit an – Meine Frau! sie mag nach Venedig reisen – und wenn sie da keinen Zeitvertreib findet, so wird es wohl nirgends als im Kloster welche für sie geben! Und nun kein Wort mehr – das rath ich dir! –

[..]

MAD. BUCHW[ALD]. Herr Baron dieser Ton? –

BARON. Ist der Ton einer verwirrten, aber nicht ganz verdorbenen Herzens! – kurz es wäre zu boshaft von mir, wenn ich nicht durch das offenerzige Geständniß, daß weder mein Herz noch meine Hand in meiner Gewalt sind, eine Flamme zu unterdrücken mich bemühte, die vielleicht ein freyer Blick und der noch freyere Ton der grossen Welt in einem Augenblick anzufachen im Stande war! – Sie sind verheurathet Madame, die Arme Ihres Gemahles erwarten Sie! – Verzeihen Sie, daß ich den Ton der grossen Welt vergaß, und Ihnen keine Lüge sagte!! –

MAD. BUCHW[ALD]. Sie wollen mich also nicht lieben? –

BARON. Madame ich will zur Tugend zurückkehren, dieß Gelübd hab ich erst vor wenigen Augenblicken gemacht! [..]³³

Madame Buchwald ist die Zweite im Bunde der in Versuchung Geführten. Sie entstammt ursprünglich der bürgerlichen Oberschicht, fühlt sich aber im Geldadel heimischer. Sie wird wegen ihrer Rendezvousfreudigkeit mit fremden Männern, der öffentlichen Herabwürdigung ihres Mannes und seines Standes sowie wegen ihres an Prasserei grenzenden, auffälligen Putzes als Ausdruck des angestrebten mondän-
aristokratischen Lebensstils (die komische Deplatziierung als Folge des Agierens in einer sozialen Rolle, welche nur oberflächlich erworben, nicht aber vollständig habitualisiert wurde, lässt grüßen), der für die Gattin eines Kaufmanns wenig schicklich ist, ergebnislos angeklagt:

„KLINGER. Werden Sie bald selbst sehen – daß der Handel, den wir treffen wollen, ganz ein artig Stück Arbeit ist! (*Klinger nimmt den Baron bey der Hand, und führt ihn zur Madame Buchner* [!]) Madame hier hab ich das Vergnügen, Ihnen in dem Freyherrn von Lindenthal einen der reichsten Cavalliere, den feurigsten Verehrer der weiblichen Schönheit aufzuführen! –

MAD. BUCHWALD. (*Mit einem affectirten Complement*) Es ist mir ein großes Vergnügen einen so reichen und vornehmen Cavallier kennen zu lernen! –

BARON. Ich werde um die Erlaubniß bitten – Sie Madame besuchen zu dürfen!–

MAD. BUCHWALD. Ich würde es herzlich erlauben – aber ich hab gar einen abscheulich eifersüchtigen Mann [..]

33 Ferdinand Eberl: Kasperl' der Mandolettikrämer, oder: Jedes bleib bey seiner Portion. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. [Wien:] Wallishauser 1789, S. 4–9 und S. 156–157. Hrsg. von Jennyfer Großauer-Zöbinger. In: Mäzene des Kasperls (2008/09). Online: http://lithes.uni-graz.at/maezene/eberl_mandolettikraemer.html [Stand 2009].



BARON. Allerliebste! [...]

MAD. BUCHWALD. Der Herr v. Klinger wird schon die Güte haben – Sie dort aufzuführen – und den reichen Herrn v. Katzenbalg kennt ja die ganze Stadt! –

BARON. Von Katzenbalg – Ihre Frau Mama? –

MAD. BUCHWALD. Ja diese ists – mein Hr. Papa ist erst Großritter der afrikanischen Erblande geworden – weißwegen er auch heute eine Akademie und Ball im Casino giebt! –

[...]

HERR BUCHW[ALD]. (*geht verdrüsslich auf und ab, Madame sitzt in einem Sessel*) Ein für allemal ich kann diese Lebensart nicht länger dulden.

MAD. BUCHW[ALD]. (*höhnisch*) Diese Lebensart? –

HERR [BUCHWALD]. Diese Lebensart – ja Madame diese Lebensart! –

MAD. [BUCHWALD]. Und was finden Sie denn gar so sehr an mir zu tadeln?

HERR [BUCHWALD]. Was? – alles in allem – ihr Aufstehen – ihr Schlafengehen, ihren Putz – ihre Sitten – kurz Madame sie müssen sich ändern – oder ich muß andere Mittel ergreifen! –

MAD. [BUCHWALD]. (*ihm nachäffend*) ändern – oder andere Mittel ergreifen – nu das ist ja allerliebste – in der That mein Herr so viel ich merke, so stimmen Sie den Ton des Zuchtmeisters an! –

[...]

HERR [BUCHWALD]. Ich will ein braves Weib aus dir machen – das will ich Schätzchen – und das werd ich; mit Gutem oder Bösem, das Mittel gilt mir einerlei – wenn ich nur meinen Zweck erreiche! – und so hast du nun vorläufig einige Regeln – itzt wollen wir auch einen Theil der Ausübung vornehmen – vor allen Dingen, diesen lächerlichen Kopfputz herab! –

[...]

HERR [BUCHWALD]. (*Ganz gelassen und scherzhaft geht hin, führt sie zur Toilette, setzt sie nieder, hält sie mit einer Hand bey der Hand, und räumt ihr mit der andern Hand den Kopf ab*) Ich sehe schon, Sie wollen mich zum Kammerdiener – kann Ihnen ja wohl auch diesen Gefallen erweisen – Sehn Sie ich weiß gut damit umzugehen! – so! – Nun sind Sie noch einmal so liebenswerth – nun will ich Sie küssen! (*er will sie küssen*)

[...]

HERR [BUCHWALD]. Roß und Wagen verkauft – Friesur und Kammermädchen abgedankt – Dinees und Soupees abgeschafft – Bälle und Spiele verboten – das ist alles in der veränderten Lebensart begriffen! –

MAD. [BUCHWALD]. (*Geht weinend mit gefalteten Händen umher*) Ich möchte rasend werden – so herabgewürdiget – so beschimpfet; ich – die ich auf die Hand eines Grafens Ansprüche machen könnte – was bin ich nun? – Ein elendes Kaufmannsweib!! –

HERR [BUCHWALD]. (*vom Affect überracht*) Elendes Kaufmannsweib? Ha Weib! – laß dirs nicht gelüsten mich da anzugreifen (*nach einer Pause*) Kurz und gut! – es ist mein Wille, du mußt so leben, und nicht anders! –

MAD. [BUCHWALD]. (*wirft sich in einen Stuhl*) Schon gut! – ich will das Ding schon umkehren – wollen doch sehen, ob sich das gemeine Volk so am Adel vergreifen darf. –

HERR [BUCHWALD]. Was das Volk gegen den Adel darf? – weiß ich nicht! – was der Mann gegen ein närrisches Weib darf, sollen Sie, Madame sehen! – Gott befohlen! (*er geht ab, und schließt die Thüre zu*)³⁴

Und schließlich wird noch der Bäcker und Unterhändler Kaspar wegen seiner ständigen Eifersüchtelei und seiner Doppelmoral (er selbst liebäugelt gerne mit diversen „Weibspersonen“, seine Frau beobachtet er hingegen mit Argusaugen, verbietet ihr jeglichen Umgang mit anderen Männern und markiert den eifersüchtig polternden Ehemann). Diese Figur ist es schließlich auch, die ihrem Typus gerecht die Lektion am härtesten lernen muss, hat sie zuvor doch ohne es zu ahnen, das eigene Weib (die Maske ist bei dieser nicht gelungenen, harmlosen Intrige das entscheidende Requisite) im wahrsten Sinne des Wortes an den Mann zu bringen versucht:

„BARON. Was Sie wollen lieber redlicher Mann! –

KASPAR. (*Eugen hereinführend*) Fikrament was fangen wir dann itzt mit den hübschen Weiberl an? –

BARON. Je nun – das hübsche Weiberl wollen wir nun wiederum zu ihrem Mann bringen, damit ja heute alles in Ordnung kömmt! –

EVGEN. Das hab ich mir wohl gleich gedacht, daß ich dem Schlingel wiederum in die Hände kommen werde!

KASPAR. Nein mein Herzenstäuberl, das sollen Sie nicht, ich will schon dafür sorgen, wenn Sie nur wollen? Herr Baron Sie überlassen mir also? –

BARON. Herzlich gerne!! –

KASPAR. Tausendfikrament das ist lustig, itzt kommens nur geschwind mit mir! –

EVGEN. Aber ihre Frau? –

KASPAR. So seyns nur kein Fratz nicht – die wird gar nichts inne davon – Sie gehn mit mir, und ich bring Sie an einen Ort, wo Sie gewiß nicht endeckt werden sollen!

EVGEN. Nu so ist mirs auch recht! – (*sie nimmt die Masque ab.*)

34 Eberl, Mandolettikrämer, S. 65–66 und S. 70–77.



KASPAR. (*der erschrickt*) Alle Donner und's Wetter! mein Weib – mein eignes Weib!

EVGEN. Ja du sauber's Früchtel, ich bin's selbst!! –

KASPAR. Nein – nein das ist doch auch gar zu dumm, daß ich mein eignes Weib mit einem andern verhandeln wollte! – o! ich Esel! – ich Esel von allen Eseln! – Hr. Baron das kann ich Ihnen auf dem Todtenbette nicht verzeihen! – aber wart Weib, du, wann wir nach Hause kommen – freu dich!!

EVGEN. Du Schatzerl was macht denn die Jungfer Muhme?

KASPAR. Still – still sey – ich bitt dich gar schön – ich seh schon, daß ich geprellt bin – die Jungfer Mahm ist fort – mach dir keinen Kummer mehr! –

BARON. Siehst du, so gehts mit solchen Negozien wie du mit mir machen wolltest – kömmt nichts heraus, da nimm dein Weib, und bleib hübsch bey einem Gewerb – und nun meine liebe Amalia laß mich noch einmal hier meine feurigste Schwüre besiegeln!³⁵

Zusammenfassend wird hier die Verwerflichkeit des Ehebruchs angeprangert (das Motto ist ja schon im Titelzusatz *Jedes bleib bey seiner Portion* erkennbar³⁶) und gegen alle Spielarten der Untreue gewettert. Gesellschaftskritik wird ebenso laut, indem mit der Figur der Madame Buchwald Neureiche wegen ihres gekünstelten, affektierten Lebensstils, der so gar nicht inkorporiert ist, belächelt werden.

Abgesehen vom *Mandolettikrämer* finden sich auch in weiteren Komödien Eberls moralisch-belehrende Inhalte als Resultat der Neudefinition des Theaters als Bildungs- und Erziehungsmittel. So wird etwa in *Der Tode und seine Hausfreunde* erneut das Thema Ehebruch didaktisch aufbereitet: Während sich Kaspar tot stellt (ein Unterfangen, das dramaturgisch viel Komik in sich birgt), hält sein Eheweib Rose dem unmittelbar auf den Trauerfall einsetzenden Werben des bürgerlichen „Mannsvolks“ (es handelt sich um den Richter, den Schulmeister und den Gerichtschreiber, alles honorige Mitglieder der Gesellschaft, hier alle drei in der Manier des Pantalone dargestellt) stand und erleichtert dieses als Strafe fürs Buhlen um deren gesamte Barschaft. Wie es der Anstand gebietet, wird die pekuniäre Beute schließlich den schnell herbeigerufenen Ehefrauen samt den schamroten, amourösen Anwärtern von Rose zurückgereicht (natürlich nicht ohne dass Rose als Belohnung für ihre Aufrichtigkeit selbst ein Stück vom Kuchen abbekommt), wo-

35 Ebenda, S. 160–162.

36 Abgesehen davon spielt der Titelzusatz natürlich auch auf den erzwungenen gesellschaftlichen Aufstieg und das lächerliche Vordringen in andere als die eigene Gesellschaftsschicht an.

mit am Ende der Komödie die übergeordnete Moral des Stücks „Ehrlich währt am längsten“³⁷, die ohnehin schon die ganze Zeit im Raum steht, den Rezipienten gänzlich zu erschlagen droht. Auch in *Die Limonadehütte* wird der Ehebruch als neueste Modeerscheinung dargestellt, bevor in der Tendenz eines Besserungsstückes alle Beteiligten plötzlich ein spätes Einsehen haben, zum angetrauten Partner zurückkehren und ihr Handeln als moralisch verwerflich bereuen.

Hensler, der dem erzieherischen Auftrag in seinen Komödien für das Leopoldstädter Theater am signifikantesten nachkam, stellt in *Männerschwäche und ihre Folgen oder die Krida* dar, wie eine sittlich verdorbene Bürgersfrau Tochter und Schwiegersohn ins Verderben führt, alle Bescheidenheit verliert, Intrigen spinnt, Geld verprasst und auch vor Trug und Lügen nicht halt macht.

Während in den von belehrenden Inhalten frei gebliebenen Perinet-Stücken *Pizichi, oder: Fortsetzung, Kaspars des Fagottisten* (1792), *Megeza. Erster Theil* (1806), *Caro, oder: Megärens zweyter Theil* (1795), *Die Schwestern von Prag* (1794), *Das lustige Beylager* (1797) und *Baron Baarfuß, oder der Wechselthaler* (1803) Verwandlung, Klamauk (bis zum totalen Nonsens) und Aktion als Attribute an die Unterhaltung und Schaulust überwiegen, findet sich in einem frühen Originallustspiel Perinets mit dem Titel *Die Eifersucht nach dem Tode* (1791) ebenso ein moralischer Grundton wie auch ansatzweise in seiner Bearbeitung *Kasperl's neu errichtetes Kaffeehaus, oder der Hausteufel*. In ersterem wird die Torheit einer krankhaft eifersüchtigen Ehefrau den Lachenden preisgegeben, die, um ihren Mann der Untreue zu überführen, ihren eigenen Tod vortäuscht (Komik entsteht v. a. durch das „Intrigen-Requisit“³⁸ der Tapetentüre, die es erlaubt, die schreckhafte Dienerfigur Johann, die dem Personenverzeichnis nach La Roche verkörperte, das eine oder andere Mal glauben zu machen, den Geist der seligen Hausherrin gesehen zu haben, sowie ihn diverser Unaufrichtigkeiten gegenüber seiner Herrschaft zu überführen). Als Moralträger fungiert hier vordergründig der als opferbereit, ergeben, dankbar und sittenfest gezeichnete Charakter der Caroline. Person und Herkunft geben anfänglich Rätsel auf. Das Mädchen entpuppt sich aber bald, nachdem es bereits als neue Hausherrin gehandelt worden ist (dies die selbsterfüllende Prophezeiung der scheinotenen Ehefrau hinter der Tapetentüre), als Tochter ihres Wohltäters, des Hausherrn, aus früherer, natürlich ehelicher Beziehung. Aus Dankbarkeit für die erhaltenen Zuwendungen, auch aus Unwissenheit und rigorosem Pflichtgefühl ist Caroline bereit, den Hausherrn zu heiraten und das eigene Glück mit Walder, in den sie unsterblich verliebt ist, zu opfern:

37 Ferdinand Eberl: *Der Tode und seine Hausfreunde. Posse in einem Aufzug*. Wien: Meyer und Patzowsky 1793, S. 31. Hrsg. von Jennyfer Großauer-Zöbinger. In: *Mäzene des Kasperls* (2008/09). Online: http://lithes.uni-graz.at/maezene/eberl_tode.html [Stand 2009].

38 Vgl. Peter von Matt: *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*. Hanser: München 2006, S. 33–38.



„[CAROLINE.] Mir ist so wohl und so wehe! – so wohl, daß ich nun bey ihm bin, dem Manne, den ich über alles schätze und liebe, und doch so wehe! Walder – der gute Walder! Unglücklicher! ich mußte mit dir brechen, meine Pflicht betäubte meine unbesonnene Liebe – du weißt nicht – – – Wie selig waren einst unsere Tage, und itzt in einem Hause, uns einander so nahe, und doch so weit von einander entfernt! –
[...]

CAROLINE. (*ernst.*) Walder – ich bin im Hause meines Wohlthäters, wie sie in dem ihres Freundes. Seyn sie nicht undankbar, lassen Sie mich nicht pflichtvergessen werden.

[CAROLINE.] Ja wohl lieber, vortrefflicher Mann; und ist es denn ein Verbrechen, wenn ich seufze, wenn mein lange verschlossener Schmerz endlich in Thränen ausbricht. – O Walder, Walder! Mein Herz war schwächer als meine Vernunft, aber meine Vernunft ist nun schwächer als mein Herz! – Ich soll dir entsagen? – ich muß dir entsagen; will Er es nicht so, Er, dem ich alles schuldig bin? – Ja ich bringe diese Opfer meiner Pflicht, zwar mit Thränen, aber aus Dankbarkeit!³⁹

Das Happyend naht: der Hausherr entdeckt Carolines Herkunft, diese wird für ihre Standhaftigkeit und Loyalität mit der Legitimation ihrer Liebe zu Walder (hier liegt die Gesellschaftsmoral) belohnt. Die eifernde, tot geglaubte Ehefrau kehrt ebenso unter die Lebenden wie zu ihrem Gatten zurück und die beiden langfingrigen Dienstboten Johann und Kristine werden, angeschwärzt durch die alles beobachtende Ehefrau, als Konsequenz für ihre Unehrlichkeit mit „wer über seine Herrschaft schmät, verdient nicht ihr Brod zu essen“⁴⁰ aus dem Dienst entlassen. Caroline verkörpert den moralischen Charakter des Stückes. Dessen harmlose Gestaltung (die Ziererei beim Eingehen einer Affäre, die selbst auferlegte Keuschheit, der Vorsatz, stets ehrenhaft zu handeln, die absolute Dankbarkeit gegenüber dem eigenen Brotgeber etc.) ist wohl zu einem Gutteil Resultat der Informationskontrolle durch die Zensur, die eine Darstellung von Unkeuschheit, Lasterhaftigkeit und Betrug der Bühne nicht dulden wollte.⁴¹

39 Joachim Perinet: Die Eifersucht nach dem Tode. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Wien: Schmidt 1791, S. 85 und S. 108. In: Theatralische Sammlung. 262. Wien: [o. V.] 1797, S. 71–158. Hrsg. von Jennyfer Großbauer-Zöbinger. In: Mäzene des Kasperls (2008/09). Online: http://lithes.uni-graz.at/maezene/perinet_eifersucht.html [Stand 2009].

40 Ebenda, S. 157.

41 Vgl. Glossy, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur, S. 317–334.

Perinets *Kasperls neu errichtetes Kaffeehaus, oder der Hausteufel*⁴² erzählt hingegen in komischer Weise von einem vor Liebe blinden Vater (Anton Schindel), der seine zweite Frau (Nannette) – das ist der Hausteufel, den der Untertitel nennt – über seine Kinder (Karl und Julchen) stellt, diese vorübergehend sogar des Hauses verweist, da sie es wagen, Kritik an der Stiefmutter zu äußern. Ebenso schablonenhaft finden sich auch hier die Moralinstanz (Wachtmeister Haubitz) sowie gute (der pflichttreue Karl, das keusche und tugendhafte Julchen) und verdorbene Charaktere (der Kuppler und Intrigant Hüpfau, der mit dem Hausteufel Nannette, einem ehemaligen Trossweib, den einfältigen Schindel zu hintergehen sucht), deren Ruchlosigkeit am Ende ins harmlose Verderben führt (sie sind die Geprellten und Verstoßenen). Eine Zwischenstellung nimmt Kaspar ein. Er ist bürgerlicher Kaffeesieder und der schlagfertige Gegenspieler der Nannette, der er alles zu Fleiß macht. Die kleinen Gaunereien, die er in seinem Etablissement treibt, werden ihm ohne Konsequenz nachgesehen.

Zusammenfassend sei festgehalten, dass einige Repertoire-Stücke La Roches moralische Tendenzen oder zumindest einzelne, schablonenhaft von Komödie zu Komödie reproduzierte Moralinstanzen aufweisen. Für die pädagogisch-vorbildhaften Inhalte dürfte die Neudefinition des Theaters als Ort der Bildung, sowie das daraus resultierende Zensurdiktat verantwortlich gewesen sein. Die Moral bleibt dennoch eine klischeehaft-oberflächliche, auch überwiegen an dieser Bühne – die Aufführungszahlen⁴³ als Indikator für die Beliebtheit der Repertoirestücke legen es nahe – jene Produktionen, die der Zerstreuung und nicht der Unterweisung des Publikums dienen. Diese Absicht zeigt sich v. a. in den Spieltexten Perinets und den Kasperliaden Marinellis, die zwar nichts Anstößiges, aber auch keinen erzieherischen Wert haben. Damit liegt der Schluss nahe, dass an dieser Bühne leichte Kost, aufgrund des behördlichen Diktates manchmal mit moralischem Beigeschmack, hauptsächlich aber unterhaltendes Spektakel, das sich gut verkaufen ließ, geboten wurde. Die moralischen Sentenzen der Kasperl-Stücke als Anlass für die Ortung des Theaters im Bereich des Bildungstheaters zu nehmen, führt zu weit, wie oben bereits erwähnt, ist dieses Medium bedingt durch die Bestrebungen der Pädagogisierung

42 Joachim Perinet: *Kasperl's neu errichtetes Kaffeehaus, oder der Hausteufel*. Eine komische Oper in drey Aufzügen, nach einem Manuskripte für die k. k. privil. Schaubühne in der Leopoldstadt frey bearbeitet. Wien: Schmidt 1803. Hrsg. von Jennyfer Großauer-Zöbinger. In: *Mäzene des Kasperls* (2008/09). Online: http://lithes.uni-graz.at/maezene/perinet_kaffeehaus.html [Stand 2009].

43 *Der Fagottist, oder: die Zauberzither*. Ein Singspiel in drey Aufzügen kam von 1791–1819 an die 129-mal zur Aufführung, *Pizichi, oder: Fortsetzung, des Fagottisten*. Ein Singspiel in drey Aufzügen erlebte von 1792–1795 47 Aufführungen. Vgl. 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. 133 und S. 227.



und Normierung als Ausläufer oder entfernter Verwandter des Bildungstheaters zu klassifizieren: eben als punktuell meinungs- und verhaltensbildendes Theater.

Ein Spielplan unter Aufsicht

Die Überwachung des Spielplans erfolgte in Bezug auf die verschriftlichen Komödientexte gänzlich, in Bezug auf deren dramaturgische Umsetzung auf der Bühne bedingt. Grundsätzlich waren die für die Aufführung bestimmten Theaterstücke vor der geplanten Premiere der Bücherzensur-Hofbehörde zur Kontrolle zu übergeben. Dem Usus folgend, hatten die Verantwortlichen stets zwei gleichlautende Abschriften einzureichen, wovon nach der Durchsicht eine, versehen mit Unterschrift und Zensurpass, wieder an den Einreichenden zurückgegeben wurde, die zweite aber, um nachträglicher Verfälschung vorzubauen, als Beleg für Vergleichszwecke beim Zensor selbst verblieb. Als offizielle Affichen unterlagen Theaterzettel ebenso wie althergebrachte Stücke mit Aufführungspraxis der (neuerlichen) Begutachtung durch die Zensurbehörde.⁴⁴ Von dieser Praxis künden heute noch die oft direkt an die Texte angeschlossenen handschriftlichen Zensurvermerke in diversen Druck- und Handschriften.

Exemplarisch für Vermerke in Druckschriften sei etwa ein Sammelband⁴⁵ angeführt, der sechs mit mehr oder weniger vielen Streichungen versehene Stücke verschiedener Autoren enthält. Abgesehen von den handschriftlichen Einträgen auf dem Titelblatt zu Eberls *Kasperl' der Mandolettikrämer* (diese lauten: „Zum Soufflieren“ und in der Mitte ist „Karl Marinelli“ zu lesen) und dem Titelblatt zu *Keinen Schwiegersohn ohne Amt* (ganz oben „Leopoldstadt“, in der Mitte mit roter Tinte „Zum Soufflieren“ und weiter unten „Zur Vorstellung“) sind v. a. die handschriftlichen Zensurpässe am Ende der anonymen Stücke *Keinen Schwiegersohn ohne Amt. Ein Lustspiel in einem Aufzug nach dem Französischen: Il lui faut un Etat* (1801) und *Armuth, um Liebe. Ein Schauspiel in drey Aufzügen* (1787). Am Ende der ersten Druckschrift sind neben Marinellis Unterschrift die Worte „Bittet um baldige Beförderung“, daneben „Kann nach den Correcturen des [...]“ und „Wird mit Correcturen zur Vorstellung paßirt“ vermerkt, im Falle der zweiten Druckschrift findet sich „Wird mit correcturen paßirt. Hägelin“, was Marinelli wiederum mit seinem Namen abzeichnete.

44 Vgl. Glossy, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur, S. 260.

45 Besagter Band findet sich in der Theatersammlung der Nationalbibliothek (ÖNB-TH Sig. 621749 A.AdI.4).

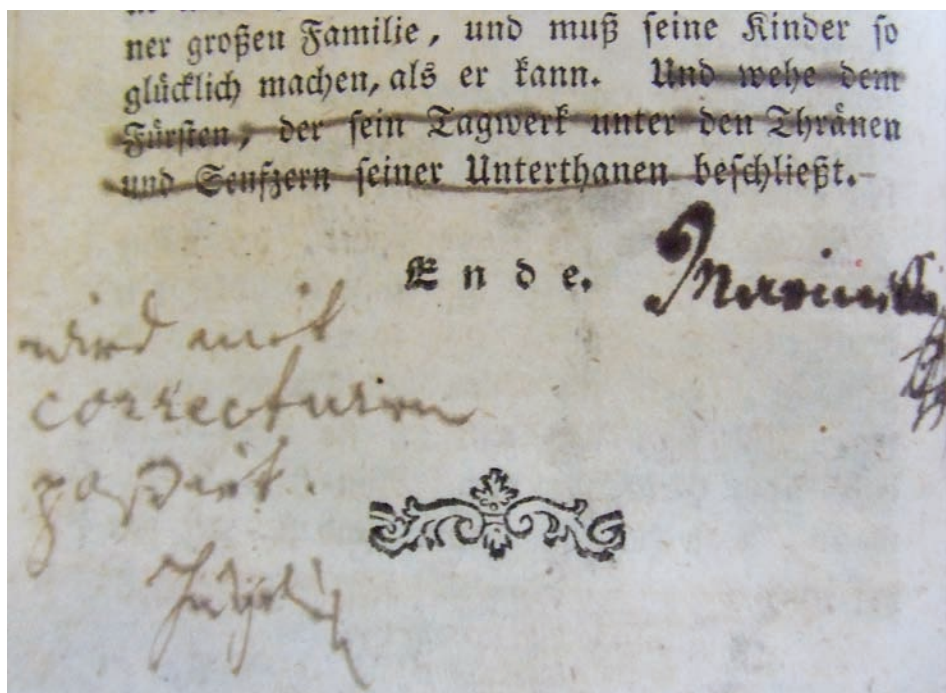


Abbildung 2: Zensurpass am Ende von *Armuth, um Liebe. Ein Schauspiel in drey Aufzügen* (1787)

Etwas häufiger finden sich Zensurvermerke auf Handschriften, so etwa am Ende der anonymen Kasperliade (als deren Urheber wohl auch Marinelli vermutet werden darf⁴⁶) *Weiber List oder die verliebten Kaufmanns Diener* („wird paßirt. Hägelin“) oder im Anschluss an Marinellis *Dom Juan oder Der steinerne Gast* („wird mit correcturen paßirt. Hägelin“):

46 [Karl von 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.* [Ms]. Ediert in: Großbauer-Zöbinger, Karl von Marinelli [im Entstehen].

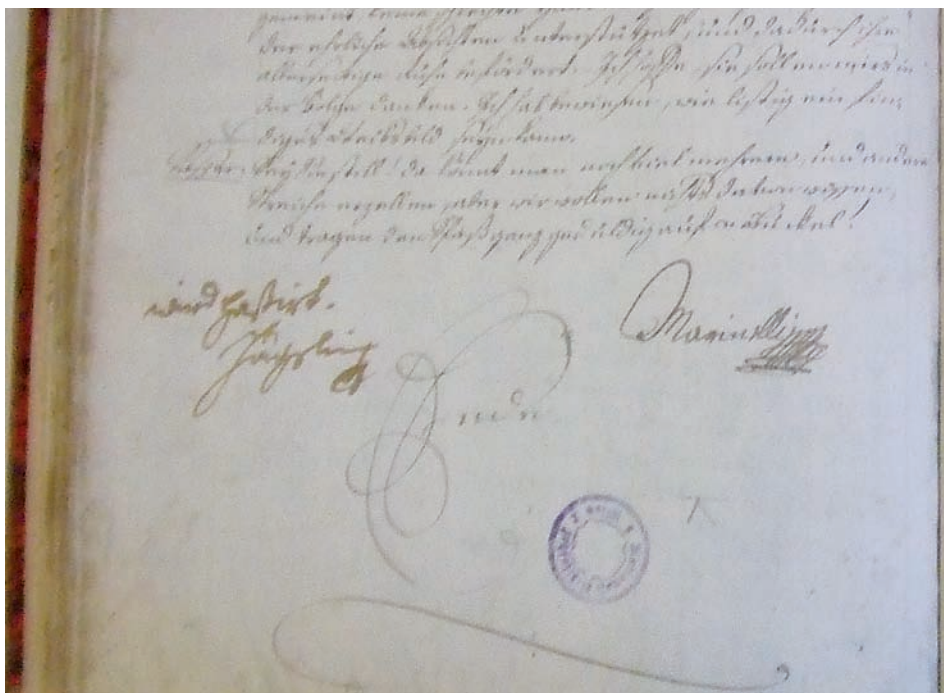


Abbildung 3: Letzte Seite der Handschrift *Weiber List oder die verliebten Kaufmanns Diener* mit Zensurvermerk

Der bei den schriftlich fixierten Dramentexten als streng zu bezeichnenden Informationskontrolle ist eine weniger rigorose Kontrolle der Spielpraxis gegenüberzustellen. Obwohl spätestens ab 1793⁴⁷ während den Aufführungen Kontrollorgane (Theaterpolizei) anwesend waren, gelang es La Roche doch, die eine oder andere Bemerkung über das Stadtgeschehen fallen zu lassen, bzw. über den vorgeschriebenen Text hinweg sehend zu improvisieren.

„Nun war auch die Zeit des Lustigmachers wieder gekommen und mit ihm auch die alte Freiheit des Hanswurst, der unter veränderten Namen des Kasperl es wieder wagen durfte, sich über alle Censurvorschriften rücksichtslos hinwegzusetzen und selbst politische Tagesfragen in den Kreis seiner Spässe zu ziehen. Es ist gewiß bezeichnend, daß in einer Zeit, in der mit Aengstlichkeit jede Bemerkung über die Staatsverfassung verhütet wurde, Kasperl sein Publicum durch folgende Anrede erheitern durfte: ‚I will a allgemeine große Constitution geben. Die Gewalten will i hübsch fein und klug arrangiren; die ausübende b’halt i für mich selbst, die befehlende is a no mein, die unterlassende aber bleibt, wies recht is beim Volk, das soll sich erlustigen und schnabuliren, im Prater Backhändel essen und sei Seitel dazu trinken – wann’s a Geld hat und zahlen kann.“⁴⁸

47 Vgl. Tanzer, *Spectacle müssen seyn*, S. 165.

48 Glossy, *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur*, S. 292.

Dass La Roche zuweilen extemporiert haben dürfte, legt u. a. das von der Verfasserin edierte Textbuch *Caro, oder: Megärens zweyter Theil* nahe, eine Druckschrift mit Spuren von spielbegleitenden Ergänzungen, wie sie auch in Soufflier-Büchern (handschriftliche Einschübe, Streichungen und Hervorhebungen, die das Mitlesen erleichtern) oder in von der Zensur redigierten Druckschriften (Adaptionsvorschläge, Streichung der als anstößig empfundenen Textstellen etc.) zu finden sind.

Interessant erscheint an der Druckschrift v. a. der handschriftliche Eintrag „Riipel Extempore“⁴⁹, demzufolge La Roche, hier dem Personenverzeichnis nach in der Rolle des Hausknechts Riipel, an besagter Stelle eine spontane, im wahrsten Sinne des Wortes nicht vorgeschriebene Einlage (welcher Art auch immer) darzubieten hatte. Neben La Roche (Riipel) hatte auch der Darsteller der Figur des Nigewitz (das Personenverzeichnis nennt Johann Sartory als diesen) zu extemporieren⁵⁰, eine Gepflogenheit, die anwesenden Ordnungshütern gegenüber einer Verhöhnung gleichkam und zu deren endgültiger Eindämmung am 19. November 1801 schließlich folgender Erlass von der Hofbehörde erging:

„Da es mehrmals vorgekommen sei, daß die Schauspieler in den drei Vorstadttheatern die Theaterstücke nicht genau so vortragen, wie solche die Zensurbewilligung erhalten haben, sondern vielmehr jene Stellen, welche abgeändert oder durchgestrichen worden sind, beibehalten, nebstdem aber auch mit zweideutigen und sittenwidrigen Zusätzen vermehren, wird die Polizeioberdirektion beauftragt, den Unternehmern der Vorstadttheater zu bedeuten, daß derjenige Schauspieler, welcher sich beikommen lasse, von dem wörtlichen Inhalt des zensurierten Theaterstückes abzugehen, ohneweiters, und zwar gleich beim ersten Betreten, mit einem achtägigen Polizeihausarrest bestraft werden würde.“⁵¹

Allerdings wurden schon vor dem Jahr 1801 Zensurvergehen bestraft. Marinelli war davon 1789 anlässlich der Aufführung von Eberls *Das listige Stubenmädchen oder Der Betrug von hinten*⁵² betroffen. Obwohl der Komödientext die Zensur passierte, hatte der Direktor des Leopoldstädter Theaters, Marinelli, wegen einer Spontanauslegung desselbigen – man extemporierte die Bestechung eines Beichtvaters, ein nicht

49 Vgl. Joachim Perinet: *Caro, oder: Megärens zweyter Theil*. Wien: Schmidt 1795, S. 47. Hrsg. von Jennyfer Großauer-Zöbinger. In: *Mäzene des Kasperls* (2008/09). Online: http://lithes.uni-graz.at/maezene/perinet_maegere_2.html [Stand 2009].

50 Vgl. ebenda, S. 43.

51 Glossy, *Zur Geschichte der Theater Wiens*, S. 4.

52 [Ferdinand Eberl:] *Das listige Stubenmädchen oder Der Betrug von hinten*. Ein Original-Lustspiel in drey Aufzügen. Wien: [o. V.] 1784 (ÖNB-Aug. Sig. 392620-A 250).



unbedeutender Verstoß „wider die Religion“⁵³ – 12 Dukaten Strafe zu bezahlen.⁵⁴ Im Jahre 1800 diktierte die Behörde schließlich *Heroine, oder Die schöne Griechin in Alexandria. Ein militärisches Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen*⁵⁵, nachdem es schon sechs Mal gegeben worden war, was ebenfalls auf ein Extempore-Vergehen zurückgegangen sein dürfte (denn wäre das Textbuch anstößig gewesen, hätte man es erst gar nicht passieren lassen).

Das Diktat der Verschriftlichung traf auf alle für die Aufführung bestimmten Spieltexte zu. Als dessen unmittelbare Folge sind in Bezug auf das Repertoire La Roches zwei, am Rande zu erwähnende (Neben-)Effekte der Zensurpraxis feststellbar: erstens die Verschriftlichung der Komödien und damit ihre Konservierung für die Nachwelt⁵⁶ – eine für die Erforschung des Metiers dienliche Hilfestellung –, und zweitens die damit kausal zusammenhängende Verfälschung des Quellenmaterials aufgrund von Informationskontrolle und einem eng definierten Index des Darstellbaren (nichts wider Religion, Staat und Sitten), als deren unmittelbare Auswirkung sich in Bezug auf Kasperls Komik ein verzerrtes Bild ergibt.

Primär ist die Zensur für „die Literarisierung und damit das Überleben der Altwiener Komödie“⁵⁷ mitverantwortlich, was im weiteren Sinn als wesentliches, wenn auch nicht beabsichtigtes Verdienst zu werten ist. Es ist nur schwer zu erahnen, wie schlecht die Quellenlage für La Roches Spieltexte wäre, wären die Theaterreformer nicht gegen das Stegreifspiel mit der Verschriftlichung der Texte für die Zensurbehörde vorgegangen.

Die staatliche Kontrolle der Textbücher zu den Kasperliaden diene zwar ihrer Erhaltung, stellt für die heutige Komikforschung aber eine nicht weniger als fatal zu nennende Beeinträchtigung dar. So scheint es legitim, die noch zu dokumentierende „Fadheit“ der Kasperl-Figur, die mit an Naivität grenzenden, mehr lieblich-verklärt als zotig zu nennenden Charakterzügen ausgestattet ist, das Fehlen der Komik (harmlose Sprachkomik und mäßige Situationskomik, die vom lesenden Rezipienten nicht mehr nachzuvollziehen ist, einmal ausgenommen) in etwas weniger als zwei Drittel des Textkorpus der Zensur zuzuschreiben und wenn nicht ihr, dann

53 Vgl. für Details dazu: Glossy, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur, S. 307–310.

54 „Der Verfasser dieses Stückes ist der bekannte Eberl, der nämliche, in dessen Stücke, ‚Das listige Stubenmädchen‘ betitel, auf dem Marinellischen Theater ein Präsent für den Beichtvater extemporiert wurde und dem Marinelli zwölf Dukaten kostete“. Ebenda, S. 34–35 und S. 282.

55 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. 217.

56 Vgl. Haider-Pregler, Des sittlichen Bürgers Abendschule, S. 347.

57 Ebenda, S. 347.

zumindest den ihr vorausgegangenen pädagogisch motivierten Reformen, die die Zivilisierung⁵⁸ der Lustigen Figur nach sich ziehen. So stellen sich bei der Lektüre der Texte die Erwartungen, die man nach der Lektüre der Sekundärliteratur an den vielgepriesenen Kasperl stellt, nicht ein – augenscheinlich existiert eine nicht zu überwindende Diskrepanz zwischen dem von Zeitzeugen als überaus lustig beschriebenen Spiel La Roches und dem farblosen, unwitzigen, in Nebenrollen agierenden Charakter der Dramentexte, die schon Friedrich Schlögl bemerkte:

„Da machten gleich in den nächsten Jahren zwei Perinet’sche Possen Furore, deren Werth uns hochgebildeten Epigonen ein veritables Räthsel, deren ‚Witze‘, wenn wir in den Textbüchern geneigtest blättern, uns nur ein mitleidiges Lächeln entlocken, obwohl es historisch verbürgt ist, daß sich unsere geehrten Ahnen dabei ‚halbtodt‘ lachten. Ich meine das am 10. October 1793 zum erstenmale gegebene ‚Neusonntagskind‘ und die am 11. März 1794 erschienen ‚Schwestern von Prag‘. Stücke, die wirklich ‚ganz Wien‘ sehen mußte und auch sah, und von deren hinreißender Wirkung noch in den Zwanziger-Jahren mir geistig achtbare Männer leuchtenden Auges erzählten.“⁵⁹

Möchte man alleine den Zensurerlass verantwortlich machen, liegt der Schluss nahe, dass die Autoren die Kasperl-Passagen von vorneherein harmloser anlegten, ihre Texte also schon vor der Zensur selbst zensierten, sodass der Kasperl-Charakter erst im Moment der Verkörperung durch den Schauspieler La Roche auf der Bühne an Drolligkeit und Komik gewannen, womit alle Komik am Typus des Schauspielers⁶⁰ und der Umsetzung auf der Bühne gehaftet hätte. Für die Annahme der körperzentrierten Komik spricht die Anwesenheit nicht deutschsprachigen bzw. mit dem Wiener Dialekt wenig vertrauten Publikums⁶¹ in den Kasperl-Komödien, die den lustigen Protagonisten nicht verstanden, ihn aber dennoch als amüsant empfanden. Eine durch den Körper bzw. die Verkörperung bedingte Komik lässt den

58 Vgl. Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 187.

59 Zu beachten gilt hierbei, dass das *Neusonntagskind* kein ausgewiesenes Kasperl-Stück ist. Friedrich Schlögl: *Vom Wiener Volkstheater. Erinnerungen und Aufzeichnungen*. Wien und Teschen: Prochaska 1883, S. 36.

60 „Laroche (Kasperl) war ein gedrungener Mann, mittlerer Statur, mit lebhaften Augen und stark markierten Zügen. Alle seine Bewegungen waren eckig und wurden eben dadurch lächerlich. Sein Dialekt war der gemeine Wiener Dialekt, nur sprach er mehr breit als flüchtig und hing oft an einzelne Worte, besonders an das Wort Er, ein a an, worüber man stets lachte. [...] Ich möchte Laroche die personifizierte populäre Komik nennen [...]“ Ignaz Franz Castelli: *Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Erfundenes. Erlebtes und Erstrebttes*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen neu herausgegeben von Josef Bindtner. Bd. 1. München: Müller [o. J.]. (= Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich. 9.) S. 259–262.

61 Exemplarisch seien genannt: *Der Napoleon-Bezwinger Lord Horatio Nelson und seine Mätresse Lady Emma Hamilton*, ein nicht namentlich erwähnter türkischer Botschafter [d. i. vermutlich Ismail Efendi], Herzog Ludwig I., Ferdinand Philipp von Parma (1773–1803), 1801–1803 Großherzog der Toskana, Ferdinand I. (1751–1825), 1759–1806 König von Neapel und Friedrich Wilhelm Karl Prinz von Preußen (1783–1851). Vgl. der Reihe nach: Müller, Tagebuch, S. 219–220, S. 183, S. 222–238, S. 101, S. 229, S. 269.



geschriebenen wie gesprochenen Witz hinlänglich werden und „d'gnädigen Herrn und Fraun lachen [...], bevor“ der Kasperl „'s Maul aufmacht“⁶².

Abgesehen davon lassen sich die Berichte über La Roches komische Darbietungen und den enormen Zulauf⁶³ angesichts der komikarmen Textbücher noch damit erklären, dass der Schauspieler, wie bereits zuvor angesprochen, von der zensierten Textgrundlage zuweilen abwich, sozusagen ein Schlupfloch⁶⁴ fand, die Behörde zu umgehen (den einen oder anderen Bezug auf das aktuelle Tagesgeschehen⁶⁵ einbrachte, oder ernsthafte Szenen sarkastisch interpretierte bzw. parodierte, wogegen die Zensur der Texte nichts ausrichten konnte).

Es darf darüber spekuliert werden, ob die Zensur direkt für den Verlust der Komik in den schriftlichen Spieltexten verantwortlich ist, oder ob die untersuchten Dramen einfach als Lesedramen nicht taugten und erst während der Umsetzung auf der Bühne an Witz gewannen. Fest steht, dass der heutigen Forschung nur diese durch die Zensur verzerrten „Schriften“ zur Verfügung stehen, um das Spiel und Komik La Roches zu fassen. Hingegen wird La Roches Darbietungskunst, der Zeitzeugen Komik im höchsten Maße zusprechen, in der von der Textgrundlage gelösten Form wohl nie mehr vollständig rekonstruiert werden können.

Kasperls Sozialisierung

Ganz in der Tradition des Wiener Späßtheaters setzte auch das Leopoldstädter Theater bei der Unterhaltung des Publikums auf einen lustigen Zentraltypus – den Kasperl. Eine Folgeerscheinung der Zensur ist die erzwungene Sozialisierung dieses Typus durch die Abtrennung der verpönten Charakterattribute der Hanswurst-Figur und die daraus resultierende Entwicklung eines zahmen, wenig anstößigen Volkstypus, dem die Unkeuschheit, die derbe Sprache, die Ferkeleien, die Kopulationsobsessionen und der obszöne Witz der Sexual- und Fäkalkomik abhanden gekommen sind. Damit wurde die Kasperl-Figur den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen gemäß auf eine Schattenexistenz des Hanswurst – von dem nur mehr die Ess-, Sauf- und Prügellust in abgeschwächter Form, nicht aber mehr Häme, Arglist

62 Eugen von Pannel: Josef Richter. Die Eipeldauer Briefe 1785–1797. In Auswahl herausgegeben, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen. Bd. 1. München: Müller 1917, S. 49.

63 „Johann Laroche (der ‚Magnet‘ der Truppe [...])“. Schlögl, Vom Wiener Volkstheater, S. 35.

64 In der Wiener Theater-Zeitung vom 3. Oktober 1807 findet sich eine Anspielung auf die Art und Weise, wie La Roche improvisierte, ohne die Zensur zu verstimmen: „[...] und wenn er gleich manchmal einen witzigen Gedanken zu sagen hatte, so benahm er sich immer so, als wenn er ihm entschlüpft sey, wie durch einen Zufall, wie auch manchmal eine blinde Henne ein Weizenkörnchen findet; es lag in seinem ganzen Spiel mehr Kunst als in irgend seinen Nachfolger zusammen lag.“ Theater-Zeitung, Wien, Nr. 14 vom 3. Oktober 1807, S. 30.

65 Vgl. Glossy, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur, S. 292.

und Bösartigkeit ererbt wurden – zurechtgestutzt, was die Soziabilität des Kasperl im Prozess des sozialpolitischen und mentalitätsgeschichtlichen Wandels erhöhte.

Ganz allgemein ist der lustige Zentraltypus nur in den beiden ältesten der edierten Texte „lustig“. In *Die Liebesgeschichte in Hirschau* (1780) und *Der Spaziergang im Brader* (1770) ist die Figur des Kasperl noch präsent und Garant für Lacher. In ersterem wird die klassische „Liebesgeschichte“ der Commedia dell’arte erzählt: Ein närrisch verliebter, geiziger, argwöhnischer Pantalone (hier Kilian) umwirbt ein viel jüngeres Weibsbild (Bonaventura), für das die Avancen des alten Zieraffen wenig attraktiv sind, weshalb sie sofort beginnt, sich nach einer besseren Partie umzusehen. Es dauert auch nicht lange, findet sich ein junger Liebhaber ganz im Stile Anselmos bzw. Octavios (hier der Leutnant Denckner), der, unterstützt von Colombine (Bonaventuras Magd Margereth) und den beiden harlekinischen Dienern (Kaspar und Jackel), den Alten narren, sodass dieser, weichgekocht von den zahlreichen Streichen, Beleidigungen, Betrügereien und Farcen am Ende gerne auf das Mädchen verzichtet und dem jungen Glück kein alter Geck mehr im Wege steht. (Eine Auswahl: Kaspar klebt ihm einen verpappten Brief ins Gesicht⁶⁶, er übergießt den Alten mit Löschwasser⁶⁷, bindet ihn und schoppt ihn mit Brei⁶⁸ – eben der klassische Kasperl in seinem Metier.)

Kaspar tritt als gewitzter Scherenschleifer auf, der sich, einem Zuverdienst nicht abgeneigt (das leibliche Wohl steht wie immer bei dieser Figur über allem anderen), aber bald in Diensten des Leutnant Denckners begibt und als dessen Diener gemeinsam mit der zweiten Lustigen Figur, Jackel, bereitwillig als Briefelträger, Unterhändler, Brautwerber, Mann fürs Grobe und Tunichtgut bzw. summa summarum als Adjutanten in Liebesdingen und Gegenspieler des (zu prellenden) Alten agiert. Die Handlung, die voller Aktion, Lebhaftigkeit, Schwung und Witz ist, wird v. a. durch die meist vom Kaspar initiierten Missverständnisse, Foppereien, Verwechslungen und Verkleidungen vorangetrieben. Kaspar bleibt nicht Kaspar – stattdessen absolviert die Figur nicht weniger als fünf komikstiftende Maskeraden: Einmal ist Kasperl unruhestiftender, stets prügelbereiter Rauchfangkehrer (Hanswurst lässt grüßen), wird kurz darauf zum edlen Herrn von Schweinburg, dessen höchstkomisches Charakteristikum, sich sogar in den primärsten Dingen von seinem Diener (Jackel) zur Hand gehen zu lassen („schneuz mich“), nicht wenig vergnügt (körperzentrierte Komik), brilliert danach in der Paraderolle des Kleinkindes, dem man die

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

67 Vgl. ebenda, [4^r], S. 13.

68 Vgl. ebenda, [10^v], S. 29.



33 Jahre⁶⁹ durchaus ansieht (Infantilitätskomik), mimt darüber hinaus noch einen Tambour, eine Allegorie des Winters und sein Alter Ego, den Scherenschleifer.

Schmuzzeln kann man über diese Kasperl-Figur auch noch in den Stücken Perinets und hier v. a. in den Hafnerbearbeitungen⁷⁰, wo sie noch mit den typischen Attributen Hanswursts, wenn auch abgeschwächt, ausgestattet ist. Bis auf wenige Ausnahmen⁷¹ ist die Komik des lustigen Protagonisten in Eberls, Henslers und Hubers Stücken bestenfalls als lau, wenn nicht als gänzlich verebbt zu bezeichnen. So findet sich in acht der 30 Komödien ein fader Kasperl ohne Tücke, Esprit und Witz, der einfach Teil des Textbuches, aber bestimmt nicht Träger der Handlung ist. Der zahme Charakter nimmt nur mehr Anleihen am komischen Volkstypus, steht den darauf angewiesenen Herrschaften manchmal noch in Liebesdingen zur Seite (er ist Überbringer von Billets und Regisseur diverser Rendezvous), ist selbst verliebt, aber nie ein frivoler Schürzenjäger, oft auch verheiratet und damit gänzlich um das Ausleben seiner sexuellen Triebe gebracht. Gerne verdreht er die Wahrheit, ohne jemandem ernsthaft zu schaden, inszeniert, wenn überhaupt, dann harmlose Verwechslungen. In gemäßigter Weise ist er auch eifersüchtig und streitlustig (droht wie schon Hanswurst mit dem spanischen Rohr), am Ende aber selbst der Geprellte, der wie im *Mandolettikrämer*, ohne es zu ahnen, alle Vorbereitung trifft⁷², sein eigenes Weib zu verkuppeln.

In besagten Stücken steht die Figur auf einem unschädlichen Außenposten, hat nur wenige Auftritte und verübt keine „schlimmen“ Lazzi (zumindest nicht im fixierten Text). Sie ist farblos, ihr Witz auf wenige Szenen beschränkt, sodass der Schluss nahe liegt, die Kasperl-Figur sei nur alibihalber, aus Gründen der Promotion, in die Handlung integriert. Lustige Szenen, Faxen, Verwechslungen – nahezu alle Dinge, die den Kasperl ausmachen – werden ausgespart. Ein Gähnen entlocken auch jene, bestenfalls von netten Witzchen getragene Rollen, die den Kasperl entweder auf einen gutmütigen, redlichen Bürger oder einen alten, ärmlichen Gesellen reduzieren, wobei v. a. die Kasperl-Figuren mit dem Attribut „alt“ auf jegliche ungestüme Komik, Zoten und Lazzi verzichten. Damit stellt sich unter Bezugnahme auf das Textkorpus dasselbe Ergebnis ein, welches Müller-Kampel schon in ihrem Über-

69 Auf die Frage Kilians, wie alt er denn sei, antwortet der Kindskopf Kaspar „drey, und dreyßig Jahr“. Ebenda, [10^r], S. 28.

70 *Caro, oder: Megärens zweyter Theil, Die Schwestern von Prag, Das lustige Beylager und Megera. Erster Theil*. Auch Perinets Zauberoper *Baron Baarfuß, oder der Wechselthaler* birgt einiges an Komik.

71 Eberls *Der Tode und seine Hausfreunde* sowie *Die Perücken in Konstantinopel*; Henslers Volksmärchen *Der unruhige Wanderer* (beide Teile) und deren Bearbeitung durch Leopold Huber *Der eiserne Mann* (beide Teile).

72 Zur Umsetzung kommt es nie und gescholten wird Kasperl auch dafür. Ohne die moralische Komponente und dem Aufzeigen des Irrweges hätte das Stück die Zensur wohl nicht passiert. Vgl. „Gebrechen des Stoffes in Absicht auf die Sitten“ In: Glossy, *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur*, S. 317–320.

blickswerk zum Späßtheater im 18. Jahrhundert für die Entwicklung der Lustigen Figur und im speziellen der Kasperl-Figur auftut:

„Zensur und Geschmack [...] drängten die Lustigen Figuren in die Rollen ehrlicher, kindlich froher Domestikengestalten und paralytierten ihre groteske Leiblichkeitskomik ganz entscheidend. Im Vergleich mit Stranitzkys Hanswurst und Kurz' Bernadon entdämonisiert, entzaubert und verharmlost, spielte der Kasperl zuletzt nur noch Nebenrollen.“⁷³

Zur „Versittlichung“⁷⁴ des Kasperls passt auch, dass die Figur v. a. in den Produktionen von Ferdinand Eberl und Karl Friedrich Hensler nicht mehr ausschließlich, wie noch sein Ahnherr Hanswurst, an die losgelöste Dienerrolle ohne sozialen Hintergrund gebunden ist. Als Träger bürgerlicher Moral und häuslicher Tugenden erfährt der Kasperl eine Verankerung in den unterschiedlichsten Berufsständen, womit die Lustige Figur in das in den Stücken gespiegelte gesellschaftliche Leben eingebunden wird (sie hat Familie, eine berufliche und private Existenz etc.). Die Dienerfigur aus ihrer isolierten Funktion zu holen und mit bürgerlichen Pflichten zu belegen, muss ebenso Begleiterscheinung der Zensur sein, die keinen Lustigmacher dulden wollte, der keiner Moral verpflichtet ist, ausschweifende Liebschaften beginnt, ständig hinter jedem Rock her ist, keine Rechenschaft für dieses Verhalten ablegen muss und dem Publikum ein für die Vorbildwirkung fatales, lasterhaftes Leben präsentiert. Somit wundert es nicht, dass in den ausgewählten Texten der Kasperl, wenn er noch Diener ist, zumeist eine naive Verliebtheit an den Tag legt, die nie körperlich wird. Oder er mimt einen Bürger mit Beruf, lebt folglich mit seiner Partnerin (das lustige weibliche Gegenüber in der Tradition der Colombine) durch das Sakrament der Ehe⁷⁵ verbunden, in gesitteten Verhältnissen zusammen. Mit der Zuordnung des Familienstandes, der Reduktion der Lustigen Figur auf Ehemann und naiven Liebhaber werden die Handlungsmöglichkeiten eingeschränkt. Der Verlust verschiedener althergebrachter Facetten der Komik ist logische Begleiterscheinung dieses Zurechtstutzens, als dessen Folge die Kasperl-Figur ausgesprochen lieblich, aber nicht im Entferntesten umtriebiger erscheint.

Wie heterogen das literarisch-theatrale Feld in den 1780er Jahren infolge der Geschmacksdebatten, die seit den 1750er Jahren andauerten und Publikum wie Pro-

73 Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 187.

74 Ebenda, S. 187.

75 Verheiratet ist der Kasperl in *Kasperl' der Mandolettikrämer, oder: Jedes bleib bey seiner Portion, Der Tode und seine Hausfreunde, Die Limonadehütte, Alles weis, nichts schwarz, oder der Trauerschmaus, Der Schornsteinfeger, Männerschwäche und ihre Folgen; oder Die Krida, Der Großvater, oder Die 50 jährige Hochzeitfeyer, Die Marionettenbude, oder der Jahrmarkt zu Grünwald, Kasper Grünzinger, Der Glückshafen, Der eifersüchtige Schuster, Kasperl's neu errichtetes Kaffeehaus, oder der Hausteufel* und damit in 12 von 30 untersuchten Stücken.



duzenten spalteten, zeigen die in diversen Flugschriften⁷⁶ und Theaterzeitschriften⁷⁷ ausgetragenen Diskussionen um die Bühnenberechtigung des Kasperl⁷⁸, der die Zeitgenossen nicht minder polarisierte, wie es einst der Hanswurst getan hatte. Auch die Frage, ob das auf der Leopoldstädter Bühne Gebotene den Diktaten der Zensur entspreche, beschäftigte die differenzierte Öffentlichkeit – kritische Stimmen gegen die Bühnenleitung und Spielplanbeschaffenheit, die nicht immer frei von Befangenheit und Kalkül waren, wurden laut. Zum Beispiel ist der in manchen schmähenden Rezensionen getätigte Vorwurf, die Bühne und die spielenden Protagonisten verstoßen gegen Sitten, Religion und die Vorgaben des Staates, nicht mehr als der Versuch, ein auf Subjektivität beruhendes Geschmacksurteil bzw. Geschmacksdiktat durch die Berufung auf ein Zensur-Delikt zu legitimieren:

„So auch im Gegentheile: wo eine ähnliche Sorgfalt für die Sittenverbesserung eines Volkes von dem Staate nicht nur vernachlässigt wird; sondern, wo der Staat, ohne es zu ahnden, zusieht: wie ein Marinelli aufgeblasen und kühn, wie ein kalekutischer Hahn wieder [!] alle Sitten und Religion selbst zu Felde zieht, und noch manch anderen Unfug treibt – wo der Staat also so wenig aufmerksam auf die Unterhaltung seines Volkes ist; da muß freilich auch der Pöbel bei den sittenwidrigen Lustspielen eines Marinelli nicht nur gleichgültig bleiben, und Schauspieler und Dichter nicht beim Schopf nehmen; sondern an diesen Vorstellungen endlich gar Gefallen finden, und dadurch jedes Gefühl von Sittlichkeit ersticken. – Aber, wird man sagen, der Staat hat ja eine Censur, und Polizeikommission festgesetzt, die über dergleichen Unordnungen wachen sollen? Ohne zu untersuchen, wie weit sich die Gesetze der ersten erstrecken, und

76 Kasperl das Insekt unseres Zeitalters. Nebst einer Warnung [!] an seine Gönner. Wien: [o. V.] 1781. In: In: Gustav Gugitz: Der Weiland Kasperl (Johann La Roche). Ein Beitrag zur Theater- und Sitten-geschichte Alt-Wiens. Wien, Prag und Leipzig: Strache 1920, S. 75–82. Etwas für Kasperls Gönner. Wien: Hartl 1781. In: Ebenda, S. 83–98. Kurze Antwort auf die beiden Schmähschriften. I. Kasperl, das Insekt unseres Zeitalters. II. Etwas für Kasperls Gönner. Wien: [o. V.] 1781. In: Ebenda, S. 99–107. Bitte an die Damen Wiens das Leopoldstädter Theater betreffend. Wien: [o. V.] 1789. Antwort auf die unverschämte Kritik über die Leopoldstädter Cosa Rara. Wien: [o. V.] 1787. Ferdinand Eberl: Abgedrungene Antwort auf das im zweiten Vierteljahre des kritischen Theater-Journals erschienene sechste Stück, Wien: [o. V.] 1789.

77 Kritisches Theaterjournal von Wien. Eine Wochenschrift. Wien: Ludwig 1788/89, Johann Friedrich Schink: Dramaturgische Fragmente. 4 Bände. Graz: [o. V.] 1781–1784, Johann Friedrich Schink: Dramaturgische Monate. Bd. 1. Schwerin: Bödner 1790, Johann Friedrich von Schink: Dramatische und andere Skizzen nebst Briefen über das Theaterwesen zu Wien. Wien: Sonnleithner 1783.

78 Der lustige Protagonist würde nur die „dümmsten Einfälle“ auf die Bühne bringen, „abgedroschen“ spielen (was ja nicht ganz von der Hand zu weisen ist), dass man wegen der Plumpheit (alles drehe sich nur um die eine Szene, in der Kasperl seinen Herrn „tüchtig herumkarwatscht“) „Gefahr läuft, Kopfweh zu bekommen“, summa summarum sei er kein sittlicher Charakter und ein schlechtes moralisches Vorbild für das Wiener Publikum – lauteten einige Vorwürfe der Kritiker. Nachzulesen in: Etwas für Kasperls Gönner, S. 86–97.

die Wachsamkeit der letzteren in Thätigkeit ist; treibt Hr. Marinelli der strengen Censur, und der wachsamen Polizey ungeachtet, sein Spielwerk immer fort; beschmutzt die Sitten, hämt der Religion – (des guten Geschmacks nicht zu gedenken) – und schlägt unterm Hüttchen sein Schnüppchen.⁷⁹

Diese Zeilen beziehen sich auf Eberls Lustspiel *Das listige Stubenmädchen oder Der Betrug von hinten*⁸⁰, das in erster Instanz von der Zensurbehörde genehmigt wurde, der Theaterleitung des Leopoldstädter Theaters, nachdem „ein Präsent für den Beichtvater extemporiert“⁸¹ worden war (was nahelegt, dass die Textvorlage nicht das Anstößige war), eine Geldstrafe einbrachte, als deren Konsequenz man das Stück absetzte. Dass hinter den kritischen Worten dieser Rezension zu einem Gutteil ein übersteigertes Geschmacksurteil und – von dem unglücklichen Extempore einmal abgesehen – weniger ein Zuwiderhandeln gegen die Auflagen der Zensur steckte, zeigt die in Form einer Flugschrift zur Rechtfertigung dargebrachte Antwort Eberls – hier dargeboten in Auszügen:

„Da aber diese Homunculi – als Meister ihres Gewerbes weislich vermutheten – daß Alle-Tags-Rezensenten Schimpf – nicht ganz mehr seine gewünschte Wirkung thun möchte; – so griffen sie die Sache gar fein an, – Sie traten als Schutzredner der geheiligten Religion und ihrer ehrwürdigen Priesterschaft auf; [...] so möchte ich doch auch an diese Herrn die doch wenigstens halb so gelehrt, als fromm seyn müssen, einige Fragen über ihre Kenntnisse stellen, – nach denen Sie Ihr Urtheil zu bestimmen wissen werden; – und ich will es sogar mit deiner Erlaubniß – Publikum – in deinem Namen fodern: – denn da diese Herrn sich zu dem richterlichen Amte aufwerfen, von dem sie uns auf ihren Dreyfuß die Patente ausfertigen wollen, was dir gefallen darf, oder nicht – was du beklatschen – oder auspfeiffen – belachen – oder bestürmen sollst, da Sie das alles mit so grauem Ernste, und Weisheittriefender Miene herab kreischen; [...] Die Grundsätze dieser Herrn nach welchen Sie Stücke beurtheilen – kann ich nicht entziffern – [...] so erklären Sie mir aber genau, bestimmt ohne kindlichen Wortspielen, was ist der gute Geschmack? [...] Kennen Sie den Begriff [!] dieses Wortes nach seinem ganzen Umfange, so werden Sie mir darüber eine feste – bestimmte – für alle Orte, Zeiten, und Völker anwendbare Erklärung geben können. – Sie werden mir beweisen können – daß ein, nach der Meinung Ihres guten Geschmacks – gutes Stück in Frankreich und Italien – in Rußland und in Spanien – in England – und in Deutschland – auf gleiche Art, gleich gut gefallen müsse, und wo es nicht gefällt, dort gibt es keinen guten Geschmack – und man muß die Leute züchtigen – das heißt: einen Missionair von Ihnen dahin senden – der es dem Volke vor der Nase beweist, daß es ohne seiner Erlaubniß nichts gut finden dürfe. – Wenn aber erst wirklich – wie es denn ge-

79 Kritisches Theaterjournal von Wien, 1789, S. 118–119.

80 [Ferdinand Eberl]: *Das listige Stubenmädchen oder der Betrug von Hinten*. Ein Original-Lustspiel in drey Aufzügen vom Verfasser des Dichterlings. Wien: [o. V.] 1784.

81 Karl Glossy: *Zur Geschichte der Theater Wiens*. In: *Jahrbuch der Grillparzergesellschaft* 25 (1915), S. 1–323, hier S. 34f. und S. 282.



wiß lächerlich ist – wenn aber wirklich der gute Geschmack fest zu bestimmen wäre – so frag ich Sie erst – ob diese Regeln des Geschmacks – Regeln seyn können, nach denen man ein Privattheater beurtheilen dürfte – es wäre denn, daß einer aus Ihrer Gesellschaft – den Unternehmer von Kopf und Herzen vorstellen wolle – der ohne Absicht auf seine Kassa so viele Philosophie hätte, sich und seine Leute von der Luft leben zu machen, um als ein Professor des guten Geschmacks die geschraubten Regelwerke eines trocknen Gehirns – für den Staub seiner Bänke vorzustellen; und darüber das Vergnügen zu finden – am ersten Donnerstag darauf sich in Ihren Blat [!] – als ein Bekehrer der Sitten verderbenden Zeit, mit Lorbern umwunden zu sehen – Nennen Sie uns also die Regeln nach denen ein Privattheater beurtheilet werden kann – Nennen Sie uns aber auch die Regeln nach welchen Sie Schaubühnen überhaupt, und insbesondere die Marinellische beurtheilen wollen; ich und kein Vernünftiger wird je eine andere, als das Gesetz des Wohlstandes erkennen – und mit welcher frechen Stirne kann es die Verläumdung beweisen, daß bey Herrn Marinelli diese Gesetze vergessen würden – ich habe schon einmal gesagt – daß meine Stücke alle gedruckt erscheinen – und fordere also jeden auf, mir Unanständigkeiten und Schmutzereien darinnen zu erweisen. [...] Wo sind dann aber auch Ihre Werke, auf die sie sich allenfalls berufen dürften, um doch einigemassen die Kühnheit zu rechtfertigen, mit der Sie sich vor dem Angesicht eines ganzen Publikums der Freyheit anmassen, über Geschmack und Sitte – über Schauspiele und Schauspieler – ein Urtheil hinzuschütten – das ein ganzes Publikum, als einen Machtspruch annehmen, und in dem Wohlgefallen seiner Unterhaltungen, sich nach den Grillen solcher Köpfe richten sollte? [...] Darüber sich näher zu erklären: hätten Sie doch bey manchem auf dem Nationaltheater aufgeführtem Stücke Gelegenheit gehabt, – denn dieß ist der Ort wo sich Geschmack, und Verfeinerung handhaben läßt“.⁸²

Für die öffentliche Diffamierung der Leopoldstädter Bühne waren angeprangerter Sittenverstoß und Religionshämie die schlagenden Argumente, hinter denen sich ein anderes Stil- und Geschmacksgefühl verbarg, als es an dieser Stätte des Schauspiels definiert wurde. Wesentlich an diesen zitierten Zeilen ist der auch unter Bourdieuschen Kriterien gültige Hinweis, dass „guter Geschmack“ etwas Relatives sei, das die Angehörigen eines sozial-kulturellen Feldes jeweils für sich selbst definieren, die wiederum zu anders Positionierten als Opponenten fungieren. Damit ist die innere Homogenität eines kulturellen Feldes, wie es das literarische Feld im 18. Jahrhundert darstellt, reine Fiktion und „guter Geschmack“ nicht eindeutig zu bestimmen, da es hiervon immer verschiedene Ausprägungen innerhalb eines Kräftefeldes gibt. Der Kunstbegriff der Leopoldstädter Bühne war damit nur einer unter mehreren und – Eberl deutet es an – größtenteils von kommerziellen und nicht ästhetischen Faktoren bestimmt. Die von den Kritikern in Form eines rigiden Anspruchs auf Definitionsmacht eingeforderten „Regelwerke“ ließen sich hier nicht verkaufen. Sie entsprachen nicht dem Profil der Bühne (gewinnorientiertes, auf Unterhaltung

82 Ferdinand Eberl: Abgedrungene Antwort auf das im zweiten Vierteljahre des kritischen Theater-Journals erschienene sechste Stück. Wien: [o. V.] 1789, S. 6–22.

ausgerichtetes Privattheater) sondern erfüllten vielmehr den Kunstgeschmack des Nationaltheaters.

Charakteristisch für den beobachteten Zeitraum sind die fließenden Übergänge zwischen den Bereichen „guter Geschmack“ und Zensur, oder mit anderen Worten, die implizite Auffassung, dass die publizistische Informationskontrolle als Richtschnur für den guten Geschmack auftrete bzw. die Zensur guten Geschmack garantiere. Wäre dem so gewesen, hätte es im theatralen Feld keine unterschiedlichen Positionierungen und Ausrichtungen gegeben und v. a. keinen Widerpart von Unterhaltungs- und Bildungstheater. So leistete das Unterhaltungstheater im „Raum des Möglichen“, was es unter Kontrolle der Zensur eben leisten konnte: Es bot Zerstreuung ohne erkennbaren Bildungsauftrag, dafür aber unter Berücksichtigung der moralischen Gebote der Zensur. So entsprachen die Ergötzungen des Volkes zumindest in ihrer Verschriftlichung den polizeilichen Vorgaben, auch wenn sie auf Kosten dessen gingen, was Kunstrichter und Normpoetiker als guten Geschmackes reklamierten (womit v. a. jene gemeint sind, die die Schau- und Sensationslust des Publikums stillten).⁸³ Es ist der berühmte Zensor Franz Karl Hägelin, der anlässlich einer Denkschrift⁸⁴ festhält – sie stellt einen Leitfaden für Theaterzensoren in Ungarn dar –, dass die Zensur keine Geschmacksurteile fälle, sondern über das subjektive Empfinden erhaben sei, solange die alte Devise – nichts was Staat, Religion und Sitten verletze – gewahrt bleibe:

„Denn der Geschmack ist in verschiedenen Zeiten verschieden, und noch nicht ausgemacht, wo der wahre Geschmack wirklich existirt; denn einmal herrscht der Schackspearische [!] Geschmack, ein andermal jener der Rittergeschichten des mittleren Zeitalters, und so fort. [...] Man kann auch den sogenannten Geschmack nicht bey jedem publicum fordern, besonders da der Staat nebst dem Hoftheater verschiedene Nebentheater privilegirt und auch wandernden Truppen zu spielen erlaubt, die ohnmöglich Stücke nach dem feinen Geschmacke aufzuführen im Stande sind; zumal wo in Deutschland, das aus so vielen kleinen und grösseren Höfen besteht, der wahre Geschmack sich schwerlich an einem Orte einförmig fixiren und den Hauptton geben wird. Genug, wenn nichts ungereimtes und unanständiges wider die Sitten geduldet wird.“

83 Vgl. Glossy, *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur*, S. 293. Auch Ferdinand Eberl legitimiert seine Komödien über den Verweis (gleich zweimal), dass alle zur Aufführung gekommenen Stücke in gedruckter Form erschienen seien, was ohne Zustimmung von Bücher- und Theaterzensur nicht möglich gewesen sein dürfte. Vgl. Eberl, *Abgedrungene Antwort*, S. 7 und 13.

84 Wiedergegeben in: Glossy, *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur*, S. 298–340. Wie die Musikwissenschaftlerin Lisa De Alwis (Institut für Musikwissenschaft der University of Southern California, Los Angeles) erst kürzlich anhand von zwei neu aufgefundenen Abschriften zeigen konnte, ist die Abschrift Glossys unvollständig. Glossy „zensierte“ den Leitfaden Hägelins und sparte in seiner Abschrift all jene Textpassagen, die sich der Thematisierung sexueller Inhalte auf der Bühne widmen zur Gänze aus. Vgl. hierzu Lisa de Alwis: *Zensieren des Zensors: Karl Glossys lückenhafte Übertragung (1896) von Franz Karl Hägelins Leitfaden der Theaterzensur (1795) [im Entstehen]*.



Man weiß auch, daß seine Kunstwercke nicht von jeder Theatralgesellschaft kustmäßig aufgeführt werden können; daß nicht jede Gattung des Publikums solche verstehen und Belieben daran finden würde, und daß einzelne Privatunternehmer, die auf die Kosten sehen müssen, grosse Künstler, welche zur Auführung vortrefflicher Schauspiele erfordert würden, nicht hinreichend besolden können. [...] Die Zensur muß überall auf das Sittliche sehen, der Geschmack gehet die Kritik an. Es ist bekannt, daß etwas sehr ästhetisch schön sein kann, wenn es gleich sehr unmoralisch ist. Nur dann tritt die Zensur auch in Absicht auf den Geschmack ein, wenn es den sittlichen Wohlstand zugleich betrifft.⁸⁵

Damit ist nicht nur die Basis für die Positionierung der Leopoldstädter Bühne im Feld gewährleistet, sondern auch der Beweis erbracht, dass der Kasperl – bei allen Extempore-Vergehen – von höherer Stelle legitimiert war, was auch seine Verteidiger zuweilen als Argument ins Feld führen. Der Verdacht gegen Kasperl als Verunstalter der Sitten ist damit nicht haltbar, sein Aufbegehren gegen die staatlichen Gesetze im Extempore-Spiel zu vermuten, gegen dessen Ausprägungen, wie es scheint, zu dieser Zeit noch mit verminderter Vehemenz vorgegangen wurde. Die Dispute in der öffentlichen Kritik sind als auf den unterschiedlichen Geschmack ihrer Urheber zurückzuführende Meinung und Gegenmeinung zu entlarven, eine für die Heterogenität des kulturellen Feldes (ein Kräftefeld, das stets von dem Kampf um Erhalt der eigenen Meinung und Veränderung der anderen geprägt ist) bezeichnende Eigenschaft.

Das theatrale Feld

Die Theaterlandschaft, in die das Leopoldstädter Theater eingebettet war, kann in erster Linie dualistisch genannt werden, wobei die inner- den vorstädtischen Vergnügungsfeldern gegenüber zu stellen sind. In der inneren Stadt befanden sich die beiden Hoftheater, bestehend aus Kärntnertor- und Burgtheater, denen entgegengesetzt sich in den Vorstädten ab den 1780er Jahren, beginnend mit dem Leopoldstädter Theater, die weitaus jüngeren stehenden Privattheater zu etablieren begannen (Theater auf der Wieden, Josefstädter Theater). Abgesehen davon gab es in der Vorstadt mehrere zum Teil schon vor den genannten Vorstadttheatern existierende, durch wechselnde Prinzipale⁸⁶ und Gesellschaften permanent oder vorübergehend

85 Zit. nach ebenda, S. 299–300.

86 Genannt seien exemplarisch etwa Felix Berner, Franz Jakob Scherzer, Johann Georg Wilhelm, Christoph Ludwig Seipp und Barbara Fuhrmann, die sich zum Teil für einen gewissen Zeitraum in den bestehenden Saaltheatern einmieteten.

bespielte Saaltheater⁸⁷, familiäre Haus- und Lientheater (in Bürgerwohnungen) und natürlich, nicht zu vergessen, die althergebrachten Komödienhütten⁸⁸ (als Domäne des Marionettentheaters) auf den öffentlichen Plätzen der Innen- wie auch der Vorstädte Wiens – alles Theaterbetriebe, die noch ergänzend zu nennen sind.

Ausbildung des theatralen Felds in Wien, retrospektiv

In Wien entstehen die ersten „speziell für Theateraufführungen gebaute[n] feste[n] Häuser“ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (zuvor war es Praxis, geräumige Säle in öffentlichen Gebäuden bei Bedarf umzugestalten). Als ältestes „städtisches“ Wiener Schauspielhaus gilt das Theater nächst dem Kärntnertor⁸⁹, das 1708 erbaut wurde. Es ist wie das 1741 entstandene Burgtheater⁹⁰ zur der Kategorie der „höfisch-öffentlichen“ Schauspielhäuser zu zählen (das Kärntnertortheater und das Burgtheater sind die beiden k. k. Hoftheater Wiens), die aus „meist nicht autonome[n], einem größeren Baukomplex an- und eingepasste[r] Gebäude“ hervorgingen und sich innerhalb der Stadtmauern Wiens befanden. Sowohl das Kärntnertor- als auch das Burgtheater waren öffentliche, von staatlichen Behörden verwaltete, aber an diverse Pächter⁹¹ vermietete, dem Einfluss der Theaterreformer sehr nahestehende⁹² Büh-

87 Vgl. dazu: Franz Hadamowsky: Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Hrsg. von Felix Czeike. München und Wien: Jugend und Volk 1988. (= Geschichte der Stadt Wien. 3.) S. 455–482. Emil Karl Blümmel und Gustav Gugitz: Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen. Wien: Schroll 1925, S. 38–102 und S. 103–165.

88 Zum Beispiel auf der Freyung, am Graben, am Neuen und am Hohen Markt. Vgl. Hadamowsky, Theatergeschichte, S. 577–579.

89 Vgl. Österreichisches Musiklexikon. Online: <http://www.musiklexikon.ac.at> „Kärntnertortheater“ [Stand 2009] und Gustav Zechmeister: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor. Wien: Böhlau 1971. (= Theatergeschichte Österreichs. 3.)

90 Vgl. Österreichisches Musiklexikon. Online: <http://www.musiklexikon.ac.at> „Burgtheater“ [Stand 2009].

91 „Beide Theater waren anfangs verpachtet; seit der Theresianischen Theaterreform (1752) wurden sie zuerst von der Stadt Wien und vom Hof, und dann von diesem allein verwaltet. Nach dem Tod Franz Stephans von Lothringen [...] verpachtete Maria Theresia beide Theater an verschiedene Unternehmer, die sich aber nach kurzer Zeit von der Pachtung zurückzogen. Im Jahr 1770 übernahm die Hofbühnen der ungarische Graf Johann Koháry [...]“ Franz Hadamowsky: Die Josefinische Theaterreform und das Spieljahr 1776/77 des Burgtheaters. Eine Dokumentation. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1978. (= Quellen zur Theatergeschichte. 2.) S.

92 Sonnenfels konnte 1769 ein von Christoph Willibald Gluck initiiertes, seine Theaterreform in Gefahr bringendes Engagement der Badner Gesellschaft samt La Roche an das Kärntnertortheater vereiteln, was den Einfluss des späteren Zensors und Reformers auf diese Bühne ansehnlich geltend macht. Vgl. Zechmeister, Die Wiener Theater, S. 310.



nen, die „sparten- und sprachübergreifend“ bespielt wurden.⁹³ Der mehrsprachige Spielplan ist ausschlaggebend für die Publikumsstruktur dieser Bühnen und zugleich auch ein gewichtiger Unterschied gegenüber den später entstandenen Vorstadttheatern. Obwohl auch das Kärntnertheater und das Burgtheater⁹⁴ deutschsprachige Bühnenproduktionen zur Aufführung brachten, überwogen diese an den privaten (Volks-)Theatern, deren Repertoire aus deutschen Sprechstücken, Singspielen und deutschsprachigen Opern⁹⁵ bestand, was mit der Pauschalbezeichnung dieser Bühnen als „Volkstheater“⁹⁶ korreliert. Diese semantisch mehrfach besetzte⁹⁷ Bezeichnung, lässt sich u. a. auf die bildungsunabhängigen, für die Unterhaltung des einfachen Volkes gestalteten Theaterformen anwenden, hat sich im unreflektierten, aber einschlägigen Sprachgebrauch zum Überbegriff für diverse Spielstätten Wiens selbstständig, deren Programm eben solche ‚triviale‘, ohne Fremdsprachenkenntnisse zu verstehenden Bühnenproduktionen vorsah.

Für die Vorstadttheatergründungen in den 1780er Jahren waren sowohl kulturpolitische als auch gesellschaftliche Veränderungen Voraussetzung. Wesentlich war das

-
- 93 Vgl. Österreichisches Musiklexikon. Online: <http://www.musiklexikon.ac.at> „Volkstheater“ [Stand 2009] und Zechmeister, Die Wiener Theater, S. 399–562.
- 94 Dieses v. a. nachdem es von Josef II. 1776 zum „Teutschen Nationaltheater“ erhoben worden war.
- 95 Man machte sich, wie diverse Opernbearbeitungen Perinets und Eberls zeigen, die Mühe italienische und französische Opernlibretti für die deutschsprachige Aufführung zu adaptieren (Auch wenn es nur in der Absicht geschah, den Spielplan zu bereichern, passt es dennoch zum Profil der Bühne.). *Una cosa rara, o sia Bellezza ed onestá* kommt in der Übersetzung von Eberl unter dem deutschen Titel *Der seltsame Fall oder Schönheit und Tugend. Ein italienisches Singspiel nach der Italienischen Opera Cosa rara des Abbate Lorenzo Daponte und L'arbore di Diana* unter dem Titel *Der Baum der Diana. Eine historisch-komische Oper in zwei Aufzügen von Lorenzo Daponte* zur Aufführung. Hinter *Der Talisman*. *Ein Singspiel in drei Aufzügen nach Goldoni* verbirgt sich die von Eberl adaptierte italienische Oper *Il Talismano*. Joachim Perinet verfasste die deutsche Version der Opern *Les Deux Petits Savoyards comédie mêlée d'ariettes* (*Die zweien Savoyarden. Ein Singspiel in einem Aufzuge. Aus dem Französischen auf die Musik des Herrn Dalayrac übersetzt*) und *Raul von Crequi* (*Raul von Crequi oder die verhinderte Grausamkeit. Oper in drei Aufzügen nach Monvel*) von Jacques-Marie Boutet de Monvel.
- 96 „Wiener Volkstheater“ bezieht sich auf die Schauspieltradition Wiens im 18. und 19. Jahrhundert und meint die „bürgerlichen, v. a. in den Vorstädten beheimateten Ableger des barocken Hoftheaters mit seinen z. T. sogar tragenden Musikanteilen“ Vgl. Österreichisches Musiklexikon. Online: <http://www.musiklexikon.ac.at> „Volkstheater“ [Stand 2009].
- 97 „[...] so erweist sich der genannte Begriff, dessen Implikationen sich in den letzten anderthalb Jahrhunderten immer wieder gewandelt haben, als äußerst unpräzise und deswegen irreführend.“ Roger Bauer: Wiener Volkstheater: Noch nicht und (oder) doch schon Literatur? In: R. B.: Laßt sie koaxen, die kritischen Frösche' in Preußen und Sachsen! Zwei Jahrhunderte Literatur in Österreich. Wien: Europaverlag 1977, S. 119.

Ausrufen der „allgemeinen Spektakelfreiheit“⁹⁸ im Jahre 1776 – eine für die Schauspielunternehmer entscheidende Neuorganisation des Theaterwesens, die auf das liberale Verständnis Josefs II. zurückzuführen ist. Nach dem Bankrott der Hoftheaterpächter hebt der Monarch das 1728 erlassene Spiel-Privilegium der Hoftheater auf, wodurch das Theaterspielen in Wien auf kaiserliche Anordnung hin für alle Schauspieltruppen ohne Abgabeleistungen an die Hoftheater möglich wird.⁹⁹ Die finanzielle Entlastung der saisonal in Wien anwesenden Theaterunternehmer ließ manche von ihnen sesshaft werden und forcierte damit indirekt den Zuwachs an neuen Theatern.

Fördernd wirkte, abgesehen davon, dass der Zeitabschnitt an sich weitgehend ohne kriegerische Auseinandersetzungen verlief¹⁰⁰, die Erschließung der Vorstädte als Wohn- und Arbeitsplatz, als deren Folge Bevölkerungszahl und Wohlstand zunahmen – eine soziale Umstrukturierung, die das potentielle Publikum für etwaige Vorstadttheater hervorbrachte.¹⁰¹

Als weiterer bestimmender Faktor für die Entstehung der Vorstadttheater sei das selbst erwirtschaftete Privatvermögen diverser Schauspielunternehmer genannt, die es nach dem Erlöschen des Theatermonopols häufiger¹⁰² als zuvor nach Wien zog. Ihre gute finanzielle Situation bildete die Basis für den Erwerb einer geeigneten Immobilie und erlaubte den Bau eines privat-„bürgerlichen“¹⁰³ Theatergebäudes jenseits

98 Am 23. März 1776 teilte Josef II. der „Nieder-Österreichischen Regierung“ mit, dass „hin-fürö kein Privatium mehr ertheilet werden würde, sondern einem Jeden frey seyn solle, auf was immer für eine erdenkliche Art sowohl in – als vor der Stadt das Publicum zu unterhalten und sich einen Nutzen zu verschaffen.“ Zit. nach Hadamowsky, Theatergeschichte, S. 255.

99 Vgl. Hadamowsky, Die Josefinische Theaterreform, S. 8–27

100 Der Siebenjährige Krieg endete 1763, der Bayrische Erbfolgekrieg (1778/79) hatte den Charakter eines Kabinettkrieges ohne größere Gefechte und war für die Bevölkerung daher auch weniger belastend, die Revolutionskriege (1792–1815) begannen erst nach der für die Vorstädte entscheidenden Wachstumsperiode.

101 Blümml und Gugitz sprechen von den 1770er und 1780er Jahren als Zeitraum, der geprägt ist vom „Anwachsen der Vorstädte und des Wohlstandes der Wiener Bevölkerung in einer Zeit des Friedens“. Blümml und Gugitz, Thespiskarren, S. 103. Pezzl stellt einen Zusammenhang zwischen den sich in den 1780er Jahren in der Vorstadt häufenden Fabrikgründungen, den sich daraus ergebenden Wohlstand und der Beliebtheit des Josefstädter Theaters her. Vgl. Johann Pezzl: Mahlerische Darstellung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien, oder kurzgefaßte Geschichte derselben von ihrem Ursprunge bis auf den gegenwärtigen Augenblick. Wien: Müller 1822, S. 252–253.

102 In „den Siebzigerjahren des achtzehnten Jahrhunderts [zeigten sich] in den Wiener Vorstädten mehr wandernde Schauspieltruppen als sonst“. Blümml und Gugitz, Thespiskarren, S. 103.

103 Vgl. Österreichisches Musiklexikon. Online: <http://www.musiklexikon.ac.at> „Schauspielhäuser“ [Stand 2009].



der Innenstadt – beides Dinge, die ohne ausreichendes ökonomisches Kapital nicht leistbar gewesen wären.

Als Vorreiter für die stehenden Vorstadttheater fungierte das Marinellische Theater in der Leopoldstadt, mit dessen Gründung eine „Ausweitung des Unterhaltungsangebotes für die Wiener Bevölkerung“¹⁰⁴ erfolgte. Die Einspielquoten der Badner Gesellschaft, die schon seit 1770 ständig in der Wintersaison in der Leopoldstadt in einem zur Bühne umgestalteten Saal spielte, waren hoch, sodass ihre beiden Leiter, die Kompagnons von Menninger und Marinelli, bereits 1780 über genug Barschaft verfügten, bei der Hofbehörde und damit indirekt bei Kaiser Josef II. um den Bau eines privaten Theatergebäudes in der Leopoldstadt anzusuchen. Marinelli, der sich stets um die bürokratischen Angelegenheiten der Gesellschaft kümmerte, richtete folgende, für die Auslotung der sozialen Situation der Gesellschaft doch recht aufschlussreiche Worte an die kaiserliche Obrigkeit:

„Durch diesen Beyfall [damit ist der Zustrom an Publikum, den die Gesellschaft in der Leopoldstadt erfuhr, gemeint] aufgemuntert, war ich Willens, ein eigenes etwas größeres Schauspielhaus in der Leopoldstadt zu erbauen, hätten mich nicht manche Kränkungen daran gehindert, denen ein Theater in Vorstädten ausgesetzt ist. Eine gewisse Vergleichung, eine Art der Behandlung von Seiten des Stadtmagistrats, der ich mich so, wie das gemeinste Marionettenspektakl unterziehen mußte, konnte für mich stets nur sehr demütigend seyn, und das Zutrauen einiger Massen vermindern, auf welches sonst eine an Ordnung gewohnte gesittete, Schauspielergesellschaft Anspruch machen dürfte. Lange sah ich dem glücklichen Zeitpunkt entgegen, wo ich eine gewünschte Gelegenheit finden konnte, mir die huldvolle Gnade Eurer Majestät allerunterthänigst zu erbitten, um wenigstens vor diesen Kränkungen gesichert zu seyn. Dieser Zeitpunkt hat sich genähert, und ich darf hoffen, da itzt nur ein einziges Theater [d.i. das Theater ‚Zum weißen Fasan‘ auf dem Neustift¹⁰⁵] in den Vorstädten besteht, meine allerunterthänigste Bitte einigen Eingang finden dürfte [...]“¹⁰⁶

Der Privatbesitz, hier in erster Linie der Besitz eines eigenen Hauses, galt als Sinnbild geordneter Verhältnisse und war auch Voraussetzung für den Erwerb der Bürgerrech-

104 Tanzer, *Spectacle* müssen seyn, S. 135.

105 Das seit 1776 bespielte „Theater zum weißen Fasan“ auf dem Neustift (zwischen Neustiftgasse und Burggasse) kann als erstes stehendes Vorstadttheater Wiens gewertet werden. Vgl. hierzu: „Das Theater zum weißen Fasan auf dem Neustift“ In: Blümml und Gugitz, *Thepiskarren*, S. 103–165.

106 Fritz Brukner [Hrsg.]: *Die Gründungsakten der Leopoldstädter Schaubühne*. Aufgefunden und bearbeitet von Franz Hadamowsky. Wien: [o. V.] 1928, S. 4–8.

te.¹⁰⁷ Die Niederlassung ist somit nicht nur als Bühnengründung infolge günstiger gesellschaftshistorischer und lokaler Gegebenheiten, sondern auch als Positionierung der Schauspielgesellschaft im sozialen Gefüge Wiens zu sehen. Marinelli grenzt die Badner Gesellschaft eindeutig von den Betreibern mobiler Marionettenbuden ab, will nichts gemein haben mit dem „landstreicherische[n] Komödieantenvolk“¹⁰⁸, was natürlich aufgrund der pekuniären Situation¹⁰⁹ der Gesellschaft und des bestehenden Spielkontrakts mit der Stadt Baden der Realität entsprach, aber auch einem mit Absicht vorgenommenen Präsentabelmachen der Gesellschaft diente, um das Ansinnen auf ein eigenes Spielhaus als gerechtfertigt auszuweisen. In jedem Fall aber ist der soziale Aufstieg der Schauspielergilde, der zuletzt mit der Sesshaftwerdung einhergeht, ebenso wenig von der Hand zu weisen wie der Zugewinn Marinellis an symbolischem Kapital, also an gesellschaftlichem Prestige, Status und an Reputation, durch das erteilte Recht sich fortan „einen kais. kön. privilegierten Schauspielunternehmer“¹¹⁰ schreiben zu dürfen, der über einen festen Wohnsitz und ein eigenes Theatergebäude besitzt.

Die Betitelung „kais. kön. privilegierter Schauspielunternehmer“ ist nur eines der Privilegien¹¹¹, die Marinelli für seine Bühne in der Leopoldstadt erwirkte und die für die weiteren, in den darauffolgenden Jahren in den Vorstädten entstehenden The-

107 Marinelli erwarb das Grundstück, auf dem er das Theatergebäude errichten ließ, von der Geliebten und Erbin des 1780 verstorbenen Leopoldstädter Bürgers Anton Schreyer. Felix Czeike: *Historisches Lexikon Wien* in sechs Bänden. Wien: Kremayr & Scheriau 2004, Bd. 4, S. 39. Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt*, S. 46. Die Bürgerrechte wurden demjenigen zugesprochen, der Hausbesitz und Eigentum in der Stadt hatte, Steuern, Abgaben sowie seinen Beitrag zum Wehrdienst leistete. Letzterem kam Marinelli definitiv nach. *Der Spion von Wien* berichtet über Abgabeleistungen des Theaterdirektors, der sich bereit erklärte, „eine ansehnliche Summe als Kriegssteuer abzureichen, wenn sein Theaterpersonale, wie jenes des National Hoftheaters von der Kriegssteuer befreit bleibe“. In der Folge bezahlte Marinelli „für sein sämtliches Theaterpersonal 500 fl. Kriegssteuer aus seiner eigenen Börse“. Vgl. *Der Spion von Wien*. Eine Wochenschrift. Wien: [o. V.] 1789, Bd. 1, S. 10 und Bd. 2, S. 8.

108 So die pauschal geurteilte und stark wertende Bezeichnung für fahrende Komödianten. Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt*, S. 41.

109 Die Antwort des „Musicimpostamts-Administrator v. Zahlheimb“ auf ein Gesuch Meningers und Marinellis um Herabsetzung der an das Magistrat Wien zu entrichtenden Musikimpostgebühr gibt Aufschluss über die Geschäfte der Badner Gesellschaft. Die Höhe der Musikimpostgebühr lässt Rückschlüsse auf die Einnahmen der Gesellschaft zu: „Ich [d. i. Zahlheimb] habe diesen letztvergangenen Winter öfters um mein Geld verlässliche Leüthe in die Leopoldstädter Komödie geschickt, und in Antwort erhalten, daß die Supplicanten 11 auch 12 Musicanten gehabt haben, so mittels eines Durchschnitts genommen 8 fl. 15 Kr. jedesmal betraget. Deren Supplicanten Losung oder Einnahm, weillen die Plätze fast allezeit besezet sind, und vielmehr, weillen die Persohnen abzehlen lassen, belaufet sich einen Tag in den andern gerechnet über 100 f. [...]. Diese Schauspiel Unternehmere sind vermögliche Leüte [...]“. Bukner, *Die Gründungsakten*, S. 3.

110 Ebenda, S. 6.

111 Zu den anderen siehe ebenda, S. 6–8.



ater, vor allem aber für das (Freihaus-)Theater auf der Wieden¹¹², richtungsgebend sind. Diese letztgenannte, 1787 vom Wandergruppenprinzipal Christian Roßbach eröffnete und 1789 von Emanuel Schikaneder übernommene Spielstätte erhält die gleichen Rechte und Bedingungen wie das Leopoldstädter Theater verliehen, was aus einer Archivstudie von Friedrich Arnold Meyer anlässlich der um 1900 aktuell gewordenen Privilegienfrage der beiden Schauspielhäuser deutlich hervorgeht: Das „Zustellungsdecret¹¹³ [...] der Behörde an Marinelli ist die bekannte Magna charta des Leopoldstädter Theaters, aber, wie sich zeigen wird, auch die des Theaters an der Wien.“ Dieses Dokument wird „in allen späteren amtlichen Verhandlungen und Berichten“ rund um das Theater an der Wien „wörtlich citirt“, und als Schikaneder das „Privileg und die Concession zur Theater-Unternehmung“ verliehen wurde, geschah die Erteilung des Privilegiums „ausdrücklich in der Art, wie Marinelli es besitze“.¹¹⁴

Die beiden Theater erhielten nicht nur dieselben Privilegien. Gemeinsam war ihnen neben dem Standort in der Vorstadt auch die Ausgestaltung des Spielplans. Das Leopoldstädter Theater und das Theater auf der Wieden gaben dem lokalen Volksstück, der Zauberposse, dem Singspiel und natürlich noch Ausläufern der Maschinenkomödie mit komischen Zentraltypen Raum, sprachen damit denselben Publikumsgeschmack an, was sie in erster Instanz natürlich zu erbitterten wirtschaftlichen Konkurrenten werden ließ, den Spielstätten aber auch eine gemeinsame Positionierung im theatralen Feld gegenüber den beiden Hoftheatern bescherte:

„Schikaneder treibt sein Wesen in der Vorstadt an der Wien [...]. Der Mann kennt sein Publikum, und weiß ihm zu geben was ihm schmeckt. Sein großer Vorzug ist Lokalität, deren er sich oft mit einer Freimütigkeit bedient, die ihm selbst und der Wiener Duldsamkeit noch Ehre macht. Ich habe auf seinem Theater über die Nationalnarrheiten der Wiener Reichen und Höflinge Dinge gehört, die man in Dresden nicht dürfte laut werden lassen, ohne sich von höherem Orte eine strenge Weisung über Vermessenheit zuzuziehen. [...] Es ist den Wienern von feinem Ton und Geschmack gar nicht übel zu nehmen, daß sie zuweilen zu ihm und zu Kasperle herausfahren und das Nationaltheater und die Italiäner [Anspielung auf die italienischen Schauspielergesellschaften im Kärntnertortheater] leer lassen. Seine Leute singen für die Vorstadt verhältnismäßig weit besser, als jene für die Burg. [...] So lange Schikaneder Possen, Schnurren und seine eigenen tollen Operetten gibt, wo der Wiener Dialekt und der Ton des Orts nicht unangenehm mitwirkt, kann er auch Leute von gebilde-

112 Vgl. Österreichisches Musiklexikon. Online: <http://www.musiklexikon.ac.at> „Freihaustheater auf der Wieden“ [Stand 2009].

113 Vgl. Brukner, Die Gründungsakten, S. 7–8. Eine offizielle Privilegiums-Urkunde, die über dieses an Marinelli zugestellte Dekret hinausgeht, dürfte gar nicht erlassen worden sein. Vgl. auch: Friedrich Arnold Mayer: Die Privilegien der Wiener Vorstadttheater. Eine Archivstudie. In: Neue Freie Presse vom 8. Juli 1900, S. 19.

114 Mayer, Die Privilegien der Wiener Vorstadttheater, S. 19.

tem Geschmack einige mal vergnügen: aber wenn er sich an ernsthafte Stücke wagt, die höheres Studium und durchaus einen höheren Grad von Bildung erfordern, muß der Versuch allerdings immer sehr schlecht ausfallen. [...] Die Herrn Kasperle und Schikaneder mögen ihre subordinierten Zwecke so ziemlich erreicht haben; aber das Nationaltheater ist, so wie ich es sah, noch weit entfernt, dem ersten Ort unseres Vaterlandes und der Residenz eines großen Monarchen durch seinen Gehalt Ehre zu machen.“¹¹⁵

Hingegen wurden das Bildungstheater, die italienische und französische Oper vom Kärntner- und Burgtheater getragen. Im Ersteren fand sich das Bürgertum, im Zweiteren allen voran der Wiener (Hoch-)Adel ein. Der wirtschaftliche Aufschwung und das Anwachsen der Vorstädte, das Aufkeimen eines Mittelstandes, der sich sein Freizeitvergnügen abseits des bildungsnahen, fremdsprachigen Theaters suchte und auch die Umstrukturierung bzw. Intensivierung der Freizeitgestaltung¹¹⁶ boten Platz für die Ausbildung von privat verwalteten, von der deutschen Sprache dominierten Kommerz-(Musik-)Theatern, die ihre Bestimmung in der Unterhaltung und Zerstreuung des Publikums fanden:

„Übrigens giebt sich diese Truppe sichtbare Mühe, sich über den Rang eines Nebentheaters empor zu arbeiten, spielt neben den Faccen [!] auch verschiedene feine Stücke, die ihnen freilich noch blutschlecht gelingen, und nur durch einzelne Rollen, die nicht übel ausfallen, erträglich werden. Ihre Faccen aber fallen meists sehr gut aus, bringen auch brav Geld. Einige dieser Stücke werden oft in einem Monat zehn bis zwölfmal bei immer vollem Hause wiederholt, eine Ehre, die in Wien dem feinsten Stük nicht wiederfährt. Mit einem Wort [...], ich halte wenn man nach verdrüslichen Geschäften nichts, als sein Zwergfell erschüttern will, dies Leopoldstädter Theater für eine recht gute Rekreation. Feine Sachen, wahren pollirten Wiz mus man nicht hier suchen, aber der pollirte, feinere Wiz macht auch nur lächeln, und erschüttert das Zwergfell nicht. Wer seinen Geist nären will, hat überdem die Nazionalbühne, hingegen sind für den, der blos aus vollem Halse lachen will, was doch auch zu weilen gut und nüzlich ist, Kasperle und seine Konsorten treffliche Leute.“¹¹⁷

Zur Entente der Theater mit derartiger Ausrichtung ist auch das 1788 errichtete, sich heute noch am selben Ort befindliche Josefstädter Theater¹¹⁸ zu zählen, womit die drei größten Spielstätten in der Wiener Vorstadt komplett wären. Die „Grün-

115 Johann Gottfried Seume: Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802. In: J. G. S.: Werke in zwei Bänden. Hrsg. von Jörg Drews. Bd. 1. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1993. (= Bibliothek deutscher Klassiker. 85.) S. 155–540, hier S. 190–191.

116 Vgl. Tanzer, *Spectacle müssen seyn*, S. 133–276.

117 Schink, *Dramatische und andere Skizzen nebst Briefen*, S. 126–127.

118 Vgl. *Österreichisches Musiklexikon*. Online: <http://www.musiklexikon.ac.at> „Josefstädter Theater“ [Stand 2009].



„dungswelle“ der Privattheater in den Vorstädten kam erst 1794 zum Erliegen, als ein von der Hofbehörde erlassenes Dekret den Bau neuer Theater unterband.¹¹⁹

Materielle und lokale Bedingungen

Das Marinellische Theatergebäude entstand im Erholungs- und Vergnügungsviertel der Wiener, gelegen vor den Toren der Stadt in unmittelbarer Nähe zum Prater¹²⁰ wie auch zu dem an dessen Eingang befindlichen, mit Wirtshäusern, Kegelbahnen, Schaukeln und Ringelspielen lockenden Stadtgut¹²¹, woran auch die in der Neuzeit aufkommende, sich im Städtebau niederschlagende Trennung der Bereiche Arbeit und Freizeit deutlich zu erkennen ist. Damit ist die bloße Örtlichkeit einerseits Determinante für die Erbauung des Leopoldstädter Theaters, welches sich bei den sozialhistorischen Bedingungen dieser Epoche eben nur in der Vorstadt herausbilden konnte, sowie andererseits für dessen inhaltliche Ausrichtung als Lach- und Belustigungstheater: „Absicht dieses Unternehmens“ war es, „für die heilsame Erschütterung des Zwergfells seiner Nation zu sorgen“¹²² – oder anders ausgedrückt – „Lachen ist sein Endzweck, sein Brot und Ruhm.“¹²³

Die nähere Betrachtung der Spielstätte Kasperls ist ein wenig desillusionierend, da das Bild, das dabei entsteht, nicht mit den heutigen Vorstellungen von einem Theatergebäude korreliert. Es handelte sich beim Leopoldstädter Theater nicht um ein freistehendes Gebäude, sondern vielmehr um einen in den Wohn-¹²⁴ und Wirtschaftskomplex der Theatergesellschaft integrierten, einfachen, im ersten Parterre fünf, im zweiten 15 Bankreihen fassenden Aufführungssaal von ca. 255m², an den sich eine 16m breite und 10m tiefe Bühne anschloss. Beides war nur über einen in

119 Baron Peter von Braun erhielt das Privileg für alle Stadttheater. Dieser Erlass kam der Zensurbehörde entgegen, die durch den verhinderten Zuwachs an neuen Theatern entlastet wurde, da Bühnen und Aufführungen umso leichter und intensiver zu überwachen waren, je weniger es davon gab. Vgl. Tanzer, *Spectacle müssen seyn*, S. 145.

120 Erst 1766 wurde der Prater durch Josef II. allen Bewohnern Wiens als Erholungsgebiet zugänglich gemacht und bürgerlichen Kaffeesiedlern wie Gastwirten die Eröffnung diverser Stätten zur Versorgung der Besucher gestattet. Vgl. hierzu: Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 4, S. 593.

121 Vgl. ebenda, Bd. 5, S. 293.

122 Schlögl, *Vom Wiener Volkstheater, Erinnerungen*, S. 34.

123 *Etwas für Kasperls Gönner*, S. 87.

124 Neben dem Marinellischen Wohnhaus befanden sich hier auch die Wohnungen mehrerer Ensemblemitglieder. Vgl. 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. 130 und Otto Schindler: *Theatergeschichte von Baden bei Wien im 18. Jahrhundert. Mit besonderer Berücksichtigung der „Badner Truppe“ und ihres Repertoires*. Wien, Univ., Diss. 1971, S. 124.

den Kassenhof mündenden, schlecht beleuchteten Gang durch das Marinellische Wohnhaus erreichbar, welches der Straßenseite zugewandt, den Besucher empfing.

„Die Worte ‚das alte Leopoldstädter Theater sei eine Goldgrube‘ waren mehr als eitle Redensart [...]. Wer hätte das dem kleinen, niedrigen und unscheinbaren Hause in der Jägerzeile angesehen, und vollends erst, wenn man in dasselbe durch einen schmalen, niedrigen Gang eingetreten war. Welch’ traurigen Anblick gewährte da das düstere, räumlich sehr beengte, unfreundliche und unsaubere Haus, das noch durch keinen Luster erhellt wurde, und dessen Schnürboden sich in einem solchen primitiven Zustande befand, daß die Decorationen nicht wie anderswo herabgelassen, sondern herabgerollt werden mußten – eine Manipulation, welche für die auf der Bühne Beschäftigten nicht ohne Gefahr war, denn da hieß es behutsam sein, daß Einem nicht eine Decoration mit ihrem schweren Holzrahmen als Einsäumung an den Kopf flog. Dieser Vorgang war auch für die Decorationen von schädlichem Einfluß, welche sich viel schneller als jetzt abnützten; – doch was lag an dem Stückchen Leinwand, auf welchem eben keine Meisterwerke gemalt waren, denn die schmale und niedrige Bühne erheischte nur ganz kleine Decorationen, die, einmal unbrauchbar geworden, ohne große Kosten durch neue ersetzt werden konnten. Und wie wenig Aufwand brauchte dieses kleine Theaterchen für seine Ausschmückung? So viel wie gar keinen, denn was Luxus und Comfort war, davon wußte man in diesem Hause nichts.“¹²⁵

Die wertende Tendenz der Beschreibung Seyfrieds’ ist nicht von der Hand zu weisen; dennoch gibt es weitere Quellen, die mit der Schilderung des Theaters durch die Adjektive „unfreundlich und unsauber“ korrelieren sowie den als „primitiv“ beschriebenen „Zustand“ des Theaters (sei es nun dessen Publikumsraum, Theaterapparat, Trottoir¹²⁶ oder Beleuchtung) herausstreichen. So ist eine Schilderung der Hygienebedingungen aus heutiger Sicht nicht nur amüsan zu lesen, sondern erhellt auch die Motive für die Darstellung des Theaters als sudelig:

„Eine dritte Gattung Leute, welche, größere Sorgfalt für die Reinlichkeit ihrer Kleider, als die Gesundheit ihres Körpers zu haben schienen, war nimmermehr zu besänftigen, wenn kleine Kinder aus Unwissenheit, und ungezogene Puschchen [!] und Dirnen aus Bosheit der Natur freyen Lauf liessen, und so die Kleidung ehrliebender Leute bewässerten, oder wohl gar eine Kanne Bier darüber vergossen.“¹²⁷

125 Aus: Ferdinand Ritter von Seyfried: Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren. Wien: Selbstverlag des Verfassers 1864, S. 47–49.

126 „[...] eine gute Ordnung der Wägen bey der Zu- und Abfahrt, welche gegenwärtig noch immer fehlt, ein ihnen zur Stellung angewiesener Platz, ein vom sumpftichten [!] Kothe gereinigter Fußsteig [...]“ etc. Gotthold August von Stranden: Unpartheyische Betrachtungen über das neuerbaute Schauspielhaus in der Leopoldstadt, und die sämtlichen Glieder der Gesellschaft. Von Gotthold August van der Stranden, gewesener Unternehmer einer Schauspielergesellschaft, nebst dessen Lebensgeschichte. Wien: Hartl und Grund 1781, S. 20.

127 Ebenda, S. 22.



Wen wundert es da noch, wenn die Chronisten einen üblen Gestank¹²⁸ erwähnen, der das Theater erfüllte. Bleibt nur die Frage, wie sollte ein solcher bei dem herrschenden Verständnis von Körperhygiene in der damaligen Zeit auch vermieden werden?

Abgesehen davon finden sich Belege, denen zufolge der Publikumsraum sich angeblich durch einen Mangel an Bequemlichkeit – die „Logen“ seien „schmal“, die Galerien „nieder“¹²⁹ – und die Dekorationen bestenfalls durch ihre Zweckdienlichkeit auszeichneten (abgesehen von der vielgelobten Kortine¹³⁰ von Fibich)¹³¹. Dem gegenüber stehen die Schilderungen Hadamowskys, der von „herrlichen“ und „prächtigen Dekorationen und staunenerregenden Maschinerien“ spricht, sowie festhält, dass „die Verwandlung des Sylvio“ trotz des oben primitiv genannten Bühnenapparates „im *Baum der Diana* bei Marinelli pünktlich, im Hoftheater aber nie geriet.“¹³² Ob nun üble Nachrede oder übertriebene Stilisierung – die Wahrheit dürfte wie so oft in der Mitte liegen.

Auf dem Theatergelände befanden sich außer dem Publikumsbereich und der Theaterbühne auch noch das Marinellische Wohnhaus (am exponiertesten Platz), der Wohntrakt der Ensemblemitglieder und verschiedene Wirtschaftsgebäude (Tischlerei, Malerei, Bierschank¹³³, Bäckerei); eine Gebäudeanordnung, die die örtliche Trennung von Wohn- und Arbeitsplatz nur bedingt¹³⁴ umsetzte und daher in ihrer Spezifik einerseits als Überbleibsel der Kultur der Wanderschauspieler, die beide Bereiche aus Gründen der Ökonomie nicht zu separieren wussten, andererseits auch

128 Der üble Geruch, der im Theater herrschte, wird in den Quellen und Chroniken des Öfteren erwähnt. Vgl. Friedrich Kaiser: *Unter fünfzehn Theater-Direktoren. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt.* Wien: Waldheim 1870, S. 76 und Stranden, *Unpartheyische Betrachtungen*, S. 22.

129 Kaiser, *Unter fünfzehn Theater-Direktoren*, S. 76. „[...] bey den Logen wäre mehr auf den Preis, als ihre Bequemlichkeit gesehen worden“, verlaubbart Stranden über die Publikumsplätze im Marinellischen Theater. Stranden, *Unpartheyische Betrachtungen*, S. 22.

130 Vgl. zu deren Konzeption Schink, *Dramaturgische und anderen Skizzen*, S. 127.

131 Während Stranden die Kortine von Fibich lobt, bekrittelt er dessen restliche Malereien: „[...] und ich sah, daß Herr Fibich ganz gut ein fleißiger, aber eben nicht der geschickte Maler seyn mag, oder es wenigstens damals nicht gewesen ist, als er die obere Decke (Plafond) malte, an der man ungeachtet der Täuschung vieler brennender Lichter einen schweren Pinsel, fehlerhafte Zeichnung, und ein finstres beynahe schmutziges Kolorit nicht verkennen konnte. Mit besserem Erfolge arbeitete er an der Kortine [...]“ Stranden, *Unpartheyische Betrachtungen*, S. 23–24.

132 Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt*, S. 50–51.

133 Vgl. Kaiser, *Unter fünfzehn Theater-Direktoren*, S. 75.

134 Eine Trennung von öffentlichen und privaten Räumen liegt vor, allerdings befinden sich Arbeits- und Wohnstätte auf ein und demselben Gelände.

als Anzeichen der bürgerlichen Gepflogenheit, einen Raum multifunktional¹³⁵ (also Arbeits- bzw. Werkstätte und Wohnraum in einem) zu verwenden, gedeutet werden kann.

Die Kombination aus Wohn- und Wirtschaftsgebäuden spricht für das Vorliegen einer „Ordnung des ganzen Hauses, die Herrschaftsbeziehung meint und zugleich eine wirtschaftliche Gemeinschaft“ darstellt und zu der außer dem engen Familienkreis – „wenn vorhanden – auch die Gesellen, Knechte, Mägde und anderes Gesinde“ zählten.¹³⁶ Auch die Marinellische Theatergesellschaft definierte sich über alle ihre Mitglieder – ein Familienverband, der Ausdruck einer spezifischen Lebenswelt war und am ehesten als handwerklich-bürgerlich zu identifizieren ist. Die „hervorgehobene Stellung“ des „Hausvaters“¹³⁷ war die Karl Marinellis, der dem Schauspielensemble wie dem Rest des Gesindes¹³⁸ in patriarchalischer Weise vorzustehen pflegte, als Unternehmer die kleine wirtschaftlich-soziale Einheit in erster Instanz zusammen- aber auch am Funktionieren hielt.

Die Kategorisierung „bürgerlich“ ist nicht nur auf Beschaffenheit und Konstitution des Unternehmens (Privatbesitz, Arbeitskollektiv und hierarchisch-familiäre Ordnung) anwendbar, sondern auch bezeichnend für die herrschende Moral im Ensemble, dem Zeitzeugen Anstand, Manieren sowie geordnete Verhältnisse zusprachen:

„Herr Marinelli, der ein äußerst redlicher und schätzbarer Mann seyn soll, hält solche Ordnung unter seinem Personale, daß es an Einigkeit, Sittlichkeit, Folgsamkeit, sowie die Aufführungen selbst an Pünktlichkeit und Ordnung vielen anderen zum Muster dienen könnte“,¹³⁹

lautet ein solches Urteil, das Marinelli und den Mitgliedern seiner Gesellschaft im sozialen Gefüge der Stadt einen Platz in der Bürgerschicht zugestand. Der Schauspieler als Zugehöriger der untersten sozialen Schicht und die damit verbundene

135 Vgl. Bernd Roeck: *Lebenswelt und Kultur des Bürgertums in der frühen Neuzeit*. München: Oldenburg 1991. (= Enzyklopädie deutscher Geschichte. 9.) S. 18.

136 Ebenda, S. 14.

137 Ebenda.

138 Abgesehen vom Bühnenpersonal waren auch Handlanger, Zettelträger, Zimmerleute, Maler, Kassiere, Dekorateurs, Maschinisten, Billeteure und Maler am Leopoldstädter Theater beschäftigt. Vgl. hierzu den Personalstand in: *Wiener Theateralmanach für das Jahr 1794*. Wien: Kurzbeck 1794, S. 35–37, *Wiener Theater Almanach 1795*. Wien: Camesina 1795, S. LI–LIII, *Wiener Theater Almanach für das Jahr 1796*. Wien: Camesina 1796, S. XLIII–XLV, Joachim Perinet [Hrsg.]: *Wiener Theater Almanach auf das Jahr 1803*. Wien: Riedl 1803, S. 146–151, Joachim Perinet [Hrsg.]: *Wiener Theater Almanach auf das Jahr 1804*. Wien: Riedl 1804, S. 157–162, Joachim Perinet [Hrsg.]: *Wiener Theater Almanach auf das Jahr 1806*. Wien: Riedl 1806, S. 110–114.

139 Aus: *Neuestes Sittengemälde von Wien*. Wien: Pichler 1801, S. 13.



Herabwürdigung¹⁴⁰ seines Standes begannen folglich der Vergangenheit anzugehören (sofern die als pauschal einzustufende Verurteilung der Schauspieler überhaupt jemals auf die Badner Gesellschaft anwendbar war, was aufgrund der verliehenen Spielgenehmigung und den Privilegien für die Leopoldstadt von höchster Stelle recht unwahrscheinlich scheint¹⁴¹).

Wie andere Vorstadttheater¹⁴² geriet auch das Leopoldstädter Theaterbetrieb zuweilen in Verruf, in seinem Publikumsraum „leichte Mädchen“ zu beherbergen, was der Spielstätte nicht alleine die sittliche Disziplin absprechen mag, sondern viel mehr auf die zusätzliche Funktion als Umschlagplatz des gesellschaftlichen Lebens, in eben allen seinen Ausprägungen, verweist.

„Wagen wir einmal einen Gang in das Innere des Hauses, so werden wir, abweichend von dem Gebrauche in andern Theatern, die Ecksperrsitze im Parterre zum großen Theile von weiblichen Wesen besetzt finden, deren häufig dick mit Schminke belegte Wangen und frech herausfordernde Blicke jedem Besucher, der eben nicht zu den Blöden zählte, die Ueberzeugung aufdringen mußten, diese lebendige Garnierung der Bänke bestehe ausschließlich aus ‚gefälligen‘ Damen. In dieser Beziehung hatte das in dem Hause herrschende Chair’ oscuro auch seine volle Berechtigung. Dieses Theater brauchte eben eine solche und keine andere Beleuchtung. Wie hätte auch die stets lauernde Polizei ein Treiben übersehen sollen, ohne dem Publicum gerade Aergerniß zu geben, wenn sich im hellerleuchteten Hause die Ecksitze periodisch leerten und nachher wieder füllten, jenachdem ihre Besitzerinnen in ‚Geschäftsangelegenheiten‘ das Theater zeitweilig verlassen mußten, um es später wieder zu besuchen. Es gibt Dinge, die eben kein helles Licht vertragen, und ein solches Ding war das Parterre des alten Leopoldstädter Theaters bis in die Zwanzigerjahre mit seinen Besuchern und stereotypen Besucherinnen.“¹⁴³

„Das Leopold- und Josephstädter Theater ist dem Pöbel, den Huren, und denen die sie suchen, geweiht; es verdient nicht erst beschrieben zu werden. [...] Um mich zu überzeugen, wie die Huren in Wien ihr Wesen treiben, ging ich

140 Noch Joseph von Sonnenfels quittiert den Schauspielerberuf mit den wenig rühmlichen Worten, „jeder Vater“ ließe „den Sohn eher ins Zuchthaus sperren [...] als Schauspieler werden“ und „jede Mutter verläugne ihre Tochter [...], sobald sie Schauspielerin geworden“. Joseph von Sonnenfels: *Der Mann ohne Vorurtheil*. In: J. S.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Wien: Baumeister 1783, S. 99.

141 In dem Eröffnungstück *Aller Anfang ist schwer* aus der Feder Marinellis heißt es: „Marinelli. Der Schauspielerstand wird durch ein redliches, bürgerliches Betragen schätzbar. Und dies hat uns den höchsten Schutz, Gnade und Unterstützung der Gönner verschafft.“ Karl von Marinelli: *Aller Anfang ist schwer*. Ein Gelegenheitsstück in einem Aufzuge. Bey Eröffnung des neuerbauten Schauspielhauses in der Leopoldstadt. Wien: [o. V.] 1781. In: Gugitz, Der Weiland Kasperl, S. 53–73, hier S. 65.

142 Vgl. auch: Johann Kaspar Riesbeck: *Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland an seinen Bruder in Paris*. Bd. 1. [o. O.]: [o. V.] 1784, S. 231.

143 Seyfried, *Rückschau in das Theaterleben Wiens*, S. 50–54.

ins Leopoldstädter Theater, und setzte mich zu zwey Mädchen, die mir aus jener Klasse zu seyn schienen; ich versuchte es auf verschiedene Weise, an sie zu kommen; wurde aber spröde abgewiesen. Dieß konnte ich nicht enträthseln, bis sie im zweyten Akt sich entfernten, und die eine mir eine gedruckte Adresse in die Hand schob, worauf ihr Logis deutlich bemerkt stand. [...] Ich erklärte ihr bald: daß ich nicht der Liebe wegen gekommen sey, sondern daß ich von ihr nur hören wolle, wie sie und ihres Gleichen in Wien lebten. [...] ohne darüber böse zu werden, [...] setzte sie sich auf den Sopha und hub an: [...] Oeffentlich dürfen wir unsere Netze nicht aufstellen, sondern es muß in der Stille und mit Anstand geschehen; denn wenn wir uns öffentlich zeigten, wie wir sind, so holte uns die Polizey ab. Sie mein Herr, machten uns Ihre Anforderung viel zu deutlich im Theater, darum eilten wir, daß wir fort kamen, und ich gab Ihnen meine Adresse. Unsere Fangplätze sind die drey Theater an der Wien, in der Josephs- und Leopoldstadt. In das Kärntner Thor und auf die Burg dürfen wir nicht kommen; auch dürfen wir überhaupt nicht zu sehr entblößt gehen, weil wir sonst gewiß von rechtlichen Bürgersleuten beschimpft werden würden.“¹⁴⁴

Dass Freudensmädchen hier häufiger als in den übrigen Theatern Wiens auf Kundenfang gingen, entspricht wohl eher einem partiischen Geschmacksurteil bis hin zur Denunziation als der Realität. Vielmehr gehörten sie zum Theateralltag, dessen gesellschaftliche Konzeption, bestehend aus der regelmäßigen Anwesenheit bunt gemischter Menschenmengen, den geeigneten Rahmen sowie beste Voraussetzungen bot, um Kontakte (eben auch moralisch und sittlich verwerfliche) zu knüpfen und Geschäfte (welcher Art auch immer) anzubahnen. Der Theaterbesuch war der rechte Vorwand für das „Abschleppen“ von Kundschaft, was, einer echten Doppelmoral folgend, subtil und ohne Verstöße gegen den Anstand durch „eindeutig-zweideutige Zeichen“ und keinesfalls offen zu erfolgen hatte, bewegten sich die Prostituierten doch „in einer sozialen Umwelt, deren Strukturen fundamental von Ehe und Familie geprägt wurden; die gegenüber jeder Form der Sexualität außerhalb dieser Strukturen [...] in höchstem Maße intolerant sein konnte“, auf schmalen Grade.¹⁴⁵

144 Wien und Berlin in Parallele. Nebst Bemerkungen auf der Reise von Berlin nach Wien durch Schlesien über die Felder des Krieges. Ein Seitenstück zu der Schrift: Vertraute Briefe über die innern Verhältnisse am preußischen Hofe seit dem Tode Friedrichs II. von F. v. C-n. Amsterdam und Cölln: Hammer 1808, S. 122–124.

145 „Im Wien Maria Theresias soll es ungeachtet der Aktivitäten der von der Kaiserin eingesetzten Keuschheitskommission nicht weniger als 10 000 gewöhnliche und 4000 ‚bessere‘ Dirnen gegeben haben.“ Im 18. Jahrhundert ist die Prostitution, die mit den moralischen Verständnis einer durch die christliche Religion geprägten Gesellschaft nicht zu vereinen, aber auch nicht auszumerzen war, „ins Halbdunkel gewandert; das mit dem Stadtfähnchen gekennzeichnete Freudenshaus weicht diskreten Etablissements“ – unauffälligeren Orten, wie eben dem Publikumsraum eines Theaters. Siehe: Sexualität und Marginalisierung. In: Bernd Roeck: Außenseiter, Randgruppen, Minderheiten. Fremde im Deutschland der frühen Neuzeit. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1993. (= Kleine Vandenhoeck-Reihe. 1568.) S. 119–128.



Auch Räsionierer sprachen der Örtlichkeit bei aller Kritik als Nebenerscheinung des Theaterbesuchs die Stiftung von Sozialkontakten zu:

„Ich bin überzeugt und will es zur Ehre unserer Nation glauben, daß besonders der denkende Teil der Menschen diesen Schauplatz nicht um der Schauspiele willen besucht, wovon keines der Aufmerksamkeit würdig ist, er besucht sie wie einen öffentlichen Gesellschaftsort – um seine Bekannten zu finden.“¹⁴⁶

Man sah im Leopoldstädter Theater in zweierlei Hinsicht und wurde gesehen, man tauschte hier Neuigkeiten aus, betrieb Konversation und vergnügte sich über den vordergründigen Besuch der Komödie hinaus. Das Theater hatte unbestritten neuigkeits- und gesellschaftsstiftende Funktion, es war Unterhaltungs-Maschinerie im wahrsten Sinne des Wortes und abendfüllende Beschäftigung.

Theater-Praxis: Spielbeginn, Normatage und Eintrittspreise

Schon Joseph von Sonnenfels hielt die Abendstunden für den rechten Zeitpunkt, das Theater zu besuchen; v. a. „die Stunden von 6 bis 10 Uhr“, schrieb er, seien geeignet, „bey dem Schauspiele hingebacht zu werden“¹⁴⁷, eine Begleiterscheinung der neuzeitlichen Strukturierung des Tages, womit Aktivitäten des Nachmittags auf den Abend verschoben wurden (noch im ausgehenden Mittelalter begannen Theatervorstellungen in der Regel um ein Uhr Mittags und fanden um sieben Uhr abends, spätestens aber mit Einbruch der Dunkelheit ein Ende).¹⁴⁸ Die Theaterzettel des Leopoldstädter Theaters nennen entweder „halb 7 Uhr“ oder „7 Uhr“ als Zeitpunkt für den Beginn der Vorstellung.¹⁴⁹

Der Spielplan des Leopoldstädter Theaters ist in den ersten Jahren noch von dem von Maria Theresia 1752 erlassenen „Norma-Edikt“ geprägt, welches neben dem Verbot des Bernardon auch jene 50 Tage (Norma-Tage) benannte, die frei von The-

146 Etwas für Kasperls Gönner, S. 86.

147 Joseph von Sonnenfels: Der Mann ohne Vorurtheil. Eine Wochenschrift. 4 (1766), S. 680.

148 Vgl. Tanzer, Spectacle müssen seyn, S. 63.

149 Vgl. Theaterzettel des Leopoldstädter Theaters in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 1. Wien: [o. V.] 1781–1798 (Sig. C 64525).

atervorstellungen zu bleiben hatten.¹⁵⁰ 1781 kam die Gesellschaft von Oktober (dem Eröffnungsmonat) bis Jahresende auf ungefähr 57 Spielabende¹⁵¹, wobei Allerheiligen, Allerseelen nicht, jedoch die Adventszeit bis zum 21. Dezember gespielt wurde. 1782 waren es bereits an die 151 Spielabende, eine durch die Sommerpause (die Gesellschaft weilte von Ende Mai bis Ende September in Baden) und das Spielverbot während der gesamten Fastenzeit bedingte geringe Anzahl an Abenden. Das Jahr 1783 ist erstmals in Bezug auf die gespielten Abende und ihre Zunahme in den noch kommenden Jahren repräsentativ zu nennen, da auch den Sommer über durchgespielt wurde – abzüglich der Fastenzeit, diverser (hoher) Kirchenfeiertage¹⁵², Sterbe-, Geburts-, und Namenstage der kaiserlichen Familie¹⁵³ zählt das Bühnentagebuch ca. 236 Spielabende. Erwähnenswert ist auch, dass in diesem Jahr Allerheiligen und Allerseelen, nach Maria Theresia beides Norma-Tage, zum ersten Mal an dieser Bühne ein Schauspiel zur Aufführung kam: Marinellis *Dom Juan oder Der steinerne Gast*. Das Spielen an diesen beiden kirchlichen Gedenktagen ist als erstes Indiz für den stetigen Verlust an Einfluss des kaiserlichen Diktats von 1752 zu werten, die Spieltage beginnen tendenziell zu steigen, sodass nach und nach immer mehr Abende für Theateraufführungen gewonnen werden. 1787 sind es bereits 323 Spieltage, da in der Fastenzeit über auf Geheiß Josefs II. mit Ausnahme von Mittwoch, Freitag und

150 „Norma Tage waren: 1) Die Adventszeit, vom 12. Dezember inklusive anzufangen, 2) die ganzen Fasten, 3) die Betwoche [auch Bitttage; christliche Gebets- und Prozessionstage vor dem Fest Christi Himmelfahrt], 4) das Fest der Dreifaltigkeit, 5) die Frauenfeste [alle Marienfeste] und deren Vorabende, auch wenn sie keine kirchlichen Festtage waren, 6) die Fronleichnamsoktav, 7) Quatembern, 8) die Allerheiligen und deren Vorabende, 9) Allerseelen, 10) Christi Himmelfahrt, 11) Heilige Drei Könige, 12) 1. Oktober und 4. November (Geburts- und Namenstag Karls VI.), 28. August und 18. November (Geburts- und Namenstag von Elisabeth Christina), 19. und 20. Oktober (Jahresgedächtnis von Karl VI.), 15) nach Weihnachts- und Osterzeit, sowie Pfingsten durfte jedesmal erst am folgenden Mittwoch oder Donnerstag mit dem Spiel begonnen werden. – Das vor dieser Verordnung auf 260 Spieltage anberaumte Theaterjahr wurde damit auf 210 Spieltage reduziert, was zugleich einer drastischen Reduzierung der möglichen Einnahmen gleichkam.“ Aus: Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 454.

151 Zu deren Anzahl vgl. Müller, *Tagebuch*, S. 6–298.

152 Am Leopoldstädter Theater eingehaltene Norma-Tage anlässlich von Kirchenfeiertagen sind etwa: bis 1783 Allerheiligen und Allerseelen, bis 1787 die gesamte Fastenzeit (Aschermittwoch bis einschließlich Ostersonntag), dann bis 1793 in der Fastenzeit jeder Mittwoch, Freitag und Samstag und danach nur mehr der Aschermittwoch und die 10 Tage von Palmsamstag bis Ostersonntag, das Pfingstwochenende bzw. ab 1786 nur mehr der Pfingstsonntag, Fronleichnam, die Weihnachtsfeiertage (meist von 22. bis 25. Dezember) und die Marienfeiertage (8. September Mariä Geburt etc.).

153 Exemplarisch seien genannt: sämtliche Trauerzeiten anlässlich des Todes von Angehörigen des Herrscherhauses, jährlich die Sterbetage von Maria Theresia (28./29. November), Maria Josepha (15. Oktober; d. i. eine Tochter Maria Theresias; † 1767), Josef II. (20. Februar), Kaiser Franz I. (18. August) und Leopold II. (1. März) etc.



Samstag bzw. Sonntag¹⁵⁴ Schauspiele inszeniert werden durften, ab 1793 spielt man in der Fastenzeit an allen Tagen außer an Palmsamstag und -sonntag, der Karwoche, sowie dem Osterwochenende, was die Anzahl der Spieltage auf 340 erhöht, eine Zahl, die bis 1806 annähernd konstant bleibt. Einbrüche stellen nur das Jahr 1790 (296 Spieltage) und 1792 (290 Spieltage) dar, die Todesjahre von Kaiser Josef II. und Kaiser Leopold II., in denen mehrwöchige Trauerzeiten ausgerufen wurden, die mit Aufführungsverboten einhergingen und infolge für die Schauspielunternehmer arge finanziellen Einbußen bedeuteten. Marinelli, der im Februar seiner Gesellschaft alljährlich die doppelte Gage gab¹⁵⁵, vermutlich um seinem Ensemble so finanziell über die spielfreie Fastenzeit zu helfen, zahlte auch während der Trauerzeiten die vollen Gagen der Mitarbeiter weiter.¹⁵⁶ Galt nach dem Erlass des „Norma-Edikts“ noch an 155 Tagen im Jahr Spielverbot, waren es um 1806 nur mehr durchschnittlich 25 Tage, an denen sich der Vorhang der Leopoldstädter Bühne nicht hob.

Im Eröffnungsjahr 1781 verlautete der Theaterzettel des zweiten Spielabends (gegeben wurden die gleichen Stücke wie am Tag der Eröffnung: *Aller Anfang ist schwer* und *Der Wittwer mit seinen Töchtern, oder Mädln wollen Männer*) die folgenden nach der jeweiligen Sitzkategorie abgestuften Eintrittspreise:

„Eine große Loge, worein acht Personen gelassen werden, kostet täglich 5 fl. / Eine kleine Loge worein vier Personen 2 fl 30 kr. / Auf dem ersten Parterre, und ersten Gallerie bezahlt die Person 34 kr.¹⁵⁷ / Auf dem zweyten Parterre, und zweyten Gallerie 17 kr. / Im dritten Stockwerk 7 kr. [...]“¹⁵⁸

Die preisliche Abstufung der Areale des Zuschauerraumes stellte sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts aufgrund des aufkeimenden Interesses von Adel und Hof an den „Produktionen Fahrender“ ein, was eine örtliche „Abgrenzung der Stände“ nach sich zog, um die gesellschaftlichen Unterschiede wie die Etikette während den Vorstellungen zu wahren.¹⁵⁹ Auch das Leopoldstädter Theater wies, wie die Theaterzettel zeigen, eine räumliche Strukturierung des Publikumsraumes auf, anhand derer der

154 Müller nennt zwar den Sonntag als Norma-Tag, im Bühnentagebuch ist aber immer am Samstag ein „nichts“ anstatt einer Vorstellung eingetragen. Vgl. Müller, Tagebuch, S. 56–57.

155 „Den ersten Freytag nach Aschermittwoch bekam die ganze Gesellschaft jedes Jahr ohne ausnahme [!] doppelte Gage von H. Marinelli“. Ebenda, S. 57.

156 Vgl. ebenda, S. 92 und S. 116.

157 „[...] die damals kursirenden Viertelkronen, welche 34 kr galten“ wurden „allgemein Kasperln“ genannt „und zwar darum, weil auch der Eintrittspreis in das Parterre des Leopoldstädter Theaters auf 34 kr. festgesetzt war“ Aus: Castelli, Memoiren meines Lebens, Bd. 1, S. 257.

158 Vgl. Theaterzettel vom 21. Oktober 1781. In: Theaterzettel des Leopoldstädter Theaters in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 1. Wien: [o. V.] 1781–1798 (*Sig. C 64525*).

159 Tanzer, Spectacle müssen seyn, S. 136.

gesellschaftliche Status bzw. das Vermögen der dort Platz Nehmenden ablesbar waren. Ein Logenplatz kostete mit knapp 63 Kreuzern fast doppelt soviel wie ein Platz am ersten Parterre bzw. der ersten Galerie – eine preisliche Nuancierung, bei der sich die Frage nach der selektiven Wirkung erübrigt.

Dreierlei Dinge sind es, die im Zusammenhang mit den Eintrittspreisen dieses Theaters bemerkenswert erscheinen: Erstens verfügte schon der alte Spielort der Badner Gesellschaft in der Leopoldstadt, der Czerninsche Saal, über verschiedene Sitzkategorien, zweitens zeigen die Theaterzettel, die die Preise dieser Sitzkategorien nennen, dass mit der Eröffnung des stehenden Theaters keine Teuerung vorgenommen wurde, d. h. die Gesellschaft spielte immer noch um annähernd den selben Preis, wie sie es 1766¹⁶⁰ in der Kurstadt Baden und 1769¹⁶¹ und 1780¹⁶² im Czernischen Gartenpalais getan hatte. Drittens erfolgte auch nach 1781 – trotz des regen Zulaufes und des anhaltenden Erfolgs – bis zur Pachtübernahme durch Karl Friedrich Hensler im Jahr 1803 keine Preiserhöhung der Theater-Billets. Hensler informierte das Publikum über die preisliche Neuerung schließlich in einer eigens dafür verfassten Nachricht, die gegenüber 1781 leicht veränderte Kategorien aufweist:

„Meine Ausgaben, die sich seit der Pachtung durch jede Rubrik meiner theatralischen Bedürfnisse so sehr vermehrt haben, nöthigen mich von dem heutigen Tage an das Entree um einen geringen Preis zu erhöhen. Ich bin von der Billigkeitsliebe des verehrungswürdigen Publikums überzeugt, daß mir Niemand diese geringe Preiserhöhung verargen wird, indem ich bereits schon durch die Reinlichkeit des äusseren Schausplatzes sowohl als auch durch innere Einrichtung der Bühne und Dekorationen dafür gesorgt habe, das gnädige und verehrungswürdige Publikum nach Würde zu unterhalten. [...] Preise der Plätze: Eine Loge kostet 3 fl. / Ein gesperrter Sitz^[163] auf dem ersten Parterre und der ersten Galerie 48 kr. / Erstes Parterre und erste Galerie 36 kr. / Zweytes

160 „Der Schauplatz ist bekannt. Das Leeggeld ist auf den ersten Partere 34 Kr. Auf den zweyten 17 Kr. Auf den letzten Platz 7 Kr.“. Theaterzettel der Badner Gesellschaft. In: Schindler, Theatergeschichte von Baden bei Wien, S. 292.

161 „Auf dem ersten Parterre, und auf der ersten Galerie bezahlt die Person 34 kr. Auf dem zweyten Parterre 17 kr. Auf der zweyten Galerie 7 kr.“. Theaterzettel der Badner Gesellschaft. In: Ebenda, S. 308.

162 „Eine Loge, in welche vier Personen eingelassen werden, kostet täglich 2 fl. Auf dem ersten Parterre und Galerie bezahlt die Person 34 kr. Auf dem zweyten Parterre und Galerie 17 kr. Im dritten Platz 7 kr.“. Theaterzettel der Badner Gesellschaft. In: Schindler, Theatergeschichte von Baden bei Wien, S. 312.

163 Eine Sitzkategorie, die im Eröffnungsjahr 1781 noch nicht berücksichtigt wurde, auf einem Theaterzettel vom 27. Dezember 1803 allerdings schon erwähnt wird: „die Logen und gesperrten Sitze“ sind „nicht allein im Theaterhause in der Leopoldstadt, sondern auch in der Stadt im Kaffeehause [...] auf dem Peters-Platz Nro. 603“ zu bestellen. Theaterzettel des Leopoldstädter Theaters. In: Theaterzettel des Leopoldstädter Theaters in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 1. Wien: [o. V.] 1781–1798 (*Sig. C 64525*).



Parterre und zweyte Gallerie 20 kr. / Dritte Gallerie 10 kr. / Karl Friedrich Hensler. Pächter und Directeur des k. k. priv. Theaters in der Leopoldstadt.¹⁶⁴

Beim Vergleich der Entree-Gelder des Leopoldstädter Theaters mit denen der Hoftheater zeigt sich, dass im Burgtheater bereits 1763 kein Platz um 7 Kreuzer zu haben war. Hier logierte die (aristokratische) Ober- und Mittelschicht unter Einbeziehung des Hauspersonals – das vermutlich auf die billigsten Ränge im vierten Stock befohlen war, wo das Billet 17 Kreuzer kostete. Das Kärntnertheater, Unterhaltungsstätte des Bürgertums, schrieb Karten der günstigsten Kategorie bei den italienischen Komödianten mit 17 Kreuzern aus; für 7 Kreuzer erhielt man lediglich einen Platz im vierten Stock bei den deutschen Komödianten, was den Schluss nahe legt, dass die deutsche Komödie von jeher für das wenigste Geld und somit für die einkommensschwachen Schichten zu sehen waren.¹⁶⁵ Ebenso günstig waren die „Kreuzerkomödien“, laut Perinet „der Sammelplatz von Zottenreißern und Schweinigeln“ und damit ein erwähnenswertes soziales „Aergerniß“, bei denen um 7 Kreuzer ein Sitz im „Parterre noble“ erstanden werden konnte („Siebnerplatz“). Zielgruppe waren v. a. „Kinder, Mägde“ und der „Kaufmannsdienerradel“¹⁶⁶ – also zumeist deutschsprachiges Publikum aus den unteren Schichten. Auch in den Komödienhütten am Graben (wo vermutlich ebenso Kreuzerkomödien gespielt wurden) zahlte man 1793 7 Kreuzer fürs „Parterre noble“¹⁶⁷, gleich viel wie 1769–1803 für die billigste Kategorie in der Leopoldstadt.

Schon wegen des Preisgefälles von den Hoftheatern über die Vorstadttheater zu den Komödienhütten scheint die den Theaterbesuchern zugesprochene freie Wahl von Spielstätte und Art der Unterhaltung reine Illusion zu sein.

164 Nachricht. In: Ebenda.

165 Vgl. hierzu: Tanzer, *Spectacle müssen seyn*, S. 138–139.

166 Joachim Perinet: *29 Aergernisse*. Wien: Torricella 1786, S. 32–33.

167 Blümmel und Gugitz, *Theispiskarren*, S. 319.