



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Theaterreform im 18. Jahrhundert – Von der Burleske/Posse bis zum Lustspiel. Franz von Heufelds Werke im Spiegel der *Hamburgischen Dramaturgie* und den *Briefen über die Wienerische Schaubühne*.“

verfasst von / submitted by

Elena Grandits, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017/ Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Theater in Deutschland und Österreich im 18. Jahrhundert.....	8
1.1 Das Nationaltheater in Hamburg: Die Hamburgische Entreprise	15
1.2 Theater in Wien.....	19
1.2.1 Reformen unter Maria Theresia und Joseph II.	23
1.2.2 Zensur.....	25
2. Komische Figuren im Theater des 18. Jahrhunderts in Wien	27
2.1 Hanswurst, Kasperl, Bernardon	28
2.2 Wiener Theaterdebatte – „Hanswurststreit“	32
2.2.1 Gegner.....	33
2.2.2 Befürworter	38
3. Gattungstheoretische Überlegungen.....	41
3.1 Wiener Komödie.....	42
3.2 Posse/Burleske und rührendes Lustspiel.....	45
3.2.1 Posse/Burleske	45
3.2.1 Rührendes Lustspiel	47
4. Positionen von Gotthold Ephraim Lessing und Joseph Sonnenfels	50
4.1 Lessings <i>Hamburgische Dramaturgie</i>	51
4.2 Sonnenfels' <i>Briefe über die Wienerische Schaubühne</i>	57
5. Franz von Heufelds Komödien	67
5.1 Heufelds Komödien: Inhalt, Entstehung, Rezeption.....	67
5.1.1 Die Liebhaber nach der Mode. Oder: Was soll man für einen Mann nehmen? (1766)	68

5.1.2	Der Bauer aus dem Gebirge in Wien (1767).....	70
5.1.3	Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe (1766)	72
5.1.4	Der Geburtstag (1766)	73
5.1.5	Kritik über den Geburtstag (1767).....	74
5.1.6	Doktor Guldenschnitt (1781)	76
5.2	Posse oder rührendes Lustspiel?.....	77
5.3	Heufelds Komödien im Spiegel der <i>Hamburgischen Dramaturgie</i> und den <i>Briefen über die Wienerische Schaubühne</i>	90
5.4	Resistenz der Hanswurstfigur in Franz von Heufelds Werken	98
6.	Resümee	110
7.	Literaturverzeichnis	114
7.1	Primärliteratur	114
7.2	Sekundärliteratur	115
7.3	Internetquellen	118
8.	Siglenverzeichnis	119
9.	Tabellenverzeichnis	120
	Abstract.....	121
	Curriculum Vitae	122

Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Wiener Theater in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, besonders mit dem Schriftsteller Franz von Heufeld. Franz von Heufeld spielte für das Wiener Theaterleben im 18. Jahrhundert eine nicht zu verachtende Rolle, wie insbesondere auch aus dem Nachwort zu Franz von Heufelds *Lustspielen* von Sonnleitner (2014) hervorgeht. Sonnleitner misst Heufeld ebenso hohe Bedeutung wie Philipp Hafner zu – die beiden Autoren verband die Abwendung von der extemporierten Burleske hin zu regelmäßigen Stücken.¹

Franz von Heufeld wurde am 13. 9. 1731 in Mainau am Bodensee geboren, besuchte das Gymnasium, kam 1748 nach Wien, studierte Jus und Philosophie. Als Beamter hatte er viele verschiedene Stellen inne. Heufeld arbeitete an den Wochenschriften *Die Welt* und *Der österreichische Patriot* mit. Von 1767 bis 1768 erschienen die meisten seiner Lustspiele und wurden auch mit Erfolg aufgeführt - bereits 1769 gab es Neuauflagen dieser Stücke. Des Weiteren schreibt er viele Adaptierungen und Bearbeitungen für die Wiener Bühne (Fieldings *Tom Jones*, Shakespeares *Romeo und Julia*, *Hamlet*). 1777 wird Heufeld für seine Verdienste um das Wiener Theater geadelt. Nach einer längeren Schaffenspause erscheint 1781 sein letztes Stück *Doktor Guldenschnitt*. Heufeld starb am 23. März 1795.²

Anhand dieser kurzen Biographie wird deutlich, dass Heufeld ein wichtiger Akteur im Wiener Theater des 18. Jahrhunderts war. In der Zeit, in welcher Heufelds Bühnenstücke verfasst wurden, war das Theater in Wien von Reformen geprägt: der sogenannte „Hanswurststreit“ war im vollen Gange und Joseph von Sonnenfels kämpfte für eine regelmäßige Schaubühne und wollte ein Nationaltheater nach hamburgischen Vorbild

¹ vgl. Sonnleitner, Johann: „Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel.“ Wien 2014. S. 498. Im Gegensatz zu den Stegreifkomödien, welche nicht ausgeschrieben sind, stehen regelmäßige Stücke, welche vollkommen ausformuliert sind und den Schauspielern keinen Spielraum lassen. (vgl. Sonnleitner, Hafner: *Komödien*, S. 423, 426)

² vgl. Sonnleitner, Johann: „Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel.“ Wien 2014 S. 504 – 511.

einbringen. Gotthold Ephraim Lessings *Hamburgische Dramaturgie* und Joseph von Sonnenfels' *Briefe über die Wienerische Schaubühne* zeigen deutlich, wie sich die beiden das Theater vorgestellt haben. Anhand von den in Hamburg und in Wien aufgeführten Stücken, verfassen beide eine theoretische Abhandlung über die Schaubühne. Dass sich dabei Sonnenfels das Schema von Lessing zu Nutzen gemacht hat³, wird an späterer Stelle noch genauer erläutern zu sein. In der *Hamburgischen Dramaturgie* findet sich eine Besprechung von Franz Heufelds *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe*. Das Stück wurde am 27. Juli 1767 in Hamburg aufgeführt (vgl. HD⁴, S. 631). Im 8. und 9. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* wird das Werk von Heufeld von Lessing besprochen. (vgl. HD, S. 51-56). Somit ist Heufeld der einzige Wiener Autor, welcher nicht nur eine Erwähnung, wie Kurz-Bernardons Singspiel *Die Gouvernante* (aufgeführt am 4. Mai 1767), sondern auch eine Besprechung erhält und sogar gut von Lessing rezensiert wird. Heufeld war also nicht nur in Wien bekannt, sondern auch im übrigen deutschsprachigen Raum. Die gute Kritik für das rührende Lustspiel *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe* liegt vermutlich auch an der Gattung des Stücks. Wie später noch erläutert wird, war Lessing ein Gegner der Hanswurstiaden. Da *Julie* ein rührendes Lustspiel ist wurde es von Heufeld sehr wohlwollend aufgenommen. Heufeld verfasste auch Possen, woran sich viele Kritiker (besonders Sonnenfels) gestoßen haben. Folgendes Zitat zeigt dies sehr deutlich:

Diese Experimentierfreude und Vielfalt in seinem [Franz von Heufelds, EG] Schaffen waren wohl auch die Ursache für das tiefgreifende und irreparable Zerwürfnis mit Sonnenfels und für die kritischen Herabsetzungen vor allem in norddeutschen Journalen, die nicht akzeptieren wollten, dass der Verfasser der *Julie* auch imstande und willens sei, das niedrigkomische Fach zu bedienen. Dominant bleibt aber die Form der satirischen Posse, in der das hanswurstische Erbe immer wieder durchschlägt. Von Heufelds Theaterarbeit gehen also vielfältige

³ vgl. Haider-Pregler, Hilde: „Nachwort“. In: Sonnenfels, Joseph von: *Briefe über die Wienerische Schaubühne*. Graz: 1988. S. 378, 396.

⁴ Wird aus Primärliteratur zitiert, so werden im Fließtext in Klammern Siglen verwendet. HD = *Hamburgische Dramaturgie*. Siehe dazu das Siglenverzeichnis (S. 119 – 120)

innovative Impulse aus, die das Genre der satirischen Wiener Lokalposse definitiv begründen.⁵

Aus den oben erwähnten Punkten und vor allem aus diesem Zitat von Sonnleitner ergeben sich für mich folgende Fragen, welche ich an das Werk von Franz von Heufeld stellen möchte:

Inwieweit sind Franz von Heufelds Werke als Posse oder Lustspiel zu bezeichnen?

Inwiefern treffen die Dramentheorien von Lessing und Sonnenfels auf das Werk von Heufeld zu?

Wie zeigt sich das hanswurstische Erbe in Heufelds Stücken?

Ziel der Arbeit ist es also, das Werk von Franz von Heufeld hinsichtlich der verwendeten Gattungen sowie der Resistenz der lustigen Figur zu untersuchen und in Bezug zu den Überlegungen von Lessing und Sonnenfels zu setzen. In der Forschungsliteratur wurde bislang lediglich behandelt, dass Heufeld Possen und Lustspiele schrieb und dass sich Züge des Hanswursts in den Stücken finden lassen. Genaue Merkmale wurden allerdings noch nicht herausgearbeitet. Daher verspricht eine solche Analyse des Werkes von Heufeld einen Erkenntnisfortschritt über eben dieses.

Die bisherige Forschung zu Franz von Heufeld ist nicht besonders ausgeprägt. Es gibt zwei Doktorarbeiten zu Heufeld: eine von Marianne Walny aus dem Jahr 1921 und die zweite stammt von Walter Rogan aus dem Jahr 1932. Franz von Heufeld wird in den Aufsätzen von Haider-Pregler aus den 1980er Jahren immer wieder erwähnt, eine neuere Analyse seiner Werke gibt es nicht. Erst Sekulic (2001) befasste sich sehr genau mit seinem Werk und seinem Einfluss auf das Wiener Theater. Allerdings geht sie in ihrer Diplomarbeit nicht auf die Gattungen der Werke ein und bleibt in ihren Ausführungen ungenau. Ihre Behauptungen werden nur mit wenigen Zitaten aus Heufelds Schauspielen untermauert beziehungsweise fehlen solche Belege bisweilen zur Gänze. In den

⁵ Sonnleitner, Johann: „Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel.“ Wien 2014. S. 498.

letzten Jahren hat sich besonders Johann Sonnleitner mit Franz von Heufeld beschäftigt, hervorzuheben ist dabei die 2014 erschienene Anthologie *Lustspiele*, welche ein umfangreiches Nachwort mit Anmerkungen zu all seinen Werken enthält.

Um auf die oben angeführten Fragestellungen hinreichende Antworten zu finden, ist es zunächst notwendig, eine systematische Vorgehensweise zu entwickeln und Überlegungen bezüglich der Methodik anzustellen. In diesem Abschnitt wird der Aufbau der Arbeit dargestellt und erläutert, welche Themen in den einzelnen Kapiteln besprochen werden.

Die Arbeit gliedert sich in sechs Teile. Um sich mit den Werken von Franz von Heufeld näher beschäftigen zu können, ist es notwendig, einige theoretische Überlegungen anzustellen. Es wird deshalb im 1. Kapitel dieser Masterarbeit um das Theater in Österreich und in Deutschland gehen.⁶

Dabei wird besonderes Augenmerk auf die Theater in Wien und Hamburg gelegt, da einerseits Franz von Heufeld in Wien gelebt hat und für das dortige Theater schrieb und andererseits, da sich die beiden, für diese Analyse relevanten theoretischen Abhandlungen von Gotthold Ephraim Lessing sowie von Joseph von Sonnenfels auf die Theater in Hamburg beziehungsweise Wien beziehen. Es soll gezeigt werden, welche Theater es gab, was auf den Bühnen gespielt wurde und welche Probleme beziehungsweise Reformen prägend waren. Zudem gilt es auch die Zensur in Wien zu thematisieren. Bei meinen Ausführungen zum Theater halte ich mich vorwiegend an Fischer-Lichte (1999) und Haider-Pregler (1980).

Da die Werke von Franz von Heufeld auch hinsichtlich der Resistenz der Hanswurstfigur untersucht werden sollen, wird im zweiten Kapitel näher

⁶ Der Begriff „Deutschland“ meint hier jene Territorien welche heute dem Staatsgebiet der Bundesrepublik Deutschland angehören, im 18. Jahrhundert jedoch in mehrere souveräne Staatsgebilde zersplittert waren. Diese Territorien hatten jeweils unterschiedliche Gesetze und Verfassungen. (vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. 2. Band. Stuttgart: 1996. S. 754.)

auf diese Figur eingegangen. Die Herkunft, Verbreitung, der Charakter sowie das Aussehen der Hanswurstfigur beziehungsweise ihrer Pendants soll näher untersucht werden. Auch auf den sogenannten „Hanswurststreit“, welcher in Wien in den fünfziger und sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts (1747 bis 1769) „tobte“ wird eingegangen.⁷ Die Werke von Müller-Kampel (1996, 2003) geben einen guten Überblick über die Hanswurstfigur und der „Hanswurststreit“ wird von Sonnleitner (1996) und Urbach (1973) sehr deutlich dargelegt.

Bevor mit der Analyse der Werke von Franz von Heufeld begonnen werden kann, werden im dritten Kapitel die Begriffe „Posse“, „Burleske“ und „Lustspiel“ näher erörtert. Diese Begriffsbestimmung ist erforderlich, da in der späteren Untersuchung und auch in den theoretischen Abhandlungen von Lessing und Sonnenfels diese Begriffe leitende Kategorien darstellen. Auch wird das Genre der „Wiener Komödie“ kurz skizziert, da diese in Wien im 18. Jahrhundert die vorherrschende Gattung war.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich dann mit den theoretischen Abhandlungen von Gotthold Ephraim Lessing und Joseph von Sonnenfels. Die *Hamburgische Dramaturgie* und *Die Briefe über die Wienerische Schaubühne* sollen dahingehend untersucht werden, welche Anmerkungen sie über die Komödie, besonders über das Lustspiel und die Posse, und auch über die Charaktere in den Stücken, vor allem über die Hanswurstfigur machen. Die Ausführungen der beiden Autoren bezüglich dieser Themen sollen miteinander verglichen werden. Dies scheint notwendig, um bei der darauffolgenden Analyse die Werke von Franz von Heufeld, hinsichtlich dieser Punkte untersuchen zu können.

Im 5. Kapitel der Arbeit findet die Untersuchung der Heufeld'schen Lustspiele statt. Es werden 6 Werke untersucht, welche alle in der von

⁷ vgl. Birbaumer, Ulf: *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung*. Wien: 1971. S. 52.

Sonnleitner (2014) herausgegebenen Anthologie *Lustspiele* von Franz von Heufeld zu finden sind:

- *Die Liebhaber nach der Mode. Oder: Was soll man für einen Mann nehmen?* (1766)
- *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* (1767)
- *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe* (1766)
- *Der Geburtstag* (1766)
- *Kritik über den Geburtstag* (1767)
- *Doktor Guldenschnitt* (1781)

Ein Werk aus der Sammlung wird dabei ausgeklammert, und zwar *Die Haushaltung nach der Mode. Oder Was soll man für eine Frau nehmen?* Dieses Lustspiel wird nicht besprochen, da es vom Inhalt dem Stück *Die Liebhaber nach der Mode. Oder: Was soll man für einen Mann nehmen?* ähnelt.

In einem ersten Unterkapitel wird dann näher auf den Inhalt, die Entstehung und die Rezeption der Werke eingegangen. Dabei halte ich mich an das Nachwort zur Sammlung der Werke von Heufeld von Sonnleitner (2014). Im nächsten Schritt wird untersucht, ob es sich bei den Werken nun um Possen oder Lustspiele handelt. Dazu werden die Merkmale diese beider Gattungen (s. Kapitel 3) herangezogen und auf die Stücke von Heufeld angewendet. Der dritte Schritt der Analyse befasst sich dann mit der *Hamburgischen Dramaturgie* von Lessing und den *Briefen über die Wienerische Schaubühne* von Sonnenfels. Es soll gezeigt werden, welche Dramentheorie Heufeld bevorzugt hat und welcher Abhandlung seine Werke eher entsprechen. Dazu werden die relevantesten Punkte von Lessing und Sonnenfels nochmals angeführt und mit den Stücken von Heufeld in Relation gesetzt. Wie bereits erwähnt, spielt auch die Hanswurstfigur beziehungsweise die Resistenz dieser eine wichtige Rolle. Das vierte Unterkapitel stellt mit Hilfe der in Kapitel 2 erarbeitenden Merkmale solch einer lustigen Figur dar, ob sich in den untersuchten Werken noch ein Hanswurst oder Kasperl finden lässt.

Im abschließenden Kapitel werden die Ergebnisse der Untersuchung präsentiert. Es soll auch ein Ausblick auf weitere Forschungsmöglichkeiten zu Franz von Heufelds Werk beziehungsweise dem Theater im 18. Jahrhundert gegeben werden.

1. Theater in Deutschland und Österreich im 18. Jahrhundert

Die Theater im deutschsprachigen Raum waren im 18. Jahrhundert geprägt von Reformen, beispielsweise vom erlassenen Extemporierverbot von Maria Theresia und der Zensur, um nur einige zu nennen. In diesem Kapitel wird die deutsche Theaterwelt im 18. Jahrhundert näher beleuchtet. Zunächst wird auf die Theaterlandschaft im deutschsprachigen Raum eingegangen, um dann besonderes Augenmerk auf Wien und Hamburg zu legen.

Im ausgehenden 17. Jahrhundert und zu Beginn des 18. Jahrhunderts kamen viele WanderschauspielerInnen aus England, Italien, Frankreich und den Niederlanden in deutschsprachige Länder, um ein besseres Geschäft als in ihren Herkunftsländern machen zu können, da sie dort keine Chance hatten mit der Schauspielerei Geld zu verdienen. Zunächst waren die englischen Wandertruppen sehr beliebt, erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts schafften es die italienischen *commedia dell'arte* – Truppen zu größerer Bekanntheit. Alle Wandertruppen strebten nach einer Anstellung auf den Höfen, oft mussten sich die SchauspielerInnen für die Auftritte vor dem Fürsten jederzeit bereithalten und ihn auch auf Reisen begleiten.⁸

Als die Wandertruppen in deutschsprachige Städte kamen, spielten sie zunächst immer wieder die gleichen Schauspiele, mit einigen wenigen Veränderungen. Im Laufe der Zeit änderte sich dies und es wurden vor allem italienische und französische Stücke der Weltliteratur aufgeführt.⁹ Die einzelnen Theaterstücke waren sich oftmals ähnlich, so waren sie immer im höfischen Milieu angesiedelt, verwendeten eine exotische Einkleidung, immer behauptet sich der Held gegen die negative Figur, welche in den Stücken immer wieder vorgeführt wird.¹⁰ Die Wandertruppen spielen für diese Arbeit eine eher untergeordnete Rolle, es

⁸ vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen 1999. S. 61 – 64.

⁹ vgl. ebd. S. 71.

¹⁰ vgl. ebd. S. 72.

sollte aber gezeigt werden, dass sie doch Einfluss auf die weitere Entwicklung des Theaters im deutschsprachigen Raum hatten.

Eine weitere Charakteristik in den Stücken der Wandertruppen ist die Figur des Narren: es gab den deutschen Pickelhäring, den italienischen Arlequin und den englischen Posset.¹¹ Auf die lustige Figur und besonders auf den Hanswurst wird dann in Kapitel 2 näher eingegangen. Es bleibt festzuhalten, dass die Wandertruppen im deutschsprachigen Raum großen Einfluss auf die Entwicklung der Nationalschaubühne hatten.

Im 18. Jahrhundert wurde die Forderung nach einem Theater als Sittenschule immer lauter: Gelehrte und auch Künstler setzten sich dafür ein und sahen die Bühne als ein „Instrument der Aufklärung“¹², sie solle die Menschen erziehen und bessern. Laut den Intellektuellen des 18. Jahrhunderts konnten die Wandertruppen diese Aufgabe – also die Menschen zu sittsamen Bürgern zu erziehen – nicht erfüllen.¹³ Johann Christoph Gottsched, Johann Elias Schlegel, Gotthold Ephraim Lessing und auch Friedrich Schiller waren für eine Reform des Theaters. Die wichtigsten Punkte dieses Reformprogramms waren:

1. eine durchgreifende Literarisierung des Theaters, welche die Verantwortung für die vom Theater zu übermittelnden „Inhalte“ den Autoren zusprach;
2. eine Geschmacksveränderung des Publikums, in deren Dienst auch die journalistische Theaterkritik gestellt werden sollte;
3. Unabhängigkeit des Theaters von der Kasse, die durch Gründung stehender, von der öffentlichen Hand zu subventionierender Theater erreicht werden sollte.¹⁴

Der erste Punkt des Reformprogramms war die Literarisierung des Theaters. Unter Literarisierung des Theaters ist nicht nur das Extemporierverbot, also die Abschaffung des Stegreifspiels, zu verstehen, sondern das Theater sollte den Regeln der Vernunft und des guten

¹¹ vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen 1999. S. 74.

¹² ebd. S. 86.

¹³ vgl. ebd. S. 86.

¹⁴ ebd. S. 87.

Geschmacks entsprechen.¹⁵ Besonders Johann Christoph Gottsched stand für diese Forderung vehement ein. Unter „guten Geschmack“ verstand er eine natürliche Ordnung der Dinge: „Derjenige Geschmack ist gut, der mit den Regeln übereinkömmt, die von der Vernunft, in einer Art von Sachen, allbereit fest gesetzt worden.“¹⁶ Das heißt, dass der gute Geschmack sich auf den Verstand gründet und erst durch diesen bestimmt wird.

Es gab noch viele weitere ReformerInnen, beispielsweise Friederike Caroline Neuber und Johann Friedrich Schönemann, um zwei zu nennen. Im Repertoire dieser beiden Schauspieler fanden sich fast ausschließlich regelmäßige Stücke.¹⁷ Gemeinsamer Feind aller ReformerInnen im 18. Jahrhundert war die komische Figur auf der Bühne, so wurde der Harlekin von der Neuberin 1737 symbolisch von der Bühne vertrieben.¹⁸ In der Forschungsliteratur wird die Vertreibung des Harlekin als „ominös“¹⁹ und „berühmt-berechtigt“²⁰ bezeichnet, da nicht hervorgeht, wie genau und in welcher Art von Stück (Farce, Vor- oder Nachspiel) Harlekin von der Bühne gejagt wurde.²¹

Auch die Gattungsfrage spielte bei der Literarisierung des Theaters eine wichtige Rolle, besonders das rührende Lustspiel (s. dazu Kapitel 3.3) wurde auf den Bühnen immer beliebter. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass die Familie und das Empfindsame immer mehr ins Zentrum gerückt sind. Um 1770 war die angestrebte Literarisierung des Theaters im deutschsprachigen Raum abgeschlossen, es kann aber nicht gesagt werden, dass sie gefruchtet hat. Zum einen kann nicht festgestellt werden, ob das Theater wirklich als Instrument der Aufklärung genutzt wurde. Zum

¹⁵ vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen 1999. S. 89 - 90.

¹⁶ Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst*. Darmstadt: 1962. S. 125.

¹⁷ vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen 1999. S. 91.

¹⁸ vgl. ebd. S. 92.

¹⁹ Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*. Paderborn: 2003. S. 153.

²⁰ ebd. S. 173.

²¹ vgl. Berghahn, Klaus: Anmerkung 97,16. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart: Reclam 2013. S. 548.

anderen waren die Stücke dieser Bestrebung voll von Moral und Tugend und somit nicht dazu geeignet „bürgerliche Emazipationsbestrebungen“²² voranzutreiben. Zudem konnten die Schauspiele einem breiten Publikum nicht schmackhaft gemacht werden.²³

Dies führt auch schon zum zweiten wichtigen Punkt der Reform, welcher darauf abzielte, eine Geschmacksveränderung beim Publikum durchzusetzen. Die Schauspiele sollten für den vernünftigen und empfindsamen Bürger geschrieben werden und nicht für den Pöbel, allerdings besuchten Menschen jeden Standes auch Stücke der niederen Komik.²⁴ Aus diesem Grund wollte man das Publikum lenken und so eine Geschmacksveränderung herbeiführen, besonders Friederike Caroline Neuber hatte dazu einige Taktiken entwickelt. Durch den Prolog der Stücke und durch kleine Heftchen, welche ausgeteilt wurden, wurde das Stück dem Publikum nähergebracht und erklärt. Oft waren auch theoretische Schriften dabei, welche für eine gereinigte Schaubühne eintraten.²⁵ Diese Werbekampagnen blieben, besonders beim Adel, nicht erfolglos:

Der Adel, der im allgemeinen französische Schauspieltruppen bevorzugte, zeigte sich nun zumindest bereit, auch die Leistungen der deutschen Truppe, die sozusagen französisches Theater auf deutsch spielte, anzuerkennen.²⁶

Allerdings konnte man nur beim Adel ein neues Publikum gewinnen, aus den bürgerlichen Schichten kam kein neues Publikum hinzu. Mit der Zeit verschwand aber auch der Adel aus den Zuschauerreihen, und so wurde deutlich, dass keine Geschmacksveränderung beim Publikum eingetreten war. Die altbekannten Stegreifstücke erfreuten sich nach wie vor großer

²² Fischer-Lichte, Erika. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen 1999. S. 98.

²³ vgl. ebd. S. 97 – 98.

²⁴ vgl. ebd. S. 93.

²⁵ vgl. ebd. S. 98-99.

²⁶ ebd. S. 99-100.

Beliebtheit, wie besonders die Stücke von Kurz-Bernardon zeigen, da sie in fast allen deutschsprachigen Städten sehr gut besucht wurden.²⁷

Das geringere Interesse der bürgerlichen Schicht an einem regelmäßigen Theater lag nach Fischer-Lichte an einem generellen Funktionswandel des Theaters: Es wurden die Beginnzeiten verändert (von 16 Uhr auf 19 Uhr); dadurch, dass viele Menschen nun mehr arbeiteten, hatten sie auch weniger Freizeit, deshalb wollte man in seiner Freizeit auch entspannen und ausruhen; die Unterhaltungsfunktion wurde von Trauerspielen auf Singspiele und Ballette verlagert.²⁸

In dieser Zeit gewann der Beruf des Kunstrichters immer mehr an Bedeutung, es wurden viele Kritiken verfasst und veröffentlicht.²⁹ Unter solche Kritiken fallen auch die *Hamburgische Dramaturgie* von Lessing und die *Briefe über die Wienerische Schaubühne* von Sonnenfels. Die Kritiken und der Geschmack des Publikums stimmten oft nicht überein: wurden Stücke in den Rezensionen gelobt, blieb das Publikum aus.³⁰ Das Ausbleiben der ZuseherInnen hatte zur Folge, dass die Theater kein Geld mehr einnahmen. Aus diesem Grund wollten sich die Bühnen von der Abhängigkeit des Publikums befreien und stehende Bühnen, welche von öffentlichen Mitteln unterstützt wurden, waren ein Lösungsweg dafür.³¹ Damit ist auch der oben genannte 3. Punkt der Reform angesprochen – und zwar die Unabhängigkeit der Theater von der Kasse.

Stehende Schaubühnen waren nicht nur für die TheoretikerInnen und die Autoren von Interesse, sondern auch für die SchauspielerInnen – sie waren mit stehenden Bühnen kein fahrendes und somit ehrloses Volk mehr.³² In den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts wurden in vielen deutschsprachigen Städten Theater nach dem Vorbild der höfischen Theater des 17. Jahrhunderts gebaut beziehungsweise umgebaut: Berlin,

²⁷ vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen 1999. S. 101.

²⁸ vgl. ebd. S. 102.

²⁹ ebd. S. 103.

³⁰ vgl. ebd. S. 106.

³¹ vgl. ebd. S. 107.

³² vgl. ebd. S. 107.

Leipzig, Frankfurt an der Oder, Mannheim und Halle.³³ Diese Theater waren entweder in Privatbesitz oder gehörten der Stadt. Theater im Privatbesitz hieß für die Schauspieltruppen allerdings wieder, dass sie vom Publikum und den Einnahmen abhängig waren. Aus diesem Grund wurde die Forderung der Intellektuellen nach Nationaltheatern immer lauter.³⁴ Es ging bei dieser Forderung nicht ausschließlich um nationalistische Bestreben, sondern um

eine Zusammenfassung aller Tendenzen der Theaterreform: Entwicklung einer deutschen dramatischen Literatur, die der ausländischen, vor allem der französischen, gleichwertig sein sollte; Artikulierung bürgerlicher Werte und bürgerlichen Selbstbewußtseins in Opposition zur höfischen Lebensform; Apell an die Einheit der Nation jenseits der Vielstaaterei absolutistischer Fürstentümer.³⁵

Im Jahr 1767 wurde in Hamburg der Versuch einer Nationalschaubühne gestartet.³⁶ Dieser Versuch blieb ohne Erfolg, wie in Kapitel 1.1 noch genauer erläutert wird. In Wien, Mannheim, Berlin und München wurden in den darauffolgenden Jahren Hof- und Nationaltheater gegründet, welche den jeweiligen Fürsten gehörten. Das Interesse der einzelnen Fürsten lag aber nicht in der Erhaltung der deutschen Dramatik, sondern war von finanzieller Natur. Die Fürsten wollten die eigene Kassa aufstocken und den Tourismus in ihrer Stadt beleben. Nach Fischer-Lichte sind diese Hof- und Nationaltheater nur aus wirtschaftlichem und politischem Kalkül errichtet worden.³⁷

Eine weitere wichtige Rolle spielten die Kameralisten für die Hof- und Nationaltheater. Sie sahen die Schauspiele als eine Sittenschule an und meinten, die Theater gehörten kontrolliert und zensuriert, genauso wie die Reformer.³⁸ Unter Kameralistik versteht man jene ökonomische Lehre, welche im 18. und 19. Jahrhundert „Regeln und Methoden entwickelte,

³³ vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen 1999. S. 109.

³⁴ vgl. ebd. S. 109.

³⁵ ebd. S. 109-110.

³⁶ vgl. ebd. S. 110.

³⁷ vgl. ebd. S. 112.

³⁸ vgl. ebd. S. 112 – 113.

nach denen der staatliche Verwaltungsapparat (die Kammern) funktionieren sollte.“³⁹ Nach Haider-Pregler wird die Kameralistik in drei Stränge eingeteilt: in den ökonomischen Strang, in die Polizeiwissenschaft (unter diese fallen auch kulturpolitische Belange) und die Kameralwissenschaft im engeren Sinn.⁴⁰ Die Theater hatten einen hohen Stellenwert für die Kameralisten. So wurde von den Frühkameralisten schon gefordert, dass die Kunst vom Fürsten kontrolliert wird, und später wurde dies vom Staat auch durchgeführt.⁴¹ Dies bedeutet also, dass die Kameralisten ähnliche Dinge wie die Reformer im Sinn gehabt haben, wollten beide doch ein subventioniertes Theater, welches gleichzeitig auch eine Sittenschule sein sollte, allerdings war das vorrangige Ziel der Kameralisten der wirtschaftliche Nutzen des Theaters. Zu den wichtigsten Kameralisten zählen Veit Ludwig Seckendorff, Christian Freiherr von Wolff, Jacob Friedrich Bielfeld, Heinrich Gottlieb von Justi, und auch Joseph von Sonnenfels arbeitete als Beamter und war Anhänger der Kameralistik.⁴²

In den Hof- und Nationaltheatern wurden vor allem Opern, Singspiele, triviale Dramatik und Familienrührstücke aufgeführt. Dies entsprach nicht dem Ziel der Reformer, welche das Theater zu einer moralischen Anstalt umfunktionieren wollten. Diese Theater arbeiteten also gegen die Reformbestrebungen.⁴³ Es ist daher wichtig, bei den Bezeichnungen der Theater sehr genau zu sein, da es gravierende Unterschiede zwischen den Nationaltheatern und den Hof- und Nationaltheatern gab, wie Meyer (1983) anführt. So wurde in den Verlautbarungen für Theaterstücke von offizieller Seite die richtige Bezeichnung genannt, in Schriften von Autoren oder Gelehrten wurden oft andere Bezeichnungen verwendet. Dies führte dazu, dass viele Theater zu Nationaltheatern gemacht wurden, welche aber

³⁹ <http://www.juramagazin.de/kameralismus-kameralwissenschaft.html>

⁴⁰ vgl. Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. Wien: 1980. S. 34.

⁴¹ vgl. ebd. S. 34.

⁴² vgl. ebd. S. 35 – 68.

⁴³ Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen 1999. S. 114.

keine waren. Das Ansehen dieser Einrichtungen steigerte sich dennoch beziehungsweise gerade deswegen.⁴⁴

Von Seiten der Schauspieler und des Publikums gab es an den Nationaltheatern nichts auszusetzen, wurden die Schauspieler nun in die Gesellschaft aufgenommen und das Publikum durfte das Theater der Fürsten besuchen.⁴⁵

Es bleibt festzuhalten, dass es zwar einige Reformbestrebungen im deutschsprachigen Raum gab, diese aber nur teilweise oder gar nicht durchgeführt worden sind. Auch die von den Intellektuellen geforderten Nationaltheater wurden nicht umgesetzt und somit konnten die Theater nicht als Sittenschule umfunktioniert werden.

Als Beispiele solcher Reformbestrebungen im deutschsprachigen Raum werden in den nächsten zwei Kapiteln die Städte Hamburg und Wien herangezogen. Es wird gezeigt, wie die Situation an diesen Orten war. Hamburg und Wien wurden deshalb ausgewählt, da sie im 18. Jahrhundert zu den größten Städten im deutschsprachigen Raum gehörten⁴⁶ sowie Lessing und Sonnenfels sich in ihren theoretischen Abhandlungen auf die Theateraufführungen in Hamburg und Wien bezogen haben.

1.1 Das Nationaltheater in Hamburg: Die Hamburgische Entreprise

Es wird sich leicht erraten lassen, daß die neue Verwaltung des hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist. Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders als beimessen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt, und ihre Äußerungen sind, sowohl hier, als auswärts, von dem feinem Teile des Publikums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Beförderung des allgemeinen Besten verdient und zu unsern Zeiten sich versprechen darf. (HD, Ankündigung, S. 9).

⁴⁴ vgl. Meyer, Reinhardt: „Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut.“ In: *Das Ende des Stegreifspiels*. München: 1983. S. 124.

⁴⁵ vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen 1999. S. 114.

⁴⁶ vgl. ebd. S. 107.

Dieses Zitat stammt aus der *Hamburgischen Dramaturgie* von Gotthold Ephraim Lessing. Es handelt sich dabei um die Ankündigung der *Hamburgischen Dramaturgie* und markiert auch den Beginn der Hamburgischen Entreprise, also dem Nationaltheater in Hamburg. Die Stadt Hamburg gehörte zu den bekanntesten Theaterstädten im deutschsprachigen Raum im 18. Jahrhundert, besonders aber gegen Ende des 18. Jahrhunderts.⁴⁷ Nach langen Forderungen, vor allem von Gottsched, war es 1769 endlich soweit: das erste Nationaltheater im deutschsprachigen Raum wurde eröffnet.⁴⁸

1765 wurde der Bau eines Komödienhauses unter Mitwirkung des Prinzipals und Schauspielers Konrad Ernst Ackermann in Hamburg fertiggestellt. Ackermann und seine Truppe scheiterten an diesem Projekt, da nach Berghahn (2013) die alte Form der Ackermann'schen Truppe mit den neuen Bedingungen des stehenden Theaters nicht zu recht kam.⁴⁹ In diesem Haus wurde 1767 dann das Hamburger Nationaltheater von 12 Kaufleuten gegründet. Die Leitung übernahmen Abel Seyler, Johann Martin Tillmann, Adolph Bubbers und Johann Friedrich Löwen, welcher gleichzeitig auch der künstlerische Leiter war. Lessing war der Dramaturg an der Hamburger Entreprise.⁵⁰

Die Geschichte des Hamburger Nationaltheaters ist zwar sehr kurz, allerdings spielt sie für das Streben nach Selbstaufklärung der Bürger eine nicht zu verachtende Rolle.⁵¹ Des Weiteren ist das Hamburger Nationaltheater nicht nur literarhistorisch, sondern auch sozialgeschichtlich wichtig:

Daß man in Hamburg versuchte, das Prinzip des von seinen Einnahmen abhängigen Schauspielertheaters durch das

⁴⁷ vgl. Eigenmann, Susanne: *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*. Stuttgart, Weimar: 1994. S. 7.

⁴⁸ vgl. Steinmetz, Horst: „Literaturgeschichte und Sozialgeschichte in widersprüchlicher Verschränkung: Das Hamburger Nationaltheater.“ In: IASL. 1979. S. 26.

⁴⁹ vgl. Berghahn, Klaus: „Entstehungsgeschichte“. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart: 2013. S. 525.

⁵⁰ vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen 1999. S. 110.

⁵¹ vgl. Steinmetz, Horst: „Literaturgeschichte und Sozialgeschichte in widersprüchlicher Verschränkung: Das Hamburger Nationaltheater.“ In: IASL. 1979. S. 25.

Engagement eines Ensembles an ein nicht von Schauspielern geleitetes Haus zu durchbrechen, daß die Finanzierung des Unternehmens von zwölf in Hamburg ansässigen Kaufleuten ermöglicht wurde, kann als weiteres aufschlußreiches Kennzeichen der besonderen Rolle dieses Theaters gesehen werden.⁵²

Die im Zitat angeführten Punkte zeigen deutlich, dass die Entreprise das erste Theater ihrer Art war.

Der Spielplan unterschied sich von den Schaubühnen der Wandertruppen sehr. So wurden viele französische Übersetzungen gespielt, beispielsweise Voltaire. Dies lag auch daran, dass es noch nicht so viele deutsche Stücke gab, welche in das Repertoire des Hamburger Nationaltheaters passten.⁵³ Sieht man sich allerdings den Spielplan an, wird schnell deutlich, dass fast jeden Abend als sogenanntes „Nachstück“ Ballette und Harlekiniaden aufgeführt wurden (HD, S. 627 – 635). Steinmetz (1979) gelangt in seinem Aufsatz zum Schluss, dass diese Stücke in das Programm aufgenommen werden mussten, da sonst das Publikum ausgeblieben wäre.⁵⁴ In Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* werden die niedrig komischen Stücke meist mit keiner Erwähnung gewürdigt, und wenn sie erwähnt werden, passiert dies in einem abschätzigen Nebensatz. So auch bei einem Stück von Kurz-Bernardon, welches im Hamburger Nationaltheater aufgeführt wurde. Lessing schreibt lediglich, dass „das Singspiel ‚Die Gouvernante‘“ (HD, 13, S. 72) gespielt wurde. Des Weiteren wurde der Spielplan nicht von bestimmten Auswahlkriterien bestimmt, sondern orientierte sich an den Vorlieben und Wünschen der SchauspielerInnen, welche auf bestimmte Rollen bestanden.⁵⁵

Mit der Gründung des Nationaltheaters wollte man auch eine theatralische Akademie gründen, welche von Löwen geleitet werden sollte. Von dieser Akademie erhoffte man sich zu Beginn sehr vieles: sie sollte den

⁵² Steinmetz, Horst: „Literaturgeschichte und Sozialgeschichte in widersprüchlicher Verschränkung: Das Hamburger Nationaltheater.“ In: IASL. 1979. S. 25.

⁵³ vgl. ebd. S. 31-32.

⁵⁴ vgl. ebd. S. 33.

⁵⁵ vgl. ebd. S. 30.

SchauspielerInnen Regeln der Schauspielkunst, Einsicht in Geschmack und eine Bildung des Herzens geben. Die Akademie erfreute sich bei den SchauspielerInnen jedoch keiner großen Beliebtheit, sie verspotteten Löwen schon nach wenigen Vorträgen.⁵⁶

Auch die Hamburgische Entreprise hatte ihren Zenit bereits nach 2 Jahren Spielzeit erreicht – 1769 wurde das Theater wieder geschlossen. Dies hatte verschiedene Gründe. Zu den äußeren Umständen für das Scheitern führt Steinmetz in seinem Aufsatz folgende Punkte an: die Eifersüchteleien der SchauspielerInnen untereinander, die Inkompetenz der Geschäftsführer, der Ehrgeiz von Löwen, und die mangelnde Aufmerksamkeit vonseiten des Publikums. Auch die wirtschaftliche und politische Lage Hamburgs - die Regierung war noch nie besonders theaterfreundlich gewesen - hat ihren Teil dazu beigetragen.⁵⁷ Doch mit diesen angeführten Gründen ist nach Steinmetz nicht alles abgedeckt:

Doch bereits die relativ große Anzahl und die Diversität dieser ‚besonderen Umstände‘ bilden ein Indiz dafür, daß sie nur die Oberflächenerscheinung der tiefer liegenden Ursachen darstellen. Sie formen die konkreten Symptome einer Realität, die die Verwirklichung der Idee einer stehenden bürgerlichen Bühne mit einem anspruchsvollen Spielprogramm, wenigstens zu diesem Zeitpunkt, nicht zuließ.⁵⁸

Bevor das Theater im Jahr 1769 schloss, wurde bereits im Dezember 1767 eine Spielpause in Hamburg eingelegt, da die Truppe über die Wintermonate nach Hannover ging. Im Sommer 1768 wurde wieder kurz in Hamburg gespielt, bis die SchauspielerInnen erneut nach Hannover gingen. Dort wurde dann die Hamburgische Entreprise im März 1769 geschlossen.⁵⁹

Auch wenn das Hamburgische Nationaltheater nicht sehr lange existiert hat, ist es für die deutschsprachige Theatergeschichte von großer Bedeutung, da dies der erste Versuch einer Nationalschaubühne gewesen

⁵⁶ vgl. Steinmetz, Horst: „Literaturgeschichte und Sozialgeschichte in widersprüchlicher Verschränkung: Das Hamburger Nationaltheater.“ 1979. S. 29.

⁵⁷ vgl. ebd. S. 28 – 29.

⁵⁸ ebd. S. 33.

⁵⁹ vgl. ebd. S. 30.

ist und ohne die Aufführungen gäbe es auch Lessings *Hamburgische Dramaturgie* nicht.

1.2 Theater in Wien

Die Situation in Wien sah anders aus als in Hamburg. In diesem Kapitel soll das Theaterwesen in Wien beschrieben werden. Bei den Beschreibungen zum Wiener Theater in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beziehe ich mich auf Texte von Haider-Pregler (1974, 1980, 1983, 1985). In einem ersten Unterkapitel wird dann näher auf die vielen Reformen unter Maria Theresia und Joseph II. eingegangen. Im zweiten Unterkapitel werden die Zensurbestimmungen in Wien näher beleuchtet, welche im Aufsatz von Hadamovsky (1979) ausführlich behandelt werden.

Der Stadt Wien wird mit Blick auf das Theaterwesen im 18. Jahrhundert des Öfteren eine Sonderstellung zugeschrieben, da es schon zu Beginn des Jahrhunderts ein stehendes Theater hatte (Theater am Kärntnertor) und weil die Reformbestrebungen mit der Nationaltheateridee zeitlich zusammenfielen. Aus diesem Grund sah man in der Residenzstadt Wien den geeigneten Ort für Reformen.⁶⁰ Als Maria Theresia an die Macht kam, wurde erlaubt, das einstige Ballhaus am Michaelerplatz zum Theater umzufunktionieren. So wurde das Gebäude zum Theater nächst der Burg.⁶¹ Die Reformen, welche von Maria Theresia veranlasst wurden, gingen von Gottsched und seinen Forderungen nach einer Nationalschaubühne aus. In Wien fanden sich einige Anhänger des Gottschedianismus: Friedrich Wilhelm Weiskern, Franz Christoph von Scheyb, Johann Christoph Löschenkohl und Joseph Heinrich von Engelschall zählen wohl zu den bekanntesten Gottschedianern. Auch der Hanswurstdarsteller Gottfried Prehauser war mit den Gottschedianern befreundet. Es schließt sich also nicht aus, dass man Stegreifstücke spielt und die Rolle des Hanswurst innehat und dennoch mit den Theorien von

⁶⁰ vgl. Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. Wien: 1980. S. 270 – 271.

⁶¹ vgl. Haider-Pregler, Hilde: „Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias“. In: *Österreich im Europa der Aufklärung*. Band 2. Wien: 1985. S. 704.

Gottsched übereinstimmt. Dies trifft auch auf Weiskern zu, welcher die Rolle des „Alten“ Odoardo perfektioniert hatte.⁶²

Auf den Wiener Theatern herrschten in der Mitte des Jahrhunderts also zwei dramatische Gattungen vor, das Hochstildrama und die Possen. Das regelmäßige Schauspiel wurde langsam immer beliebter und somit wurde auch das Repertoire der Schauspieltruppen größer.⁶³

Ein weiterer wichtiger Akteur in der Theaterdebatte des 18. Jahrhunderts war Joseph von Sonnenfels. Sonnenfels war Anhänger von Gottsched und war auch Wortführer der „Deutschen Gesellschaft“, welche es sich zum Ziel setzte, eine deutsche Hochsprache in allen Bereichen zu etablieren.⁶⁴ Des Weiteren war für Sonnenfels die Bühne ein

Forum einer allgemeinverständlichen Moralphilosophie; der ethische Gewinn für den Zuschauer wird durch den ästhetischen Genuß erzielt, wobei Sonnenfels dem rührenden Stück der Empfindsamkeit und dem bürgerlichen Schauspiel der Lessing-Zeit dramaturgisch den Vorzug einräumt.⁶⁵

Sonnenfels war also gegen Possen und das Stegreiftheater. Er wollte in Wien eine Nationalschaubühne in die Wege leiten. Was Sonnenfels unter Nationalschaubühne verstand und welche weiteren Positionen er zum Theater – besonders in den *Briefen über die Wienerische Schaubühne* – einnahm, wird im Kapitel 4.2 genauer beleuchtet.

Oben wurde bereits beschrieben, warum die Hamburgische Entreprise gescheitert ist. An dieser Stelle soll nun der wienerische Weg zu einem Nationaltheater skizziert werden. In Wien wurden dazu zwei Versuche unternommen, wobei nur einer davon erfolgreich war. Das erste Experiment einer Nationalschaubühne ging 1769 vonstatten, als das Kärntnertortheater von Baron Bender (Inhaber eines Wiener Bankhauses), Franz von Heufeld als künstlerischen Direktor und Christian Gottlob

⁶² vgl. Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. Wien: 1980. S. 293, 306.

⁶³ vgl. ebd. S. 307.

⁶⁴ vgl. ebd. S. 328.

⁶⁵ ebd. S. 335 -336.

Klemm als Sekretär übernommen wurde.⁶⁶ Es verwundert vielleicht, warum Joseph von Sonnenfels nicht mitarbeitete. Durch persönliche Streitereien waren Sonnenfels, Klemm und Heufeld nicht gut aufeinander zu sprechen. Sonnenfels wusste die Situation aber so zu drehen, dass er „Heufeld und Klemm als bloße Handlanger seiner eigenen Reformideen“⁶⁷ inszenieren konnte. Auch wenn das Theater unter der Führung von Bender nur ungefähr ein Jahr bestand, spielte es für die Entwicklung des Wiener Theaterwesens eine große Rolle, da nur mehr „regelmäßige“ Stücke gespielt wurden. Somit mussten die SchauspielerInnen ihre Arbeit und das Publikum ihren Geschmack an diese Stücke anpassen.⁶⁸

Wie aus dem Spielplan hervorgeht, eröffnete das Theater im März 1769 und schloss im Feber 1770 seine Pforten.⁶⁹ Die Gründe für die Schließung waren ökonomische: Durch die Veränderung des Spielplans kamen weniger ZuschauerInnen, und so konnte sich das Theater nicht erhalten. Ein wichtiger Punkt, den Haider-Pregler anführt, bezieht sich auf die Verantwortung des Staates, den Bürgern „eine gesittete Schaubühne als erbauende, unterhaltende und belehrende Lebensschule zu schaffen und zu erhalten“⁷⁰, wie dies auch schon von den Reformern verlangt wurde. Zunächst lief das Theater gut und es kamen auch viele ZuseherInnen, dies änderte sich aber mit der Zeit und die BesucherInnen blieben aus.⁷¹ Über Benders Rücktritt ist nichts Weiteres bekannt, in einigen Publikationen ist von Geschäftsreisen zu lesen.⁷² Da Bender viel von seinem eigenen Vermögen in die Nationalschaubühne gesteckt hat, musste er mit der Leitung aufhören, da es ihn sonst in den Ruin getrieben hätte.⁷³ Nichtsdestotrotz ist Bender für seine Verdienste um das Theater gelobt worden, er wird auch als der „eigentliche Gründer“ einer

⁶⁶ vgl. Haider-Pregler, Hilde: „Wien probiert seine Nationalschaubühne.“ In: *Maske und Kothurn*. Band 20. Wien: 1974. S. 287.

⁶⁷ ebd. S. 288.

⁶⁸ vgl. ebd. S. 288.

⁶⁹ vgl. ebd. S. 329 – 349.

⁷⁰ ebd. S. 288.

⁷¹ vgl. ebd. S. 324.

⁷² vgl. ebd. S. 293.

⁷³ vgl. ebd. S. 294 – 295.

regelmäßigen deutschen Schaubühne bezeichnet.⁷⁴

Es gab viele Interessierte, welche die Direktion übernehmen wollten. Der italienische Unternehmer d' Afflisio – welcher auch schon vor Bender das Kärntnertortheater gepachtet hatte – holte aber Joseph Felix von Kurz-Bernardon wieder nach Wien und dieser übernahm 1770 die Direktion des Theaters. Beide erhofften sich durch die bernardon'schen Stücke mehr Publikum, dieses blieb allerdings aus und so schrieb auch Kurz regelmäßige Stücke. Kurz hatte die Leitung des Theaters nur einen Monat inne, da d'Afflisio alle Unternehmungen an Graf Johann Kohary übergab.⁷⁵

Auch wenn der erste Versuch einer Nationalschaubühne in Wien gescheitert ist, lohnt sich dennoch ein kurzer Blick auf das Repertoire und die SchauspielerInnen. Unter den aufgeführten Stücken waren englische und französische Übersetzungen, aber auch deutsche Originalstücke und Philipp Hafners Komödien, allerdings wurden mehr Stücke höheren Amusements aufgeführt.⁷⁶ Die Schauspiele wurden später auch im Burgtheater gespielt, wie Haider-Pregler feststellt:

Die Stücke des Spieljahres 1769/70 bilden tatsächlich den Grundstock zum Repertoire des Burgtheaters als Nationaltheater in den späten siebziger und noch in den achtziger Jahren. Die Erfolge der Spielzeit sind durchweg spätere Burgtheaterstücke.⁷⁷

Die Stücke folgender Autoren fanden Eingang in das Repertoire des Kärntnertortheaters in der Spielzeit 1769/1770: Cornelius Hermann von Ayrenhoff, Johann Christian Brandes, Johann Gottlob Stephanie der Jüngere, Johann Heinrich Friedrich Müller, Johann Elias Schlegel, Christian Felix Weiße und Gotthold Ephraim Lessing.⁷⁸ Nicht nur die aufgeführten Stücke am Kärntnertortheater, sondern auch das Schauspielensemble waren später am Burgtheater zu sehen.

⁷⁴ vgl. Haider-Pregler, Hilde: „Wien probiert seine Nationalschaubühne.“ In: *Maske und Kothurn*. Band 20. Wien: 1974. S. 294.

⁷⁵ vgl. ebd. S. 297, 300.

⁷⁶ vgl. ebd. S. 300, 301.

⁷⁷ ebd. S. 303.

⁷⁸ vgl. ebd. S. 303 – 304 und Spielplan, S. 329 – 349.

Im Jahr 1776 wurde unter Joseph II. das K.K. Hof- und Nationaltheater nächst der Burg eröffnet. Dies war aber nur durch die 1770 veranlasste Verschärfung der Zensur durch den Kaiser möglich, da so der Staat genau kontrollieren konnte, was gespielt wurde und was nicht. Die Zensur war dafür verantwortlich, dass das Theater nun auch vom Staat subventioniert wurde und es somit finanzielle Absicherung hatte.⁷⁹ Weitere Ausführungen zur Zensur finden sich in Kapitel 1.2.2.

In Hinblick auf das Theaterwesen in Wien in der Mitte des 18. Jahrhunderts bleibt festzuhalten, dass es nach vielen Jahren der Forderung nach einer Nationalschaubühne 1776 endlich dazu kommt. Dafür verantwortlich ist das Scheitern des Theaters am Kärntnertor, da nun erst ersichtlich wurde, dass das Theaterwesen finanzielle Unterstützung benötigte.

1.2.1 Reformen unter Maria Theresia und Joseph II.

Wie bereits erwähnt, gab es zur Zeit der Regentschaft von Maria Theresia und Joseph II. Reformen, welche das Theaterwesen betroffen haben. Diese Reformen sind allerdings nur die Konsequenzen einer großen Verwaltungsreform, welche Maria Theresia ab ihrem Regierungsantritt 1740 durchgeführt hat. Wie diese Verwaltungsreform ausgesehen hat und welchen Einfluss diese auf das Theater gehabt hat, wird in diesem Kapitel skizziert.

Mit der Herrschaft von Maria Theresia setzt auch eine Zentralisierungs- und Reformpolitik ein. Diese Reformen hatten einen rationalen und pragmatischen Grund: „Ein geordneter Einheitsstaat sollte entstehen, funktionierende Staatsbürger und brauchbare Staatsdiener sollten herangezogen werden.“⁸⁰ Das heißt, Maria Theresia wollte eine bürgerliche Gesellschaft etablieren. Die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts in Wien von Statten gegangene Theaterreform war keineswegs intendiert,

⁷⁹ vgl. Haider-Pregler, Hilde: „Der wienerische Weg zur K.K. Hof- und Nationalschaubühne“. In: *Das Ende des Stegreifspiels*. München: 1983. S. 33 – 34.

⁸⁰ Kriegleder, Wynfrid: *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich*. Wien: 2014. S. 122.

sondern ist als Konsequenz der anderen Reformen, besonders aber der Bildungsreform zu sehen. Die erwähnten anderen Reformen sind die Zentralisierung der Verwaltung, Justiz und des Finanzwesens.⁸¹ Für diese Arbeit ist daher nur die Bildungsreform von Wichtigkeit.

Bei der Reform des Bildungswesens sollte dieses gänzlich unter staatliche Kontrolle fallen und nicht länger unter kirchlicher Aufsicht stehen. Im Zuge der Bildungsreform wurde die Unterrichtspflicht eingeführt und das Schulwesen wurde ausgebaut. Mit der Eröffnung neuer Schulen stieg auch am Land die Alphabetisierung an.⁸² Wie schon erwähnt, hat sich auch auf dem Theater einiges geändert: So führte Maria Theresia 1752 ein Extempore-Verbot ein, welches auch unter dem Begriff Norma-Edikt bekannt ist. Dieses Verbot besagte, dass die Stücke von Bernardon verboten sind und dass es nur an gewissen Tagen im Jahr erlaubt ist, Stegreifstücke auf den Bühnen zu spielen. Allerdings hatte diese Neuerung zunächst keinen großen Erfolg.⁸³ Des Weiteren wurde die Zensur eingeführt, auf welche im Kapitel 1.2.2 eingegangen wird.

Haider-Pregler sieht in diesen Reformen zusätzlich noch eine andere Funktion:

All diese Neuerungen, mit denen der Staat bestimmend ins Leben seiner Untertanen eingriff, sind zugleich im Zusammenhang mit dem Bestreben nach einer Sprachreform zu sehen: die deutsche Hochsprache sollte als verbindliche offizielle Sprache der Öffentlichkeit - im Unterricht, in der gelehrten Welt, im Verkehr mit den Behörden, in der Literatur und auf dem Theater – dienen.⁸⁴

Es waren vor allem zugewanderte Gottschedianer, welche eine Sprachreform forderten und von ihnen ging auch die bereits besprochene Nationaltheaterdebatte aus.⁸⁵

⁸¹ vgl. Kriegleder, Wynfrid: *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich*. Wien: 2014. S. 122.

⁸² vgl. ebd. S. 123.

⁸³ vgl. Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. Wien: 1980. S. 270 und 454, Anmerkung 5.

⁸⁴ ebd. S. 270.

⁸⁵ vgl. ebd. S. 270.

Der Literaturbetrieb bekam durch die Reformen einen Aufschwung, aber erst nach dem Tod Maria Theresias und des Beginns der Herrschaft von Joseph II. im Jahr 1780. Die von seiner Mutter eingeführten Reformen wurden von Joseph II. weitergeführt, allerdings war er strenger und auch moderner: es erfolgte ein Reformschub, Joseph II. sprach Toleranzpatente für Protestanten, Calvinisten, Orthodoxe und Juden aus, welche von den Literaten dieser Zeit wohlwollend aufgenommen wurden.⁸⁶

Eine weitere Änderung unter Joseph II. war die Sprachenverordnung von 1784. Diese besagte, dass die deutsche Sprache Amtssprache im gesamten Habsburgerreich werden soll. Allerdings funktionierte auch diese Reform - so wie viele andere - nicht wie gewünscht, da sich Ungarn gegen diese Verordnung sträubte.⁸⁷

Der einzige Punkt, in dem Joseph II. nicht streng war, war die Zensur, da er diese im Hinblick auf die Kritiken lockerte, wie im anschließenden Kapitel gezeigt wird.

1.2.2 Zensur

Gab es vor der Amtszeit von Maria Theresia mehrere Zensurstellen, so wurde 1751 im Zuge der oben beschriebenen Reformen eine einheitliche Zensurstelle ins Leben gerufen: die Bücher-Censurs-Hof-Commission. Dieses Unternehmen ging von Joseph von Sonnenfels aus, welcher die Zensur für ein geeignetes Mittel hielt, um die Sitten und die Moral zu bewahren.⁸⁸ Da mit der Zeit für die Zensoren der Arbeitsaufwand enorm anstieg, wurde noch im selben Jahr die Arbeit nach den Gattungen der Bücher aufgeteilt. So wurden zum Beispiel theologische und philosophische Bücher von den Jesuiten zensuriert, rechtswissenschaftliche Bücher von Juristen usw. Die Leitung dieser Kommission wurde dann Gerhard von Swieten zu teil.⁸⁹ Im Jahr 1752

⁸⁶ vgl. Kriegleder, Wynfrid: *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich*. Wien: 2014. S. 129.

⁸⁷ vgl. ebd. S. 129 – 130.

⁸⁸ vgl. Hadamovsky, Franz: „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751– 1848)“. In: *Die österreichische Literatur*. Teil 1. Graz: 1979. S. 289.

⁸⁹ vgl. ebd. S. 290.

verbot die Kaiserin schmutzige Wörter und Doppeldeutigkeiten, welche oft in den Stegreifstücken vorkamen, allerdings wurden die Stücke selbst nicht verboten. Auch wenn die Stücke nur zum Teil schriftlich fixiert waren, wurden sie zensuriert. Für dieses Unterfangen setzte sich wieder Joseph von Sonnenfels ein, welcher ab 1770 für die Bücher-Censur-Hofcommission arbeitete.⁹⁰ Sonnenfels legte neue Regeln für die Zensur fest. Durch diese Neuerungen war ein improvisierendes Theater nicht mehr möglich.⁹¹ Als logischer Schluss wurden die Stücke nun ausgeschrieben und in weiterer Folge durch Philipp Hafner der Weg für das Wiener Volkstheater geebnet. Hafner war einer der ersten Autoren, welcher seine Schauspiele vollständig ausschrieb.⁹²

Ab 1770 wurde zwischen den Texten und den Aufführungen eines Stücks in der Zensurkommission streng unterschieden. So wurden für die Aufführungen die Stücke gereinigt, allerdings nicht die Buchfassung. Die nicht zensurierten Stücke waren damit problemlos zugänglich.⁹³

1780 unternahm Joseph II. einige Änderungen der Zensurbestimmungen. Er ließ die Kommission zentralisieren, das heißt, in den Ländern gab es keine Zensurstellen mehr. Des Weiteren verfasste er auch Grundregeln für die Zensurierung, welche bis 1848 – mit einigen Änderungen – bestehen blieben. Joseph II. erlaubte beispielsweise Kritiken, was als sehr liberal aufgefasst wurde.⁹⁴ Mit dem Tod des Kaisers 1790 wurden auch die Zensurbestimmungen wieder härter, wie Hadamovsky in seinem Text ausführt. Diese Verschärfungen spielen für diese Arbeit keine große Rolle, da sie erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts durchgeführt wurden.

Ein weiterer wichtiger Punkt sind die sogenannten Verbotslisten, welche in fünfjährlichen Abständen erschienen. Diese Listen enthielten die durch die

⁹⁰ vgl. Hadamovsky, Franz: „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751– 1848). In: *Die österreichische Literatur*. Teil 1. Graz: 1979. S. 291.

⁹¹ vgl. Haider-Pregler, Hilde: „Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias“. In: *Österreich im Europa der Aufklärung*. Band 2. Wien: 1985. S. 707.

⁹² vgl. Haider-Pregler, Hilde: „Der wienerische Weg zur K.K. Hof- und Nationalschaubühne“. In: *Das Ende des Stegreifspiels*. München: 1983. S. 34.

⁹³ vgl. Hadamovsky, Franz: „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751– 1848). In: *Die österreichische Literatur*. Teil 1. Graz: 1979. S. 292.

⁹⁴ vgl. ebd. S. 296.

Zensur verbotenen Bücher. Auf diesen Listen befanden sich beispielsweise Wielands *Agathon*, die *Musen Almanache*, und auch mehrere Werke von Lessing, um nur einige der verbotenen Bücher anzuführen.⁹⁵

In diesem ersten Kapitel wurde gezeigt, wie das Theaterwesen in Hamburg und Wien in der Mitte des 18. Jahrhunderts ausgesehen hat. Es bleibt festzuhalten, dass es in den beiden Städten unterschiedliche Entwicklungen gab, gemeinsamer Nenner waren aber die Wandertruppen, welche großen Einfluss auf der Bühne hatten. Diese Wandertruppen waren auch ein Grund dafür, dass es den Ruf nach einem Theater als Sittenschule und Moralanstalt gab. Hier sind besonders Johann Christoph Gottsched und Joseph von Sonnenfels zu nennen. Die Intellektuellen dieser Zeit forderten eine Literarisierung des Theaters, eine Geschmacksveränderung beim Publikum und eine Unterstützung der Theater durch die öffentliche Hand, also durch den Staat. In den größeren Städten wurden ab 1765 Hof- und Nationaltheater gegründet, auch in Wien und Hamburg. Die Hamburgische Entreprise und der erste Versuch einer Nationalschaubühne in Wien scheiterten aber hauptsächlich an wirtschaftlichen Faktoren, da das Publikum ausblieb, was nicht zuletzt auch am Repertoire der stehenden Bühnen lag. Auch die vielen Reformen unter Maria Theresia und Joseph II. in Wien, wie beispielsweise die Zensurbestimmungen und das Extemporier-Verbot, trugen nicht zu der geforderten Geschmacksveränderung des Publikums bei.

2. Komische Figuren im Theater des 18. Jahrhunderts in Wien

Da es bei der Analyse der Werke von Franz von Heufeld auch um die Resistenz der Hanswurstfigur geht, wird in diesem Kapitel näher auf diese lustige Figur eingegangen. Es soll skizziert werden, woher diese Figuren kommen, wie sie ausgesehen haben und welche Rollen sie auf der Bühne innehatten. Auch wird der sogenannte „Hanswurststreit“, welcher in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Wien „tobte“, näher beleuchtet. Im folgenden

⁹⁵ vgl. Hadamovsky, Franz: „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751– 1848). In: *Die österreichische Literatur*. Teil 1. Graz: 1979. S. 293 – 296.

stütze ich mich auf die Werke von Müller-Kampel (1996, 2003), Birbaumer (1971) und Sonnleitner (1996).

2.1 Hanswurst, Kasperl, Bernardon

Hanswurst, Kasperl, Bernardon und einige mehr waren im 18. Jahrhundert sehr berühmte und beliebte Figuren. Diese Beliebtheit lag nicht zuletzt an den Darstellern der verschiedenen lustigen Figuren, wie beispielsweise Joseph Anton Stranitzky, Franz Schuch, Joseph Nachtigal, Gottfried Prehauser, Johann Joseph Felix von Kurz und Johann Joseph La Roche.⁹⁶ In diesem Kapitel werden die lustigen Figuren kurz charakterisiert, um später, wenn es um die Resistenz der Hanswurstfigur in Franz von Heufelds Werken geht, überprüfen zu können, ob die Charakteristik auf die Figuren in den heufeld'schen Stücken zutrifft. Allerdings soll diese Beschreibung der Hanswurstfiguren nur kurz ausfallen, da es in der Forschung schon viele Untersuchungen zu Hanswurst, Bernardon, Kasperl und weiteren ähnlichen Figuren gibt. Daher wird an dieser Stelle nur eine kurze Charakterisierung vorgenommen.⁹⁷

Müller-Kampel beschreibt die Hanswurstfigur folgendermaßen:

Neben einer farbenprächtigen, bizarren Kleidung, seiner Herkunft aus bäuerlichen oder Sauschneidermilieu sprach er [Hanswurst, EG] in Regiolekt und Soziolekt, verstieß beständig gegen das rechte Maß sowohl im Ausdruck als auch im Verhalten und erging sich unaufhörlich in sexuellen und fäkalen Späßen. Charakterlich eigneten ihm Verfressenheit, Sauflust, Dummheit, Rauflust, ständige Lüsternheit, Ängstlichkeit, Wichtigtuerei, Gerissenheit und Verschlagenheit.⁹⁸

Diese Charakteristik trifft auf alle komischen Figuren im 18. Jahrhundert mehr oder weniger zu, dennoch gibt es viele kleine Unterschiede zwischen dem Hanswurst von Stranitzky, Bernardon und den späten

⁹⁶ vgl. Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*. Paderborn: 2003. S. 12 – 13.

⁹⁷ Für eine genauere Bestimmung der komischen Figuren siehe Müller-Kampel (1996, 2003), Asper (1980) und Sonnleitner (1996).

⁹⁸ Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*. Paderborn: 2003. S. 11.

Hanswurstfiguren von Hafner (Hannswurst, Crispin, Kasperl, Riepel), wie Müller-Kampel (2003) festgestellt hat. So unterscheiden sich die lustigen Figuren hinsichtlich ihrer Herkunft, ihrer Kleidung und auch was ihre Fress- und Trinksucht, ihre Fäkalspässe, ihre Bildung und ihren Geiz angeht, weisen sie Differenzen auf.⁹⁹ Die Untersuchung von Müller-Kampel zeigt sehr deutlich, dass Hanswurst besonders in den Werken von Philipp Hafner braver, also „domestiziert“ wurde, wie unter anderem auch Sonnleitner festgestellt hat:

Hanswurst übernimmt zumeist die Rolle des Dieners, der aber in ein konkretes bürgerliches Milieu versetzt ist und in jeder Hinsicht domestiziert scheint. Seine Sexualkomik ist zurückgedrängt, die Fäkalkomik fast eliminiert; er ist stubenrein, und seine Spässe sind damit tolerabel geworden.¹⁰⁰

Der Salzburgerische Hanswurst kam mit dem Wanderschauspieler und Zahnarzt Joseph Anton Stranitzky nach Wien und wurde so zum Wienerischen Hanswurst; die Figur des Hanswurst wurde nicht von Stranitzky selbst erfunden, er bediente sich der englischen Komödianten und der Commedia dell'arte.¹⁰¹

Bernardon gehörte auch in die Reihe der lustigen Figuren des Spaßtheaters in Wien, hatte aber keine so lange Geschichte wie Hanswurst oder Kasperl. Bernardon wurde von Joseph Felix von Kurz erfunden und dieser spielte die lustige Figur auch selbst; deshalb erhielt der Autor und Schauspieler den Beinamen Bernardon, also Kurz-Bernardon.¹⁰² Kurz hielt sich bei seiner Schöpfung des Bernardon an das Jesuitentheater sowie die Prunkoper und er führte auch die Maschinenkomödien in Wien ein.¹⁰³ Bei Haufe wird Bernardon als der

⁹⁹ Für Details siehe Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*. Paderborn: 2003. S. 86 – 122. Die einzelnen Unterscheidungen werden in dieser Masterarbeit nicht angeführt, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde.

¹⁰⁰ Sonnleitner, Johann: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl.“ Nachwort zu: *Hanswurstiaden*. Salzburg: 1996. S. 364.

¹⁰¹ vgl. Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*. Paderborn: 2003. S. 10 und: Sonnleitner, Johann: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl.“ Nachwort zu: *Hanswurstiaden*. Salzburg: 1996. S. 339.

¹⁰² vgl. Müller-Kampel, Beatrix: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl.“ In: *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: 1996. S. 34-35, 40.

¹⁰³ vgl. Urbach, Reinhard: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum*. Wien: 1973. S. 43.

„galantere Vetter des Hanswurst“¹⁰⁴ bezeichnet. Er ist „der glücklose, tragikomische, betrogene Liebhaber und Ehemann, [...] er stellt aber auch den schusseligen oder dummen Jungen und Spitzbuben dar“.¹⁰⁵ Ein Unterschied zwischen Bernardon und Hanswurst sei hier angeführt: Der Kurz'sche Bernardon war sehr vielseitig und keine stehende Rolle. Der Name Bernardon bleibt in den Stücken zwar gleich (dies ist auch der Grund dafür, warum viele an eine stehende Rolle denken), aber „dieser Bernardon hat unvergleichlich viele Gesichter, [...] da Kurz auch in diesen – zum Unterschied von Hanswurst – die totale Verwandlung anstrebte, sich bis zur Selbstentäußerung steigerte.“¹⁰⁶ Das heißt, dass Hanswurst immer die gleiche Herkunft hat und sich nicht grundsätzlich verändert, sondern lediglich verschiedene Rollen ausfüllt:

Als ‚großmüthiger Slav‘, als ‚verschmitzter Hofschrantz‘, als ‚betrogener Breutigam‘, ‚allamodischer Ambassadeur‘, ‚sehender Blinder‘ oder ‚als zum Galgen verdambter Hausdieb‘, bleibt er aber immer dieselbe unverwechselbare Figur.¹⁰⁷

Hanswurst bleibt immer der Diener. Bernardon hingegen schlüpfte in viele Rollen, welche von mehr Diversität geprägt waren. So spielte er den Liebhaber, den schusseligen, fahrigen Jungen, den Handwerkerjungen und Straßentypen, den Bediensteten, Haushofmeister und Koch, den tragischen Held, den Windmacher, den Zauberer und auch einige Frauenrollen waren dabei.¹⁰⁸

In Hafners Werken kommen neben Hanswurst auch Kasperl und Crispin vor. Crispin ist bei Adolf Bäuerle unter dem Namen Staberl wiederzufinden.¹⁰⁹ Auch der Kasperl ist eine neue lustige Figur, allerdings ist

¹⁰⁴ Haufe, Eberhard: „Hanswurstische Träume“. In: *Schriften zur deutschen Literatur*. Göttingen: 2011. S. 141.

¹⁰⁵ Aust, Hugo; Haida, Peter; Hein, Jürgen: *Volksstück*. München: 1989. S. 59.

¹⁰⁶ Birbaumer, Ulf: *Das Werk des Josef Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung*. Band 2. 1971. S. 416.

¹⁰⁷ Sonnleitner, Johann: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl.“ Nachwort zu: *Hanswurstiaden*. Salzburg: 1996. S. 346.

¹⁰⁸ vgl. Birbaumer, Ulf: *Das Werk des Josef Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung*. Band 2. 1971. S. 417 - 440.

¹⁰⁹ vgl. Sonnleitner, Johann: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl.“ Nachwort zu: *Hanswurstiaden*. Salzburg: 1996. S. 370.

Kasperl im Vergleich zu Hanswurst „ängstlich, demütig und weinerlich“.¹¹⁰ Der Schauspieler Johann Joseph La Roche prägte die Figur des Kasperls, welche dem Hanswurst in Mimik, Gestik, Kleidung und Sprache ähnlich war. Mit dem Aufkommen des Kasperls war die Rolle der komischen Figur von Hanswurst auf Kasperl übertragen worden.¹¹¹

Staberl hingegen ist keine stehende Figur mehr, sondern eine Charakterfigur und wird zur bürgerlichen Gesellschaft gezählt. Sie gehört zur Bühnentalität dazu, allerdings reflektiert die Figur am Rande der Bühne immer das Geschehene und somit ergeben sich auch Ähnlichkeiten mit der Hanswurstfigur und dem Kasperl. Weitere gemeinsame Merkmale sind die Fress- und Saufsucht, so erledigt Staberl beispielsweise Dienste für eine Flasche Wein.¹¹² Sonnleitner (2002) beschreibt die Entwicklung der lustigen Figur folgendermaßen:

Die lustige Figur verliert – über die Entwicklung zum Kasperl, Thaddädl und Staberl – ihre illusionsstörende und schockierende Direktheit, sie wird in das Handlungsschema eingepaßt, als zwar noch immer gefräßiger und oft liebestoller Diener seiner Herrschaft, oder auch als meist ökonomisch und beruflich gescheiterter Außenseiter wie Staberl in Adolph Bäuerles *Die Bürger in Wien* oder Ferdinand Raimunds *Barometermacher auf der Zauberinsel*, der von den selbstbewußten Prinzipalen und Meistern wie ein armer Verwandter geduldet und auch oft ausgehalten wird.¹¹³

Die obige Charakterisierung der lustigen Figuren, und besonders der Hanswurstfigur, legt nahe, dass die Figur – trotz großer Beliebtheit – den Gelehrten dieser Zeit ein Dorn im Auge war. So wurde ihre Legitimität im sogenannten „Hanswurststreit“, welcher im nächsten Kapitel skizziert wird, diskutiert.

¹¹⁰ Sonnleitner, Johann: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl.“ Nachwort zu: *Hanswurstiaden*. Salzburg: 1996. S. 370.

¹¹¹ vgl. ebd. S. 372 und Müller-Kampel, Beatrix: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl.“ In: *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: 1996. S. 42.

¹¹² vgl. Sonnleitner, Johann: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl.“ Nachwort zu: *Hanswurstiaden*. Salzburg: 1996. S. 381.

¹¹³ Sonnleitner, Johann: „Hanswurst und Kasperls Verschwinden und Wiedergeburt in der Wiener Avantgarde.“ In: *Österreich (1945 – 2000)*. Bern: 2002. S. 21.

2.2 Wiener Theaterdebatte – „Hanswurststreit“

Zu diesem Streit, welcher von 1747 – 1769 in Wien ausgetragen wurde, sei zunächst angeführt, dass der Begriff „Hanswurststreit“ nicht wirklich passend ist, da er polemisch ist und es in der Debatte nicht nur um die Figur des Hanswurst ging, sondern

um den Versuch, die mariatheresianische Verwaltungs- und Bildungsreform auch auf den künstlerischen Sektor auszudehnen; um den Versuch, Theaterreformideen – und das seit der Jahrhundertmitte – nicht nur als Möglichkeiten und Vorstellungen zu postulieren, wie es infolge der Situation des Truppentheaters überall anders im deutschsprachigen Raum geschehen mußte, sondern diese Reformideen von vornherein als Reorganisationspläne für eine bestehende Schaubühne zu präsentieren.¹¹⁴

Das heißt also, dass es durch diesen öffentlich ausgetragenen Streit endlich zu dem geforderten Theater als Sittenschule im ganzen deutschsprachigen Raum kommen sollte.

Ein weiterer Grund dafür, warum der Begriff „Hanswurststreit“ unschlüssig ist, ist dass der Streit oder die Debatte eigentlich von der lustigen Figur des Bernardons ausgegangen ist, wie Urbach (1973) festgestellt hat:

Bernardon, nicht Hanswurst, löste in Wien den „Hanswurststreit“ aus. Ohne ihn hätte man sich arrangiert. Nach ihm machte Hafner aus dem Stegreifhanswurst eine literarische Figur, komisch, kritisch, satirisch, aber gezügelt.¹¹⁵

Besonders Joseph von Sonnenfels konnte nichts mit Bernardon und seinen Maschinenkomödien anfangen und verstand nicht, warum diese Stücke dem Publikum so sehr gefielen.¹¹⁶

Nach Haider-Pregler (1980) gab es in der Wiener Theaterdebatte drei Positionen: in der Mitte gab es die gemäßigten Reformer, welche ein nicht extemporiertes, natürliches und dem hohen Stil zugehöriges Theater

¹¹⁴ Haider-Pregler, Hilde: „Der wienerische Weg zur K.K. Hof- und Nationalschaubühne“. In: *Das Ende des Stegreifspiels*. München: 1983. S. 25.

¹¹⁵ Urbach, Reinhard: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum*. Wien: 1973. S. 46.

¹¹⁶ vgl. Sonnleitner, Johann: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl.“ Nachwort zu: *Hanswurstiaden*. Salzburg: 1996. S. 358.

forderten. Zu dieser Gruppe zählten Weiskern, Klemm, Heufeld und in gewisser Weise auch Hafner.¹¹⁷ Am einen Ende des Streits standen die Befürworter der Stegreifkomödie und Bernardons – für sie war weder Vernunft noch Wahrscheinlichkeit der Stücke von Wichtigkeit.¹¹⁸ Auf der anderen Seite waren die Puristen zu finden, welche sich vehement gegen Possen und Burlesken einsetzten. Zu den Puristen sind Joseph Friedrich Engelschall und Joseph von Sonnenfels zu zählen.¹¹⁹ Es wird zwar oft von einem Wiener Theaterkonflikt gesprochen, Publikationen beweisen aber, dass es viele Publikationen zu diesem Thema auch aus dem übrigen deutschsprachigen Raum gab.¹²⁰

Die Wiener Theaterdiskussion wurde öffentlich ausgetragen, und zwar in publizistischer Form. Vor allem die oben erwähnten Puristen und die gemäßigten Reformer veröffentlichten sehr viel. Diese Schreiben waren manches Mal auch fingiert und wurden in den moralischen Wochenschriften „Die Welt“, „Der österreichische Patriot“, „Der Mann ohne Vorurtheil“ und dem „Wiener Diarium“ publiziert.

Um einen Einblick in die Diskussion um Hanswurst und Bernardon zu bekommen, werden im Folgenden Meinungen von Befürwortern (Hafner, Möser) und Gegnern (Engelschall, Heufeld) kurz skizziert.

2.2.1 Gegner

Franz von Heufeld schrieb nicht nur Bühnenstücke, sondern arbeitete auch bei einigen moralischen Wochenschriften mit. Vor dem Zerwürfnis mit Joseph von Sonnenfels veröffentlichte Heufeld in „Der Mann ohne Vorurtheil“ die sogenannten *Briefe der Charlotte*, welche Abhandlungen über die Schaubühne enthielten. Allerdings finden sich diese Briefe in der zweiten Auflage nicht mehr, da Sonnenfels sie entfernt hatte.¹²¹ Heufeld schlüpfte in diesen Briefen in die Rolle der jungen Charlotte, welche gerne

¹¹⁷ vgl. Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. Wien: 1980. S. 349.

¹¹⁸ vgl. ebd. S. 349.

¹¹⁹ vgl. ebd. S. 349.

¹²⁰ vgl. ebd. S. 349.

¹²¹ vgl. Sonnleitner Johann: „Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel.“ In: Nachwort zu *Lustspiele*. Wien: 2014. S. 505.

ins Theater gehe, um Komödien zu sehen, ihre Eltern es aber nur erlauben, wenn „*ein vernünftiges Stück*“ gespielt werde. (MOV, Band 1, S. 231). Charlotte lese des Weiteren sehr aufmerksam die Wochenschrift „Der Mann ohne Vorurtheil“: „*Ich lese alle sehr fleißig, meine Mama hält sie.*“ (MOV, Band 1, S. 231). In einem weiteren Brief entschließt sich Charlotte dazu, dem Mann ohne Vorurtheil über ihre Theaterbesuche zu berichten: „*Ich will Ihnen alles erzählen, was ich höre und sehe, besonders wie mir die Komödien gefallen, wann ich hineinkomme.*“ (MOV, Band 1, S. 265). Weitere Stücke, welche Charlotte in ihren Briefen erwähnt, sind die Trauerspiele *Aurelius* von Cornelius von Ayrenhoff und *Rhadamist und Zenobie* von Prosper Jolyot Crébillon. Vom ersteren war Charlotte sehr gerührt (vgl. MOV, Band 1, S. 343), das zweite Trauerspiel gefiel ihr überhaupt nicht (vgl. MOV, Band 1, S. 413).

Es scheint etwas merkwürdig, dass auch ein Stück von Heufeld besprochen wird, da er doch der eigentliche Verfasser der *Briefe der Charlotte* ist. Bei dem Stück handelt es sich um die Komödie *Die Liebhaber nach der Mode. Oder: Was soll man für einen Mann nehmen?* Durch dieses Stück wird der fingierten Verfasserin Charlotte klar, für was für einen Mann sie sich entscheiden solle. Sie entscheide sich für den rechtschaffenen Herrn Leumund und sehe sich selbst als die tugendhafte Rosine an:

Ich bin keine Caroline mehr: ja, ich versichere, Sie mein lieber H. M. o. V. ehe wollte ich an Rosinens Stelle seyn: denn das Mädchen hat ein gutes Herz; das ist mir lieber als der Fräuleintitel. Was Emilie am Ende sagte, werde ich mir wohl merken. Kurz, diese Komödie hat mir gefallen. (MOV, Band 1, S. 346).

An diesem Zitat sieht man deutlich, dass Charlotte sich um ihre Erziehung und auch ihre Sittsamkeit bemüht, was darauf hinweist, dass Heufeld für ein Theater als Sittenschule war. Die Briefe der Charlotte enthalten allerdings keine Anmerkungen zum Stegreifspiel oder zur Hanswurstfigur.

Wie bereits erwähnt, schrieb Heufeld auch für die Wochenschriften „Der österreichische Patriot“ (1764/1765) und „Die Welt“ (1762/1763), welche von Christian Gottlob Klemm herausgegeben wurden. In der Wochen-

schrift „Die Welt“ finden sich keine Angaben dazu, welche Texte Heufeld verfasst hat, denn die Texte werden meist nur mit Initialen der Autoren gezeichnet. Rogan führt in seiner Dissertation aus, welche Texte Heufeld zuzuschreiben sind. Er kommt zu folgendem Schluss:

Dass d als letzter Buchstabe von Heufelds Namen und die vorangesetzten Kreuzchen eher als N**, Sch** auf Heufelds Signum schließen lassen, liegt auf der Hand. Diese Annahme gewinnt noch an Wahrscheinlichkeit, wenn man einen stofflichen und stilistischen Vergleich durchführt.¹²²

Geht man nun von dieser Annahme aus, dass die Heufeld'schen Texte in „Der Welt“ alle mit „**d“ abschließen, so lassen sich vier Texte finden, und zwar: „Nachricht von einem neuen, regelmäßigen Lustspiele, die abgeschmackten Liebhaber betitelt“, „Zufällige Gedanken von dem Unnatürlichen in den Werken des Witzes und des Geschmacks“, „Ehrenrettung der Xantippe und anderer böser Weiber“ und „Mulay Ben Adid, eine arabische Geschichte“.

Für diese Arbeit spielt nur eine Abhandlung eine Rolle und zwar „Zufällige Gedanken von dem Unnatürlichen in den Werken des Witzes, und des Geschmacks“, welches im 79. Stück des ersten Jahrgangs in „Der Welt“ zu finden ist.

Hierbei geht es um den guten Geschmack, welche alle Schauspiele gemein haben sollten. Er zeigt auch auf, wie diese Schauspiele beschaffen sein sollen und welche Charaktere darin vorkommen sollen und welche nicht. Besonders stört sich Heufeld an jenen Figuren, welche nicht tugendhaft sind:

solche Unthiere, die alle Laster an sich haben, die man nur erdenken kann. Dergleichen Mißgeburten machen auf den Herzen der Zuhörer die Wirkung gewiß nicht, die man wünschet. Böse Bürger finden sich nicht getroffen, weil sie sehen daß sie noch lange nicht so böse sind; und gute rührt in Original nicht, welches sie nirgends antreffen. (DW, 1. Jahrgang, 3. Band, 79. Stück, S. 70).

¹²² Rogan, Walter: *Franz von Heufeld: ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Sittenkomödie und des Wiener Burgtheaters*. Wien 1932. S. 8.

Aus diesem Zitat lässt sich deutlich eine Kritik an Hanswurst erkennen, da mit „Unthier“ und „Laster“ die komische Figur selbst beziehungsweise ihre Eigenschaften gemeint sind. Des Weiteren müssen nach dem Autor Stücke wahrscheinlich sein und der Natur entsprechen:

Die Natur in ihrer einfältigen Gestalt und ihrer schönen Blöße, wird meist nur oberhin betrachtet. Aus Gewohnheit scheint uns das, was wir täglich sehen und bemerken, unserer Betrachtung und Aufmerksamkeit nicht einmal würdig. Man sucht also das Sonderbare, und man entreißt sich entweder aus Raserey oder Dummheit, den Armern einer zärtlichen Mutter, der Natur. (DW, 1. Jahrgang, 3. Band, S. 65).

Im „österreichischen Patriot“ lässt sich noch schwieriger feststellen, welche Schriften aus der Feder von Heufeld stammen, da in dieser Wochenschrift nur wenige der Texte mit einem Signum versehen sind. Rogan hat ein Ausschlussverfahren angewendet, durch welches sich „mit einiger Wahrscheinlichkeit Heufelds Beiträge feststellen“¹²³ lassen. Es gibt einen Brief, welcher das Trauerspiel *Olint und Sophronia* von Cronegk abhandelt. Heufeld kommentiert es sehr positiv: „*Aber weit allgemeiner würde der Nutzen der Schauspiele seyn, wenn die vortrefflichen Meister unsers öffentlichen Theaters mehr solche Stücke aufführten [...]*“ (DÖP, 2. Band, S. 507). Dieses Zitat zeigt, dass Heufeld ein Freund der rührenden Lustspiele war. Es scheint verwunderlich, nach diesen Belegen in Franz von Heufelds Werken nach einer Resistenz der Hanswurstfigur suchen zu wollen. Allerdings ist Heufeld nicht gegen alle Formen des Hanswursts und, wie in Kapitel 5.4 noch gezeigt wird.

Ein weitaus strikterer Gegner des Hanswurst war Joseph Heinrich von Engelschall. Er war war Gottschedianer, Aufklärer und Mitglied der deutschen Gesellschaft.¹²⁴ 1760 verfasste er die Abhandlung *Zufällige Gedanken über die Deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten*. Dort prangert er das Wiener Theater an und verteidigt die französische Schaubühne. Auch für

¹²³ Rogan, Walter: *Franz von Heufeld: ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Sittenkomödie und des Wiener Burgtheaters*. Wien 1932. S. 13.

¹²⁴ vgl. Sonnleitner, Johann: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl.“ Nachwort zu: *Hanswurstiaden*. Salzburg: 1996. S. 361.

Hanswurst und Bernardon hat Engelschall genügend Kritik übrig: da „*die Charaktere deiner Freunde, des Hannswursts und des Bernardons elende Geschöpfe kleiner Geister sind, die der menschlichen Vernunft Schande machen*“ (ZGWS, S. 254). In seiner Darlegung geht der Autor auch auf die antiken Komödienschreiber ein, er fragt sich, was diese Autoren zu den Werken der Wiener Schaubühne sagen würden: „*Wenn ein Demokrit bey allen Dingen vorzüglich das Widersinnige zu entdecken und darüber zu lachen geneigt ist; so weint dagegen ein Heraklit bey demselben*“ (ZGWS, S. 258). Engelschall kritisiert in seinem Aufsatz besonders Bernardon, da er nicht nach der gängigen Moral handelt und diese Stücke die „*Beförderung guter Sitten*“ (ZGWS, S. 259) behindern. Er postuliert eine Verbesserung der komischen Schauspiele, da diese nicht wirklich witzig und lustig seien; Engelschall verlangt in den Stücken einen „*edlen Witz und muntre Lebhaftigkeit*“ (ZGWS, S. 270). Des Weiteren sollen nur noch Übersetzungen von Franzosen und auch deutsche Stücke von Gottsched gespielt werden, da diese nach Ansicht Engelschalls sitzsamer seien:

Wir haben nicht nur unzählige Übersetzungen der besten Lust- und Trauerspiele der Franzosen, sondern auch selbst unsre deutschen Dichter haben uns bereits manches angenehme Schauspiel geliefert, wovon die Gottschedische Sammlung seiner deutschen Schaubühne sehr schöne Beyspiele gibt. (ZGWS, S. 270)

Die Pantomimen sind dem Gottschedianer allerdings kein Dorn im Auge, da sie Belustigung bieten und womöglich auch mehr Geld einspielen, als „normale“ Stücke:

Es ist gewiß, daß diese Art der Belustigung, wenn sie nach gutem Geschmacke eingerichtet wird, von einem vielfältigen Nutzen seyn, und so wohl ein wahrhaftig edles Vergnügen abgeben, als den Cassen der Schaubühnen beträchtliches Geld eintragen könnte. (ZGWS, S. 270)

Engelschall will also ein regelhaftes Theater, welches an die Griechen, Römer und Franzosen angelehnt ist und ohne Hanswurst beziehungsweise Bernardon auskommt. Eine Antwort auf diese Gedanken ließ nicht lange auf sich warten.

2.2.2 Befürworter

Philipp Hafner nahm im Hanswurststreit eine besondere Stellung ein: Hafner verlachte die Gottschedianer und er konnte auch mit dem extemporierten Theater von Kurz-Bernardon nichts anfangen:

Hafner verspottete sowohl den puristischen Rationalismus der Wiener Gottschedianer der „Deutschen Gesellschaft“, als auch den Grobianismus des Improvisationstheaters Kurz-Bernardonscher Prägung, die mit spektakulärem Zauber und commedia dell’arte-haften Lazzi aufgemöbelte Stegreifkomödie.¹²⁵

Er war für eine Mischform des Stegreiftheaters und des reglementierten Theaters, wie in seiner Schrift *Der Freund der Wahrheit* deutlich wird. Diese Auseinandersetzung mit der Wiener Komödie ist eine Antwort auf Engelschalls *Zufällige Gedanken über die Wiener Schaubühne*.¹²⁶ Schon zu Beginn des Textes bezeichnet Hafner Engelschalls Ausführungen als „seltsames Hirngespinnst“. (FDW, S. 272) Hafner legt dar, dass der französische Arlekin nicht mit dem Wienerischen Hanswurst oder Bernardon zu vergleichen ist und letztere dem Arlekin vorzuziehen sind, da sie viel natürlicher seien und sich nicht verstellen:

Wird nicht ein in menschlicher Gestalt sich auf dem Theater zeigender Hanswurst und Bernardon, derer ersterer meistens die Rolle eines dummen aber doch natürlichen Bauren; der zweyte hingegen eines wohlänständig gekleideten Dieners spielen, einem welchen oder französischen Waldteufel mit allem Rechte vorzuziehen seyn? (FDW, S. 279)

Wie bereits erwähnt, prangert Engelschall auch die Verkrümmungen der lustigen Figuren an. Hafner erwidert dazu folgendes: „beruhet nicht seine ganze Belustigungskraft in der ärgerlichsten Krümmung und Verkehrung der Glieder, in den unanständigen Luftsprüngen und der immerwährenden Kopfverdrehung?“ (FDW, S. 280) Philipp Hafner meint hier, dass sich ein

¹²⁵ vgl. Stern, Martin: „Lustiges Trauerspiel – tragische Komödie.“ In: *Sprachspiel und Lachkultur*. Stuttgart: 1994. S. 363.

¹²⁶ vgl. Sonnleitner, Johann: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl.“ Nachwort zu: *Hanswurstiaden*. Salzburg: 1996. S. 360.

Hanswurst und ein Bernardon so verhalten müssen, sonst wären diese Figuren nicht mehr lustig und auch ihre Natürlichkeit ginge verloren.

Besonders Bernardon wird für seine schauspielerische Leistung und seine Witze von Hafner gelobt: „*so mangelt es ihm [Bernardon, EG] doch auch gewiß nicht an manchen lebhaften Einfällen und gut angebrachten Scherzworten*“. (FDW, S. 286) Ein Punkt, welcher Hafner aber an den Werken von Kurz-Bernardon missfällt, sind die Pantomimen, da er diese für unnatürlich halte, schließlich kommen Hexen und Teufel darin vor. Hafner schreibt hierzu: „*Ich finde diesen von Zaubereyen, arlekinischen Affenschwänken, Tänzen und Maschinen zusammengesetzten Mißwachs für höchstunnatürlich, folgsam auch für verwerflich*“. (FDW, S. 290). Hafner verteidigt in seiner Schrift die Späße von Hanswurst und Bernardon. Wie schon gesagt wurde, führt Hafner diese Tradition weiter, indem er die Figur des Hanswursts weiterhin auftreten lässt, allerdings hat sich der Hafnerische Hanswurst sehr gewandelt. Im „*Brief eines neuen Komödienschreibers an einen Schauspieler*“, welcher eine Satire ist, prangert Hafner die Stegreifstücke an und im darauffolgenden Stück „*Neues Schauspiel von Drey Abhandlungen unter dem Titel der alte Odoardo und der lächerliche Hanswurst*“ wird die Handlung nur kurz umrissen und es gibt viele Übertreibungen; was zweifellos auf die Bernardoniaden von Kurz angelehnt ist und diese parodiert.¹²⁷ Dies zeigt uns, dass Hafner sehr viel Wert auf Regelmäßigkeit und Natürlichkeit legt.

Ein weiterer Verteidiger der Hanswurstfigur war Justus Möser. Möser wurde 1720 in Osnabrück geboren, studierte Rechtswissenschaften in Jena und übte dann in Osnabrück seinen Beruf aus. Schon während seiner Schulzeit und seines Studiums interessierte er sich für Literatur und schrieb eigene Gedichte. Es erschienen einige Werke, darunter Trauerspiele und auch eine Wochenschrift, welche er allein herausgab. Zu seinem wichtigsten Werk gehört die theoretische Abhandlung *Harlekin oder die Vertheidigung des Groteske-Komischen*, welche 1761 erschien.

¹²⁷ vgl. Sonnleitner, Johann: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl.“ Nachwort zu: *Hanswurstiaden*. Salzburg: 1996. S. 364.

Im Folgenden werden die wichtigsten Punkte dieser Schrift zusammengefasst. Möser starb am 8. Jänner 1794.¹²⁸

In der Schrift *Harlekin oder die Vertheidigung des Groteske-Komischen* schlüpft Möser in die Rolle des Harlekins und versucht diesen und seine Lazzi zu verteidigen. Zunächst schreibt Harlekin, dass es viele Menschen gibt, welche ihn und seine Vorfahren nicht besonders mögen und sie beleidigen. Diese sollen aber nur folgendermaßen bekämpft werden:

Wenn uns nicht unser Ahnherr [...] in seinem letzten Willen ausdrücklich und wohlmeynend befohlen hätte, überhaupt aller Gelehrten, um unserer nahen Verwandtschaft willen, zu schonen, und gegen ihre spitzigen Federn blos mit unseren hölzernen Säbeln zu fechten. (H, S. 10)

Harlekin beziehungsweise Möser sind des Weiteren davon überzeugt, dass jedes Genre seine Berechtigung hat, allerdings verstehen sie es nicht, wenn das Publikum nur eine Art von Komik bevorzugt:

Diese meine aufrichtige und jedem Redner gegen seine vorgesetzte kritische Obrigkeit wohlstandige Demuth erlaubet mir aber nicht, denen zu schmeicheln, welche die komischen Vorstellungen blos auf die eigentliche Komödie und höchstens auf das rührende oder sogenannte weinerliche Lustspiel einschränken wollen. Die Sphäre des menschlichen Vergnügens läßt sich noch immer erweitern [...]. (H, S. 12).

Da Harlekin von vielen kritisiert wird, führt er an, dass es bereits in der Antike in den Stücken von Aristophanes, Aristoteles und Plautus Vorfahren vom Harlekin gab:

Vernünftige Leser werden mir ohnedem glauben, daß den Satyren, diesen ersten Schauspielern der Griechen der Bocksfuß nicht edler, als mir mein buntschäckigtes Kleid gestanden, wozu alle Stände in der Welt, sowol geist-als weltliche, ihre Läppchen hergegeben haben. (H, S. 13).

In dieser Abhandlung wird auch darauf eingegangen, dass das Theater als Sittenschule fungieren solle. Auch für den Harlekin und seine Stücke ist Sittsamkeit von Bedeutung:

¹²⁸ vgl. Bausinger, Hermann: Justus Möser.

Allein ich kann auch auf mein ehrliches Gesicht versichern, daß ich mir die Besserung der Sitten etwas mehr, als beyläufig, angelegen seyn lasse, und zu diesem wichtigen Zwecke auf meinem eigenen Wege gelange. (H, S. 21).

In diesem Zusammenhang werden jene Schriftsteller angeprangert, welche in den „gedruckten Vorreden behaupten, daß die Besserung der Sitten unsere Hauptabsicht sey.“ (H, S. 16). Für den Harlekin ist es wichtig, sich an Dingen zu erfreuen und deshalb ist es für ihn deutlich nachvollziehbar, warum viel mehr Menschen Harlekinaden besuchen als Trauerspiele: „so wird jeder für sich selbst gestehen müssen, die Begierde, sich aufzumuntern und zu ergetzen, [...] die meisten Zuschauer herzuführen pflege.“ (H, S. 16)

Diese Schrift zeigt deutlich, dass Möser sich sehr für den Harlekin eingesetzt hat sowie ihn und seine Stücke verteidigte und versuchte, mit durchaus logischen Argumenten den Harlekin nicht nur als Possenreißer darzustellen und sich damit auch gegen den Gottschedianismus stellte.

In diesem zweiten Kapitel wurde einiges über die Hanswurstfigur und die Wiener Theaterdebatte – den „Hanswurststreit“ – gesagt. Folgendes lässt sich festhalten: auf dem Wiener Theater im 18. Jahrhundert gab es viele verschiedene komische Figuren: Hanswurst, Kasperl, Staberl und einige mehr. Die Figuren haben sich mit dem Lauf der Zeit geändert, dafür ist vor allem Philipp Hafner verantwortlich, welcher den Hanswurst in seinen Stücken braver gemacht hat. Der sogenannte „Hanswurststreit“ wurde eigentlich nicht von der Figur des Hanswursts ausgelöst, sondern von Bernardon und seinen Stegreifstücken. Es gab drei Positionen in dieser Theaterdebatte, die Gegner, die Befürworter und eine gemäßigte Mitte. Der Streit wurde vor allem publizistisch ausgetragen, wie auch die oben beschriebenen Stellungnahmen verschiedener Autoren beziehungsweise Reformen zeigen.

3. Gattungstheoretische Überlegungen

Da diese Masterarbeit die Frage nach der Gattung von Franz von Heufelds Stücken beantworten soll, werden in diesem Kapitel die

Gattungen Posse/Burleske und das rührende Lustspiel erörtert. Auch die Wiener Komödie bzw. das Wiener „Volksstück“ wird an dieser Stelle näher beschrieben, da es im 18. Jahrhundert die wohl bekannteste Gattung am Theater war. Dabei werden die Ausführungen von Hein (1997) und Zeman (1985), Sonnleitner (2000, 2014), Klotz (2007) und Haider-Pregler (1984) herangezogen.

3.1 Wiener Komödie

Bevor das Genre der Wiener Komödie bestimmt wird, soll kurz auf den Begriff Wiener „Volkstheater“ eingegangen werden, welcher von der neueren Forschungsliteratur als problematisch angesehen wird, wie auch Müller-Kampel festgestellt hat:

Der Begriff [Alt-Wiener Volkstheater, EG] scheint insofern anfechtbar, als die behauptete Volkstümlichkeit der Volkskomödie zwar in dem Sinne gegeben war, daß sie ein im europäischen Vergleich sozial gemischtes und ständisch herabgestuftes Publikum fand, indessen von einer allgemeinen Zugänglichkeit für alle Bevölkerungsschichten infolge der doch recht ansehnlichen Eintrittspreise nicht die Rede sein konnte – zumindest in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.¹²⁹

Der Begriff „Volkstheater“ ist also deshalb ungeeignet, da er ein Theater für alle Schichten suggerieren soll, dies aber nicht der Fall war, da die Höhe der Eintrittspreise bestimmte Bevölkerungsschichten exkludierte. Des Weiteren ist der Begriff fragwürdig, da damit ein „österreichischer Volkscharakter“¹³⁰ herausgebildet werden sollte.¹³¹ Des Weiteren wurde die Begriffe „Volkskomödie“ oder „Volksstück“ in den Ankündigungen der Theaterstücke oder bei Rezensionen nicht verwendet, da diese Bezeichnungen „die Sache gefehlt“ hätten.¹³² Aus diesen Gründen wird in

¹²⁹ Müller-Kampel, Beatrix: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl.“ In: *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: 1996. S. 35, Fußnote 12.

¹³⁰ vgl. ebd. S. 35.

¹³¹ Dieser Begriff ist nach Scheit dahingehend problematisch, da einerseits die Schauspiele welche am Wiener Theater gespielt worden, oftmals aus anderen Ländern importiert worden sind und andererseits nicht klar ist, was unter einem österreichischen Volkscharakter oder einer österreichischen Identität gemeint ist. (vgl. Scheit, Gerhard: *Hanswurst und der Staat*. Wien: 1995. S. 9, 29.)

¹³² Sonnleitner, Johann: „Die Wiener Posse.“ In: *Nebenschauplätze*. Bochum: 2014. S. 143.

der Arbeit versucht, nicht die Begriffe Volksstück oder Volkstheater, sondern Wiener Komödie oder Wiener Späßtheater zu verwenden, es sei denn, es wird aus einem anderen Werk zitiert.

Eine treffende Beschreibung der Wiener Komödie liefert Jürgen Hein:

Das Wiener Volkstheater verbindet szenisch-theatralische Unterhaltung mit Ansätzen zur Darstellung von Ideen, Weltanschauungen und Problemen unter verschiedener Perspektive und mit unterschiedlichen Funktionen. [...] Formen, Themen, Funktionen wandeln sich unter dem Einfluss der politischen, gesellschaftlichen, ökonomischen und kulturellen Entwicklung. [...] ¹³³

Das heißt, die Stücke behandeln oft gesellschaftlich aktuelle Themen und veränderten sich im Laufe der Zeit. Ein weiteres Merkmal, welches auffällt, sind die immer wiederkehrenden Musikeinlagen und Arien in den Stücken. Besonders bei Kurz-Bernardons Werken sind diese sehr präsent, wie ein Blick auf die Stücke in der Anthologie *Eine ganz neue Komödie* herausgegeben von Andrea Brandner-Kampfer zeigt. ¹³⁴

Nach Hein gehen die Wurzeln dieser Gattung auf das Mittelalter und das Volksschauspiel zurück, in Wien werden sie mit dem sesshaft werden der Wandertruppen bekannt. ¹³⁵ Es ist in der Forschung umstritten, ob die Formen der Wiener Komödie von der italienischen Commedia dell'arte ihren Einfluss hatten. ¹³⁶ Eine Kategorisierung der Wiener Komödie und ihrer verschiedenen Unterarten ist bei Hein zu finden. Allerdings merkt er folgendes dazu an:

Eine trennscharfe Unterscheidung einzelner theatralischer Formen und dramatischer Gattungen des Wiener Volkstheaters ist gattungstypologisch wie gattungsgeschichtlich problematisch, da fast zu allen Zeiten ein Neben- und lneinander und fließende Übergänge einzelner Ausprägungen des Volksdramas zu beobachten sind. ¹³⁷

¹³³ Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: 1997. S. 14.

¹³⁴ Brandner-Kapfer, Andrea: *Joseph-Felix von Kurz. Eine ganz neue Komödie...* Wien: 2010.

¹³⁵ vgl. Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: 1997. S. 15.

¹³⁶ vgl. ebd. S. 53-54.

¹³⁷ ebd. S. 58.

Dies bedeutet, dass viele Formen am Theater in Wien im 18. Jahrhundert aufgeführt worden sind. Für diese Arbeit sind von diesen Unterarten nur die Posse und das rührende Lustspiel von Bedeutung, auf welche im Kapitel 3.2 näher eingegangen wird.¹³⁸

Zum Wiener Spaßtheater ist noch anzumerken, dass es in drei Phasen eingeteilt werden kann. Die erste Phase erstreckt sich zeitlich gesehen vom Eintreffen des Hanswurst-Darstellers Stranitzky in Wien bis zum Tod Philipp Hafners im Jahr 1764.¹³⁹ In der nächsten Phase tritt die Wiener Komödie mit einem „gewandelten literarisch-theatralischen Geschmack“¹⁴⁰ wieder hervor. Zu dieser Phase sind auch die Werke von Franz von Heufeld zu zählen. Die dritte und letzte Phase wird von Johann Nepomuk Nestroy bestimmt und findet mit seinem Rückzug vom Theater 1862 ihr Ende.¹⁴¹

Da Franz von Heufeld in der zweiten Phase der Komödie tätig war, ist auch nur diese für die vorliegende Arbeit von Bedeutung. Gänzlich konnten sich die neuen Stücke aber nicht von der ersten Phase trennen, so wirkten immer noch Merkmale der Haupt- und Staatsaktionen mit ein.¹⁴² Sonnleitner sieht dies vor allem darin, dass sich die Wiener Komödie im 18. Jahrhundert „diesem Funktionalisierungs- und Domestikationsprozeß gegenüber weitgehend resistent“¹⁴³ verhielt. Durch die Dramaturgie mit „identifikablem Personal“¹⁴⁴ wurde das „Lachen der Erbauung entgegen“¹⁴⁵ gesetzt.

Wirft man einen Blick auf die Theatergeschichte in Wien, so wird schnell deutlich, dass die Wiener Komödie gegenüber Geschmacksveränderungen – zumindest bis zur Eröffnung des Theaters nächst der Burg als

¹³⁸ Zu den einzelnen Gattungen siehe Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: 1997. S. 58 – 71.

¹³⁹ vgl. Zeman, Herbert: „Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. Jahrhunderts und frühen 19. Jahrhunderts.“ In: *Österreich im Europa der Aufklärung*. Bd. 2. Wien: 1985. S. 717.

¹⁴⁰ ebd. S. 717.

¹⁴¹ vgl. ebd. S. 718.

¹⁴² vgl. ebd. S. 728.

¹⁴³ Sonnleitner, Johann: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl.“ Nachwort zu: *Hanswurstiaden*. Salzburg: 1996. S. 334.

¹⁴⁴ ebd. S. 334.

¹⁴⁵ ebd. S. 335.

K.K. Hof- und Nationaltheater im Jahr 1770 – resistent war. Auch wenn Autoren regelmäßige Stücke schrieben, wie zum Beispiel Hafner, so lässt sich immer noch der Gestus der Hanswurstfigur darin finden. Auch später, gegen Ende des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, wurden Zauberstücke wieder aufgeführt, man denke dabei nur an die Komödien von Raimund und Nestroy.

3.2 Posse/Burleske und rührendes Lustspiel

In den beiden folgenden Kapiteln wird näher auf die Gattungen Posse und rührendes Lustspiel eingegangen. Diese Genres sind jeweils eigenständige Gattungen, welche unter dem Begriff der Wiener Komödie zusammengefasst werden.¹⁴⁶ Folgende Unterscheidung hinsichtlich der aufgeführten Stücke am Wiener Theater kann gemacht werden:

Die Bruchlinien verlaufen also nicht zwischen einem wie auch immer imaginierten und phantasierten Volkstheater und Bildungstheater, sondern zwischen seit dem Normaedikt zunehmend literarisierten Burlesken und Possen und einer Ausprägung einer Form, die sich an den Modellen der sächsischen Komödie, an dem rührenden Lustspiel und nicht zuletzt an dem durchschlagenden Erfolg der *Minna von Barnhelm* orientiert.¹⁴⁷

Dies bedeutet, dass nicht von einem Volkstheater – welches auch eine Gesamtheit des Publikums suggeriert - gesprochen werden kann, sondern dass vor allem Possen und rührende Lustspiele gespielt wurden.

3.2.1 Posse/Burleske

Unter der Gattungsbezeichnung Posse versteht man „ein auf Lachwirkung abzielendes Theaterstück“.¹⁴⁸ In Possen verkleiden sich die SchauspielerInnen, es gibt Verwechslungen und überraschende Momente, Musik und Gesang und häufig kommen stehende Figuren beziehungsweise Charaktere vor. Es wird sehr deutlich zwischen Bühnensprache und

¹⁴⁶ vgl. Sonnleitner, Johann: „Die Wiener Posse.“ In: *Nebenschauplätze*. Bochum: 2014. S. 138.

¹⁴⁷ ebd. S. 143.

¹⁴⁸ Herzmann, Herbert: „Posse.“ In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin, New York: 2007. S.134, 135.

Dialekt unterschieden, so sprechen nur bestimmte Rollen im Dialekt. Durch Possen soll das Publikum zum Lachen gebracht werden und oft ist die Komik in den Possen derb.¹⁴⁹

In der Forschungsliteratur wird die Posse oft als „niedrigste und ästhetisch anspruchsloseste Form“¹⁵⁰ des Theaters bezeichnet. Die Posse zählt also zu den niedrig-komischen Genres des Theaters, und wird auf Grund dessen von den Intellektuellen abgelehnt, wie Hein ausführt:

Wegen ihrer dramaturgischen Offenheit [...], ihrer Aggressivität, wurde die Posse abgewertet, man sprach ihr die Fähigkeit ab, das ‚bürgerliche‘ Leben widerzuspiegeln. Sie sei zersetzend, destruktiv, ziehe alles in den Schmutz, statt – wie vom ‚wahren‘ Volksstück gefordert – erzieherisch zu wirken und Ideale darzustellen.¹⁵¹

Nach Klotz ist die Posse erst durch Nestroy zu größerer Bekanntheit aufgestiegen.¹⁵² Sonnleitner dagegen bezeichnet die Nestroy’schen Stücke als Lokalpossen und damit ist eine Unterart der Posse gemeint, welche im Kleinbürgertum angesiedelt ist.¹⁵³ Im Aufsatz „Die Wiener Posse“ (2014) führt Sonnleitner aus, dass bereits im 18. Jahrhundert Possenstücke nicht nur in Wien Einzug hielten, sondern auch im übrigen deutschsprachigen Raum.¹⁵⁴

Im Wien des 18. Jahrhunderts sind zwei Arten von Possen zu verzeichnen. Einerseits die extemporierten Possen oder Burlesken, wo auch die Kurz’schen Bernardoniaden dazugehören und in der Tradition der Commedia dell’arte und der Haupt- und Staatsaktionen von Stranitzky stehen. Andererseits haben sich im Laufe der Zeit „gereinigte“ Possen,

¹⁴⁹ vgl. Herzmann, Herbert: „Posse.“ In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin, New York: 2007. S. 134.

¹⁵⁰ Sonnleitner, Johann: „Die Wiener Posse 1750 – 1860.“ In: *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivilliteratur*. Würzburg: 2015. S. 143.

¹⁵¹ Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: 1997. S. 73 – 74.

¹⁵² vgl. Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater*. Heidelberg: 2007. S. 100.

¹⁵³ vgl. ebd. S. 101 und Sonnleitner, Johann: „Posse und Volksstück.“ In: *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*. Wien: 2000. S. 47.

¹⁵⁴ vgl. Sonnleitner, Johann: „Die Wiener Posse.“ In: *Nebenschauplätze*. Bochum: 2014. S. 142.

beispielsweise von Philipp Hafner und Franz von Heufeld auf der Wiener Bühne durchgesetzt.¹⁵⁵

Das Publikum der Burlesken und Possen setzte sich zunächst aus dem Adel und den bürgerlichen Mittelschichten zusammen, allerdings änderte sich dies in den 1760er Jahren: auf den Spielplänen der Theater waren nun mehr regelmäßige Stücke zu finden, was auch mit dem Geschmackswandel des Publikums von der Posse hin zum rührenden Lustspiel zusammenhängt.¹⁵⁶ Dies Thematisierung des Geschmackswandels führt zum nächsten Genre, da von nun an des Öfteren auch rührende Lustspiele auf den Theaterbühnen in Wien zu sehen waren, denn durch die Reformen wurde versucht, die Posse vom Theater zu verbannen, da sie nicht der geforderten Funktion des Theaters als Sittenschule nachkam. Auch sind „derartige rührselige Szenen [...] in der Posse und Burleske schlicht undenkbar, sie brauchen eine ungebrochene Bühnenillusion, damit der Identifikationsmechanismus funktioniert.“¹⁵⁷

3.2.1 Rührendes Lustspiel

Unter einem rührendem Lustspiel versteht man einen „Lustspieltyp der Aufklärung, in dem die komischen Elemente zugunsten von empfindsamen zurücktreten.“¹⁵⁸ Das Publikum soll sich mit den Figuren der rührenden Lustspiele und den Situationen, in denen sie sich befinden, identifizieren können. Besonders wichtig sind Freundschaft, Mitgefühl, Selbstlosigkeit und die Familie, in welcher die Figuren hauptsächlich handeln. Am Ende des Stücks sollen die ZuseherInnen vom Schicksal der Figuren gerührt sein, wobei das Stück aber nicht tragisch, sondern traurig sein soll.¹⁵⁹ Dies bedeutet, dass es meist ein glückliches Ende gibt, da die

¹⁵⁵ vgl. Sonnleitner, Johann: „Die Wiener Posse.“ In: *Nebenschauplätze*. Bochum: 2014. S. 147.

¹⁵⁶ vgl. ebd. S. 144.

¹⁵⁷ Sonnleitner, Johann: „Die Wiener Posse 1750 – 1860.“ In: *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivilliteratur*. Würzburg: 2015. S. 152-153.

¹⁵⁸ Saße, Günter: „Rührendes Lustspiel.“ In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin, New York: 2007. S. 337.

¹⁵⁹ vgl. ebd. S. 337.

Hauptperson(en) am Schluss wieder in die gesellschaftliche Ordnung integriert werden. Das rührende Lustspiel stammt aus der Tradition der englischen „sentimental comedy“ und der französischen „comédie larmoyante“ und ist ein Vorläufer des bürgerlichen Trauerspiels.¹⁶⁰

Wie oben bereits erwähnt, erfreute sich das Lustspiel großer Beliebtheit, was zum einen an den positiven Figuren lag, zum anderen daran, dass es Freude bereitete, ohne etwas zu verlachen.¹⁶¹ Dieser Charakterisierung des rührenden Lustspiels zufolge, scheint es, als ob in diesen Schauspielen gar nicht gelacht werden sollte beziehungsweise durfte. Haider-Pregler (1984) meint dazu folgendes:

Dieses „vernünftige“ Vergnügen umfasste nun ein sehr weites Spektrum: nämlich das Weinen und die Rührung ebenso wie das leise Lächeln und sogar das Lachen. Eine als sittlich zugestandene Unterhaltung ist somit nicht mehr notwendig an das Scherzhafte und damit ans Erregen von Gelächter gebunden [...] Das sittliche Lustspiel präsentiert sich also als durchaus vieldeutiger Begriff. Amusement ist dabei nicht zwingend vorgesehen.¹⁶²

Weitere wichtige Merkmale des sittlichen Lustspiels sind die Aktualität, das Aufzeigen von Umgangsformen und die Hochsprache. Aktualität meint hier aber nicht, dass lokale Geschehnisse skizziert werden sollen. Die Sprache soll dialektfrei sein, kann aber witzig und pointiert sein und soll das Publikum auch zum Nachdenken anregen.¹⁶³ Die dialektfreie Sprache in den Stücken hat dazu geführt, dass auch im alltäglichen Leben so gesprochen wurde. Es wurde im Lustspiel also keine hochtrabende Dichtersprache verwendet.¹⁶⁴

Obwohl es von Seiten des Publikums großes Interesse an rührenden Lustspielen gab, konnten sich die Possen – wie schon skizziert wurde – noch lange am Wiener Theater halten.

¹⁶⁰ vgl. Saße, Günter: „Rührendes Lustspiel.“ In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin, New York: 2007. S. 338.

¹⁶¹ vgl. Haider, Pregler Hilde: „Wiener Komödienreform zwischen Tabu und Konzession.“ In: *Maske und Kothurn*. Band 20. Wien: 1984. S. 91.

¹⁶² ebd. S. 95.

¹⁶³ vgl. ebd. S. 96.

¹⁶⁴ vgl. ebd. S. 97.

Wie diese Charakterisierungen der Genres Posse und rührendes Lustspiel zeigen, sind sie nicht besonders ähnlich. Vielmehr sind diese Gattungen als sich „einander ausschließende Formen, die eine diametral entgegengesetzte Wirkungsästhetik entfalten“¹⁶⁵ zu verstehen. So verzichtet das rührende Lustspiel auf Situationskomik und eine Posse rührt das Publikum nicht. Ein weiteres Differenzierungsmerkmal sind die Figuren in den Schauspielen. Dabei ist aber nicht ihre Herkunft der entscheidende Unterschied, sondern die Möglichkeit der Identifikation mit ihnen.¹⁶⁶ Das Publikum fühlt sich also den Figuren aus dem rührenden Lustspiel näher, als beispielsweise dem derben, unflätigen Hanswurst aus den Possen.

Sonnleitner hat in seinem Text „Die Wiener Posse 1750-1860“ (2015) ein Schema der oben beschriebenen Gattungen vorgelegt. In dieser Tabelle werden die Oberbegriffe Bildungstheater und Vorstadttheater verwendet, welche sich in der Forschungsliteratur durchgesetzt haben, allerdings ist der Begriff des „Bildungstheaters“ Sonnleitner zufolge nicht unproblematisch.¹⁶⁷ Der Begriff Bildungstheater suggeriert, dass diese Theaterformen vorwiegend von bildungsnahen Schichten frequentiert werden, während bildungsferne Schichten das Vorstadttheater aufsuchten. Jedoch war auch der Eintritt in das Vorstadttheater für einfache ArbeiterInnen kaum zu leisten. Somit blieben beide Theaterformen bestimmten gesellschaftlichen Schichten vorbehalten.¹⁶⁸ Das oben erwähnte Schema differenziert die Theaterformen dennoch wie folgt:

¹⁶⁵ Sonnleitner, Johann: „Die Wiener Posse.“ In: *Nebenschauplätze*. Bochum: 2014. S. 147.

¹⁶⁶ vgl. ebd. S. 148.

¹⁶⁷ vgl. Sonnleitner, Johann: „Die Wiener Posse 1750 – 1860.“ In: *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivilliteratur*. Würzburg: 2015. S. 146.

¹⁶⁸ vgl. ebd. S. 148.

BILDUNGSTHEATER (AB 1776)	VORSTADTTHEATER (AB 1781)
Rührendes Lustspiel Tragödie, Trauerspiel	Posse, Burleske, Farce eher seltener, stattdessen Pantomimen
Einfühlungstheater	Lachtheater, Satire, Sprachwitz
Intakte Bühnenillusion	Illusionsbrüche durch lustige Figur
Literarischer europäischer Kanon	Literarischer europäischer Kanon zusätzlich: Verwienerung, Parodien
Adel, Groß- und Bildungsbürgertum, Beamte und Gelehrte	Adel, Groß- und Bildungsbürgertum, Beamte und Gelehrte zusätzlich wegen niedriger Eintrittspreise Kleinbürgertum, Handwerker, Bediente
Katharsis, Belehrung?	(herrschaftsstabilisierende?) Unterhaltung

Tabelle 1: Bildungstheater vs. Vorstadttheater (Sonnleitner 2015, S. 146)

An dieser Tabelle lassen sich sehr deutlich die wichtigsten Unterscheidungsmerkmale der Posse und dem rührenden Lustspiel festmachen, was für die spätere Analyse in Kapitel 5.2 hilfreich ist.

In diesem Kapitel wurden die am häufigsten gespielten Gattungen des Wiener Theaters im 18. Jahrhundert kurz skizziert. Für das weitere Vorgehen sind die Merkmale der Posse beziehungsweise des rührenden Lustspiels von besonderer Relevanz, da gezeigt werden soll, in welches Genre die Stücke von Franz von Heufelds einzuordnen sind.

4. Positionen von Gotthold Ephraim Lessing und Joseph Sonnenfels

Auch Gotthold Ephraim Lessing und Joseph von Sonnenfels haben sich in ihren theoretischen Schriften – *Hamburgische Dramaturgie* und *Briefe über die Wienerische Schaubühne* – unter anderem mit Gattungsfragen beschäftigt. Dieses vierte Kapitel befasst sich mit diesen beiden Schriften, um in Kapitel 5 die Werke von Franz von Heufeld mit den vorgestellten

Merkmale und Ansichten von Lessing und Sonnenfels vergleichen zu können.

4.1 Lessings *Hamburgische Dramaturgie*

Die *Hamburgische Dramaturgie* bespricht einige an der Hamburger Entreprise aufgeführten Stücke. Dieses Theatervorhaben in Hamburg wurde im ersten Kapitel dieser Arbeit schon näher beschrieben. Anfangs sollte das Blatt zweimal wöchentlich erscheinen, was aber nur ein halbes Jahr (22. April 1767 bis 14. August 1767) so eingehalten wurde, da ab diesem Zeitpunkt immer wieder Raubdrucke auf den Markt kamen. Auf Grund der Raubdrucke beschloss Lessing, alle weiteren Stücke der *Hamburgischen Dramaturgie* in einem ganzen Werk zu publizieren.¹⁶⁹ Das Werk sollte eigentlich eine aktuelle Theaterkritik sein, auch mit Anmerkungen zu den Leistungen der SchauspielerInnen. Lessing entschuldigt sich im 50. Stück dafür, dass es nun doch keine theatralische Zeitung ist, sondern eine theoretische Abhandlung:

[...] anstatt aller dieser artigen Sächelchen, die sie erwarteten, bekommen sie lange, ernsthafte, trockne Kritiken über alte bekannte Stücke; schwerfällige Untersuchungen über das, was in einer Tragödie sein sollte und nicht sein sollte (HD, 50. Stück, S. 257).

Die Ausgabe der *Hamburgischen Dramaturgie*, welche in dieser Arbeit verwendet wird, ist in zwei Bücher eingeteilt. Das erste Buch enthält die Stücke 1 bis 52 und das zweite Buch das 53. bis 104. Stück. Bei meinen Ausführungen gehe ich nicht chronologisch – also Stück für Stück – vor, sondern es werden einzelne Themenkomplexe zusammengefasst, wie zum Beispiel die unterschiedlichen Gattungen des Dramas, die Namensgebung und die Charaktere.

Bevor nun näher auf die theoretischen Aspekte des Dramas eingegangen wird, soll gezeigt werden, wie Lessing ein Werk von Franz von Heufeld kommentiert hat. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, handelt es sich bei

¹⁶⁹ vgl. Berghahn, Klaus: „Entstehungsgeschichte“. In: *Hamburgische Dramaturgie*. Hg.: Berghahn, Klaus. Stuttgart: 2013. S. 527 – 529.

dem besprochenen Stück um das 1766 erschienene *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe*. Das Stück ist eine Bearbeitung von Jean-Jacques Rousseaus Roman *Die neue Heloise*. Lessing ist der Meinung dass dieser Roman „ganz und gar keiner dramatischen Bearbeitung fähig“ (HD, 8. Stück, S. 51) sei. Als Grund dafür führt Lessing die Situationen des Romans an, welche „sich, ohne Gewaltbarkeit, in den engen Raum eines Schauspiels von drei Aufzügen nicht zwingen lassen“ (HD, 8. Stück, S. 51 - 52). Die Charaktere Julie und Siegmund findet Lessing im Original von Rousseau besser. Julie ist in Heufelds Bearbeitung „nichts als eine kleine verliebte Närrin, die manchmal artig genug schwatzt“ (HD, 8. Stück, S. 52). Franz von Heufeld gab dem Liebhaber von Julie einen anderen Namen, bei Rousseau heißt er St. Preux und Heufeld nannte ihn Siegmund. Lessing findet diese Namensgebung nicht gelungen:

Der Name Siegmund schmecket bei uns ziemlich nach dem Domestiken. Ich wünschte, daß unsere dramatischen Dichter auch in solchen Kleinigkeiten ein wenig gesuchterer, und auf den Ton der großen Welt aufmerksamer sein wollten. (HD, 8. Stück, S. 52).

Lessing findet beide Liebhaber – bei Rousseau und Heufeld - nicht besonders vorteilhaft gezeichnet, wobei Siegmund noch um einiges schlechter bewertet wird als St. Preux:

Aber Siegmund in der Komödie ist weiter nichts, als ein kleiner eingebildeter Pedant, der aus seiner Schwachheit eine Tugend macht und sich sehr beleidiget findet, daß man seinem zärtlichen Herzchen nicht durchgängig will Gerechtigkeit widerfahren lassen. (HD, 9. Stück, S. 53.)

Julie oder Wettstreit der Pflicht und Liebe wird von Lessing nicht nur negativ beurteilt. Heufelds Mut wird gelobt, besonders für jene Szene, in welcher Julies Vater sie zu Boden stößt. Lessing kommentiert diese Szene folgendermaßen: „Herr Heufeld hatte den Mut, uns eine ganze Szene davon zu zeigen. Ich liebe es wenn ein junger Dichter etwas wagt.“ (HD, 9. Stück, S. 55). Jene Szene, wo Julies Vater sie auf Knien darum bittet, Siegmund nicht zu heiraten, bezeichnet Lessing als „die hervorragendste des ganzen Stückes.“ (HD, 9. Stück, S. 55).

Franz von Heufelds Bearbeitung von Rousseaus Roman sei für Lessing eher ein mäßig-gutes Stück, wie aus der Kritik daran hervorgeht. Es gibt einige Dinge die ihm zusagen, andere wiederum nicht. Nichtsdestotrotz ist diese Besprechung von großer Bedeutung, da Heufeld der einzige Wiener Autor ist, von dem ein Werk in der *Hamburgischen Dramaturgie* besprochen wurde.

An dieser Stelle werden nun die theoretischen Ausführungen von Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* näher beschrieben. Zunächst wird dabei auf gattungstheoretische Fragen eingegangen.

Gleich zu Beginn des 8. Stücks liefert Lessing eine Definition des rührenden Lustspiels:

Es [Melanide, Werk von Chaussée, EG] ist von der rührenden Gattung, der man den spöttischen Beinamen der Weinerlichen gegeben. Wenn weinerlich heißt, was uns die Tränen nahe bringt, wobei wir nicht übel Lust hätten zu weinen, so sind verschiedene Stücke von dieser Gattung etwas mehr, als weinerlich; sie kosten einer empfindlichen Seele Ströme von Tränen. (HD, 8. Stück, S. 48)

Dieses Zitat zeigt deutlich, dass die rührenden Lustspiele auf Rührung und Empfindsamkeit beim Publikum abzielen. Konträr dazu stehen die Possen: „*Possen müssen Schlag auf Schlag gesagt werden, und der Zuhörer muß keinen Augenblick Zeit haben, zu untersuchen, wie witzig oder unwitzig sie sind.*“ (HD, 9. Stück, S. 57). Eine Posse solle nach Lessing folgende Dinge nicht enthalten: „*der Mangel des Interesse, die kahle Verwicklung, die Menge müßiger Personen, das abgeschmackte Geschwätz*“ (HD, 17. Stück, S. 95). Diese Fehler sollten vermieden werden. Eine weitere Gattung, welche Lessing bespricht, ist die Tragikomödie. Er beschreibt diese Gattung folgendermaßen: „*Tragikomödie hieß die Vorstellung einer wichtigen Handlung unter vornehmen Personen, die einen vergnügten Ausgang hat.*“ (HD, 55. Stück, S. 286).

Eine wichtige Funktion der Komödie sei, dass sie das Publikum zum Lachen bringen soll: „*Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; [...] Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu*

bemerken“ (HD, 29. Stück, S. 151). Der/die ZuseherIn soll also erkennen, wann es sich in einem Stück um etwas Lächerliches handle und wann nicht. Die Komödie wird von Lessing als eine natürliche Gattung beschrieben. Da das Leben auch vom Lustigen zum Rührenden übergehe, sei die Komödie *„ein Spiegel des menschlichen Lebens“* (HD, 21. Stück, S. 114).

Im Drama ist es nach Lessing von Bedeutung, dass es *„eine gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende [...] gibt.“* (HD, 35. Stück, S. 184). Lessing ist kein Freund von Überraschungen im Drama, er bezeichnet sie als *„armseliges Vergnügen“* (HD, 48. Stück, S. 247) und behauptet, dass die Anteilnahme des Publikums größer sei, wenn es schon vorher über bestimmte Gegebenheiten im Drama Bescheid wisse. (vgl. HD, 48. Stück, S. 247). Auch findet er Prologe zu Beginn eines Stückes nicht notwendig, da die meisten Stücke *„auch ohne diese Prologe vollkommen ganz, und vollkommen verständlich sind.“* (HD, 49. Stück, S. 252)

Für Lessing ist es wichtig, dass sowohl in Tragödien und Komödien einheimische Sitten gezeigt werden, da sich somit das Publikum leichter mit den Charakteren identifizieren kann und es für die Dichter schwierig ist, fremde Sitten darzustellen: *„Zwar indem ich behaupte, daß einheimische Sitten auch in der Tragödie zuträglicher sein würden, als fremde: so setze ich schon als unstreitig voraus, daß sie es wenigstens in der Komödie sind.“* (HD, 97. Stück, S. 487). Ein Differenzierungsmerkmal zwischen Tragödie und Komödie zeigt auch die Bestrafung des Bösewichts am Ende. Lessing plädiert dafür, dass nur in der Tragödie die böse Figur bestraft werden solle. In der Komödie *„verdirbt sie [EG] vielmehr vieles.“* (HD, 99. Stück, S. 495). Des Weiteren nimmt die Sprache bei Lessing eine wichtige Rolle ein. Diese solle natürlich sein:

Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung sein. Sie zeugt von keiner Empfindung, und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten. (HD, 59. Stück, S. 304).

Auch die Namensgebung, nicht nur der Charaktere, sondern auch der Stücke selbst spricht der Schriftsteller in seinen Ausführungen an. Der Titel eines Stückes solle nicht alles verraten, er darf aber auch nicht in die Irre führen. Dennoch soll am Titel erkannt werden, ob es sich um ein Trauerspiel oder ein Lustspiel handle (vgl. HD, 17. Stück, S. 94 und 21. Stück, S. 112-113). Die Titel können auch aus mehreren Teilen bestehen: *„Die Namen sind der Unterscheidung wegen; und mit zwei Namen ist die Verwechslung schwerer als mit einem.“* (HD, 21. Stück, S. 114). Allerdings müssen die doppelten Titel jeweils etwas anderes aussagen. (vgl. HD, 22. Stück, S. 118)

Die Namen der Figuren in Komödien sollen *„die Beschaffenheit dieser Person ausdrück[t]en“* (HD, 90. Stück, S. 455). Das heißt, es sind redende Namen – beim Hören dieser Namen, weiß man also schon etwas über diese Figur. Des Weiteren sollen die Namen nicht widersprüchlich sein und die Namen sollen mit der Allgemeinheit der Komödie übereinstimmen. (vgl. HD, 90. Stück, S. 956 – 957). Die Namen in Tragödien beruhen auf echten Personen, die Charaktere in den Stücken müssen aber nicht mit den realen historischen Personen übereinstimmen: *„Nun ist zwar wahr, daß wir diesen ihren Charakter aus ihren wirklichen Begegnissen abstrahieret haben: es folgt aber daraus nicht, daß uns auch ihr Charakter wieder auf ihre Begegnisse zurückführen müsse.“* (HD, 91. Stück, S. 461).

Lessing beschreibt auch die Beschaffenheit der Charaktere. Sie sollen in sich stimmig sein und keine Widersprüche hervorrufen, wie folgende Zitate verdeutlichen:

Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich itzt stärker, itzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von Schwarz auf Weiß zu ändern. (HD, 34. Stück, S. 177)

Ein Charakter, der sich so leicht vergißt, ist kein Charakter, und eben daher der dramatischen Nachahmung unwürdig. In der Geschichte kann man dergleichen Widersprüche mit sich selbst für Verstellung halten, [...] aber in dem Drama werden wir mit dem Helden allzu vertraut, als daß wir nicht gleich wissen

sollten, ob seine Gesinnungen wirklich mit den Handlungen, die wir ihm nicht zugetrauet hätten, übereinstimmen oder nicht. [...] Ohne Verstellung fällt der Charakter weg; bei der Verstellung die Würde desselben. (HD, 57. Stück, S. 293)

Diese Stimmigkeit der Charaktere soll auch mit dem Handeln der Figuren übereinstimmen. Lessing kritisiert im 45. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* Werke von Voltaire und Maffei, da die Motivation für das Auftreten der Charaktere nicht oder falsch gezeichnet wird:

Es ist nicht genug, daß eine Person sagt, warum sie kömmt, man muß auch aus der Verbindung einsehen, daß sie darum kommen müssen. Es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie abgeht, man muß auch in dem Folgenden sehen, daß sie wirklich darum abgegangen ist. (HD, 45. Stück, S. 235).

In Komödien sind für Lessing die Charaktere das Hauptwerk und die Situationen nur Mittel dafür, diese „*sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen.*“ (HD, 51. Stück, S. 266). Bei Tragödien hingegen verhalte es sich genau umgekehrt (vgl. ebd.). Zudem sollen sie nicht gegensätzlich sein, sondern nur verschieden: „*es ist besser, wenn die Charaktere bloß verschieden, nicht kontrastiert sind. Kontrastierte Charaktere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich [...]*“ (HD, 86. Stück, S. 440).

Die komische Figur wird vom Autor auch erwähnt. Er plädiert dafür, den Harlekin „*als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung zu [EG] betrachten; [...] die Gattung leidet tausend Varietäten.*“ (HD, 18. Stück, S. 98). Mit diesem Zitat wird aufgezeigt, dass die lustige Figur verschiedene Namen und auch verschiedene Kostüme hatte, wie schon im zweiten Kapitel dieser Arbeit besprochen wurde. Lessing war damals schon bewusst, dass die Vertreibung des Harlekin von der Bühne, welche von der Neuberin initiiert wurde, nur eine symbolische war: „*Ich sage geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten [...] Wahrlich, ein großer Triumph für den guten Geschmack.*“ (HD, 18. Stück, S. 97). Auch die oben besprochene *Vertheidigung des Harlekin* von Möser wird von Lessing erwähnt. Er empfiehlt sie all seinen LeserInnen, da diese „*mit ebenso*

vieler Laune als Gründlichkeit“ (HD, 18. Stück, S. 98) vorgebracht wurde. Lessing kritisiert jene Narren, welche „*platt und frostig und ekel*“ (HD, 22. Stück, S. 116 - 117) seien. Er ist der Ansicht, dass die Komödiendichter die Narren verbessern müssen: „*Er muß sie aufputzen; er muß ihnen Witz und Verstand leihen*“ (HD, 22. Stück, S. 117). An diesen Zitaten lässt sich deutlich erkennen, dass Lessing für einen gemäßigten Hanswurst eintrat.

In den letzten vier Stücken, welche im Werk zusammengefasst wurden, resümiert Lessing seine Arbeit und geht auch auf die schon vorhandenen Kritiken¹⁷⁰ zur *Hamburgischen Dramaturgie* ein. (vgl. HD, 101. – 104. Stück, S. 504 – 519) Des Weiteren bespricht er in der *Hamburgischen Dramaturgie* noch Themen wie die Einheit der Zeit, des Orts und der Handlung, die Katharsis-Lehre und verschiedene Dramentheorien, beispielsweise von Diderot und Hurd. Diese Punkte sind für diese Arbeit aber nicht von Bedeutung und werden deshalb außen vor gelassen.

4.2 Sonnenfels' Briefe über die Wienerische Schaubühne

Den *Briefen über die Wienerische Schaubühne* von Joseph von Sonnenfels wird von der Forschungsliteratur oft eine Ähnlichkeit, wenn nicht sogar eine Nachahmung, der *Hamburgischen Dramaturgie* attestiert.¹⁷¹ Die Ähnlichkeit dieser beiden Werke ist nicht zu leugnen, werden doch in beiden aufgeführte Stücke in Hamburg und in Wien besprochen. Im Nachwort von Haider-Pregler zu den *Briefen über die Wienerische Schaubühne* findet sich dazu folgendes:

Denn man darf [...] getrost voraussetzen, daß sich Sonnenfels selbstverständlich von Lessings *Dramaturgie* inspirieren ließ und mit ihm insgeheim als „Kunstrichter“ auch im literaturtheoretischen Diskurs in Konkurrenz treten wollte. Dies ist weder verwunderlich, noch für die Wirkungsgeschichte der *Briefe* sonderlich wichtig; hatte Sonnenfels ja vorrangig ein

¹⁷⁰ Da die *Hamburgische Dramaturgie* nicht als ein gesamtes Werk erschienen ist, sondern in einzelnen Briefen, gab es, als Lessing seine Arbeit an der Theaterzeitschrift beendete, schon Kritiken und Rezensionen zu dieser.

¹⁷¹ vgl. Haider-Pregler, Hilde: „Nachwort“. In: Sonnenfels, Joseph von: *Briefe über die Wienerische Schaubühne*. Graz: 1988. S. 377, 396; Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. Wien: 1980. S 338 und Lengauer, Hubert: „Zur Stellung der ‚Briefe über die wienerische Schaubühne‘ in der aufklärerischen Dramentheorie.“ In: *Die österreichische Literatur*. Graz: 1979. S.587.

praxisbezogenes kulturpolitisches Ziel vor Augen: nämlich die Reform des Wiener Schauspiels unter staatlicher Absicherung und damit die erste und zugleich vorbildhafte Überführung der Nationaltheateridee in die Realität.¹⁷²

Die *Briefe über die Wienerische Schaubühne* erschienen vom 24. Dezember 1767 bis zum 25. Feber 1769. Bis zum 20. Stück gab sich Joseph von Sonnenfels als Franzose aus, welcher in Wien auf Geschäftsreise ist und einem Freund in Frankreich über die Theater in Wien berichtet. Ab dem 21. Schreiben zeichnet Sonnenfels seine Texte mit seinem richtigen Namen, die Briefform wurde aber beibehalten.¹⁷³

In den *Briefen über die Wienerische Schaubühne* macht Joseph von Sonnenfels Verbesserungsvorschläge für das Theater und es finden sich auch einige Kritiken der Leistungen der SchauspielerInnen. Was Sonnenfels gerne verbessern wollte und welche Dinge ihm am Theaterleben in Wien gestört haben, wird im Folgenden näher ausgeführt. Auch hier gehe ich nicht chronologisch vor, sondern fasse – wie bei den Ausführungen zur *Hamburgischen Dramaturgie* – Themenkomplexe zusammen.

In der Einleitung zu den *Briefen* führt Sonnenfels aus, was er vorhat: „*und ein guter Theil meiner Tage soll dann verwendet werden, Ihnen über die Schauspiele, und die Schauspieler; das ist: über die Stücke, und ihre Aufführung meine Betrachtungen mitzutheilen.*“ (BWS, Einleitung, S. 6). Diese Betrachtungen sollen „*ohne Zurückhaltung und ohne jemanden zu schonen*“ (BWS, Einleitung, S. 8) von statten gehen.

Auch Sonnenfels stellt gattungstheoretische Überlegungen zu Possen, Burlesken und rührenden Lustspielen in seinen Ausführungen an. Er kritisiert die Possen und Burlesken und ist der Meinung, dass es mit dieser Art der Schauspiele auf der Bühne keine Möglichkeit gebe, die Schaubühne zu reinigen:

¹⁷² Haider-Pregler, Hilde: „Nachwort“. In: Sonnenfels, Joseph von: *Briefe über die Wienerische Schaubühne*. Graz: 1988. S. 396.

¹⁷³ vgl. ebd. S. 378.

Solange noch bey einem Stücke, worinnen der Menschenverstand in jedem Auftritte verläugnet, aber entweder ein schwarzleinerer Teufel mit einer Schafblase, oder ein papierner Drach an vier Leinen, oder so was Aehnliches zu sehen war, so lange bey solchen Stücken, wie man mich versichert, die Zuschauer vor Gedränge zu ersticken dachten; so lange war alle Hoffnung, jeder Versuch, die Schaubühne zu läutern, eitel. (BWS, 5. Schreiben, S. 31).

Des Weiteren sei der Reformer der Ansicht, dass sich das Publikum an Burlesken schon satt gesehen habe. (vgl. BWS, 5. Schreiben, S. 31) Allerdings war dies nicht der Fall, denn wie in Kapitel 1 ausgeführt wurde, erfreuten sich die Possen in Wien noch für längere Zeit an großer Beliebtheit. An einer Stelle werden die Possen sogar als „*ekelhaft*“ (BWS, 8. Schreiben, S. 41) bezeichnet. Im 23. Schreiben skizziert Sonnenfels die Entwicklung der Posse und zeigt, dass es schon in der Antike in Griechenland Possen gab (vgl. BWS, 23. Schreiben, S. 137).

Seine Ablehnung der Possenspiele begründet der Reformer mit folgenden Einwänden: Die Moral der Stücke lasse zu wünschen übrig, die Inhalte seien sich oft sehr ähnlich, und zur Verbesserung der Sitten werde mit diesen Stücken nicht beigetragen und die Verwicklung dieser Stücke passiere auf einfältige und dumme Art und Weise. (vgl. BWS, 23. Schreiben, S. 139 - 140) Ohne die Schauspieler wären die Possen nur halb so erfolgreich. Das Publikum würde sich langweilen, „*wenn nicht die Schauspieler durch die Anziehung ihres Spiels die Anziehung des Inhalts zu ersetzen wüßten.*“ (BWS, 23. Schreiben, S. 141).

Für Sonnenfels sind gute Lustspiele jene Lustspiele, welche nicht auf Lokalsitten eingehen, „*weil es nicht wohl möglich ist, eine Welt zu schildern, in der sie fremd sind*“ (BWS, 17. Schreiben, S. 102). Deutschland habe zwar gute Tragödiendichter, für das feinere Lustspiel fehle es allerdings an Dichtern, da es ihnen an geeignetem Ausdruck und feiner Sprache mangle: „*hundertmal wird der Lebhaftigkeit ihrer Empfindung das Wort nicht zusagen, hundertmal wird sich die Sprache gegen ihre Gedanken sträuben*“ (BWS, 17. Schreiben, S. 100). Die Sprache in Lustspielen soll „*Ungezwungenheit, Leichtigkeit und Lebhaftigkeit*“ (BWS, 47. Schreiben, S. 283) vermitteln.

Sonnenfels kommt hinsichtlich der Gattung zu dem Schluss, dass regelmäßige Stücke vorteilhafter seien, da sie weniger Kosten verursachen, denn durch die Ausgaben für Kostüme, Maschinen und Komparsen entstünden viel mehr Ausgaben als für regelmäßige Stücke. (vgl. BWS, 34. Schreiben, S. 201). Allerdings werden Possenspiele nicht nur vom Publikum, sondern auch von den Schauspielern vorgezogen:

es ist freylich bequemer, das Nächste, was auf die Zunge kömmt, es mag nun noch so widersinnig Zeug, noch so Unsinn seyn, herzuschwätzen, als sich das Gedächtniß mit einigen hundert Versen, oder einigen Bogen Prosa in einer Sprache, die ihnen so fremd ist, vollzupropfen. (BWS, 34. Schreiben, S. 201).

Bei der Titelgebung der Stücke stimmt Sonnenfels mit Lessing überein: „nur darf sie [die Aufschrift, EG] auch nicht irre führen – nicht etwas anderes erwarten lassen.“ (BWS, 15. Schreiben, S. 84)

Wie schon erwähnt, propagierte Sonnenfels eine Nationalschaubühne. Diesen Begriff versucht er im 27. – 30. Schreiben zu erläutern. Bei den Stücken einer Nationalschaubühne handle es sich weder um Stücke, welche im Land des Autors spielen (dann hätte England mit Shakespeare keinen Nationaldichter), auch nicht um Stücke, welche sich nach den Sitten, der Denkungsart und dem Temperament der Nation richten, denn es sei schwer zu bestimmen, was unter wienerischen Sitten verstanden werde. (vgl. BWS, 27. Schreiben, S. 161 – 163) Nationalschauspiele seien solche Schauspiele, „deren Eindruck auf allen Bühnen untrüglich ist“ (BWS, 28, Schreiben, S. 170). Dies bedeutet, dass sie beim Publikum einen guten und langanhaltenden Eindruck hinterlassen sollen. Doch nicht alle Schriftsteller können Nationalschauspiele verfassen:

Ein Nationaldichter ist also derjenige, welcher, was immer für einen Stoff, eigenthümlich zu behandeln, und sich von der Wahrheit zu entfernen, seine Handlung nach der größten, nach der unfehlbarsten Wirkung zu gruppiren weiß. (BWS, 28. Schreiben, S. 166).

Nationaldichter müssen demnach also wissen, was bei ihrem Publikum eine bestimmte Wirkung hervorrufe.

Sonnenfels teilt die Figuren in Haupt- und Nebencharaktere ein: *die Hauptpersonen handeln; die Nebenpersonen erzählen dann, was diese gehandelt haben.*“ (BWS, 45. Schreiben, S. 270-271). An diese Regel sollen sich alle Dramendichter halten. Ein Fehler, den nach Sonnenfels viele Dichter machen, sei, dass sie die Zwischenredner zu lange und zu ausschweifend erzählen und beschreiben lassen. Dies halte Sonnenfels für unnötig und nach ihm nähme es die Spannung aus einem Stück. (vgl. BWS, 45. Schreiben, S. 270-271). Die Sprache der Figuren ist für Sonnenfels sehr wichtig, wie folgendes Zitat zeigt: *„Der wörtliche Ausdruck muß denen Personen, die er auf die Bühne bringet, angemessen seyn. Das ist das erste, aber auch dasjenige Gesetz, welches am schweresten zu erfüllen ist.“* (BWS, 47. Schreiben, S. 282).

In rührenden Lustspielen spielt die Empfindung eine große Rolle. Diese lässt sich für Sonnenfels nur folgendermaßen hervorrufen: *„Ohne Zweifel ist der Antheil an dem Unglücke eines Vaters, einer Mutter aus meiner Klasse, unendlich stärker, als der Antheil, den ich an den Begebenheiten eines Helden, einer Königin nehme.“* (BWS, 24. Schreiben, S. 144). Dies bedeutet, dass man Rührung empfindet, wenn die Figur, welcher etwas Schlechtes widerfahren ist, aus dem gleichen Stand wie der/die ZuseherIn ist. So falle die Identifikation mit der Figur leichter.

Gemeine beziehungsweise kalte Charaktere hält Sonnenfels der Handlung des Stückes nicht zuträglich, da es *„keine Abstechung; keine Wirkung und Gegenwirkung; keine besondere Bewegung; keine Situation wo keine Anhänglichkeit ist; keine Empfindung; keine, auch nicht einmal spielerische hervorstechende Gesinnung“* (BWS, 26. Schreiben, S. 157) gebe.

Sonnenfels war nicht nur überzeugter Verfechter der Nationaltheateridee, sondern er war auch der Meinung, dass jede Nation einen Nationalcharakter auf den Schaubühnen benötige: *„jede Nation hat den ihrigen [Nationalcharakter, EG], er sey nun ursprünglich, und einfach, oder erkünstelt, und zusammengesetzt.“* (BWS, 28. Schreiben, S. 169)

Der Autor kritisiert, dass in vielen deutschen Stücke nun die Figur des Marquis vorkommt: *„So mag es die Pflicht einer nicht schlummernden Polizey seyn, um eine solche Erscheinung [den Marquise, EG] in ihrem Ursprunge zu verhindern.“* (BWS, 30. Schreiben, S. 181-182). Der Autor präsentiert aber auch gleich eine Alternative zu der Figur des Marquis: *„der deutsche Marquis heiße also Baron! [...] unser Baron muß mehr links und schief, mehr schwerfällig, im Gezierten mehr schwellend, in seinen Liebeserklärungen ein wenig steifer und geprängreicher, [...] seyn“* (BWS, 30. Schreiben, S. 182). Den Marquis so zu zeichnen, falle den deutschen Schriftstellern schwer (vgl. BWS, 30. Schreiben, S. 183).

Auch wenn Joseph von Sonnenfels kein großer Befürworter der lustigen Figuren war, so findet er, dass die österreichische Ausprägung dieser Figur – besonders mit dem Schauspieler Gottfried Prehauser – besser sei als aus anderen Ländern: *„und unsere lustige Person ist wenigstens mehr werth als alle Arlekine in ganz Wälschland“* (BWS, 20. Schreiben, S. 120). Des Weiteren ist er der Meinung, dass kein Lust- oder Trauerspiel ohne eine Vater oder Alten auskommen könne (vgl. BWS, 20. Schreiben, S. 121). Die welschen¹⁷⁴ Dichter werden auch dahingehend kritisiert, als dass sie ihren Figuren keine angemessene Sprache verleihen: *„Die Wälschen, welche sich die deutschen Schauspieler und Possenschreiber unglücklicher Weise zum Muster gewählt, suchen das Salz ihrer Possenspiele in Zweydeutigkeiten und Wortspielen“* (BWS, 23. Schreiben, S. 138). Wie alle anderen Figuren sollen die lustigen Figuren eine ihrem Charakter angemessene Sprache haben und nicht die Sprache von höher gestellten Personen: *„so fordre ich nicht, daß man Bauern so rein, so sprachregelmässig reden lassen, als Standspersonen; aber es sind gewisse Schranken nothwendig, um nicht ekelhaft zu werden.“* (BWS, 47. Schreiben, S. 285). Dieses Zitat zeigt deutlich, dass Sonnenfels keine derbe Sprache auf der Schaubühne wollte, die Personen niederen Standes sehr wohl aber Dialekt sprechen durften.

¹⁷⁴ Das Wort „welsch“ ist veraltet bzw. abwertend für romanisch, vor allem italienisch. Italien wurde früher auch als „Welschland“ bezeichnet. (ÖWB 2012, S. 819)

Die Funktion der lustigen Figuren ist für Sonnenfels augenscheinlich: „Crispin, dieser Spaßmacher mit einen handbreiten Degenhenke, und Hanswurst mit seinem Brustlaze sind Handwerksgenossen: ihre Bestimmung ist Gelächter zu erregen.“ (BWS, 23. Schreiben, S. 136)

Die lustigen Figuren spielen oft die Rolle der Bediensteten. Für diese Bediensteten sieht Sonnenfels keinen Zweck:

ein Bedienter ist auf der deutschen Bühne ein Ding, mit dem ich gar nichts anzufangen weis, als zum Sessel rücken, und Brieftragen; das sey auch sein Amt! denn mit diesem vertraulichen Tone der Frontins, die mit dem Hut auf dem Kopfe, sich neben ihre Herren freundschaftlich hinpflanzen, sich einmengen, Ihnen Erinnerungen zu geben, mit ihnen Rath halten, und meistens der Haupttrieb der Stücke sind, mit diesen können wir Deutsche einmal nicht so bekannt werden, daß sie uns nicht empörten: bey uns haben Leute, die gedungen sind, die Stiefel rein zu halten, weder diesen Einfluß, noch diesen Verstand: sie tragen Briefe, ohne daß sie solche erst zu lesen bekommen. (BWS, 30. Schreiben, S. 183).

Sonnenfels störe an den Bediensteten, dass sie eine zu große Rolle in den Stücken einnehmen und über ihre Fertigkeiten hinaus handeln.

Der Reformator Sonnenfels beschreibt nicht nur die lustigen Figuren in seinen *Briefen über die Wienerische Schaubühne*, sondern geht auch auf die Darsteller dieser ein: „Stranitzky, Prehauser, Kurz, Gottlieb, auf diese Ahnen und Namen gründet sich der Stolz unserer deutschen Bühne.“ (BWS, 52. Schreiben, S. 312) Stranitzky wird als der Erschaffer des Hanswursts bezeichnet. In diesem Abschnitt zeigt Sonnenfels die einzelnen Entwicklungen beziehungsweise Schauspieler der lustigen Figur an der Bühne in Wien auf. Nach Stranitzkys Tod übernahm Prehauser die Rolle des Hanswursts und konnte genau so große Erfolge erzielen wie sein Vorgänger. Nach einiger Zeit wurde Kurz-Bernardon sehr berühmt, nicht zur Freude von Prehauser, da Kurz ihm das Publikum abspenstig machte, allerdings halfen sie einander auch gegenseitig. Kurz verließ Wien, an seinen Erfolg konnten weder Prehauser, noch andere Schauspieler anknüpfen. (vgl. BWS, 52. Schreiben, S. 312 – 316)

Prehauser war nach Sonnenfels „auf der hiesigen Bühne der letzte Hanswurst“ (BWS, 52. Schreiben, S. 316). Sonnenfels beschreibt Bernardon und seine Stücke wie folgt:

Maschinen, also, Feuerwerke, Arien, Verkleidungen, Flugwerke, Kinderpantomime, das waren die Ingredienzien der bernardonschen Stücke, deren Geschmack noch heute in manchem Munde eine Süßigkeit zurückgelassen, die ihn nach diesen Vortrefflichkeiten lüstern macht. Der Charakter Bernardons war zweyfach, Dummheit und Spitzbüberey [...]“ (BWS, 52. Schreiben, S. 315).

In diesem Zitat und auch im 52. Stück der *Briefe über die Wienerische Schaubühne* übt Sonnenfels wenig bis gar keine Kritik an den extemporierten Stücken der oben erwähnten Schauspieler.

Einen kurzen Absatz widmet Sonnenfels auch dem sogenannten „Hanswurststreit“, welchen dieser als „Gährung“ bezeichnete:

In diesem Zeitpunkt fällt eigentlich die Gährung, in welche unser Geschmack gerieth, mit dem es sich zu einer Verbesserung anzulassen schien. Einige kleine Schriften, die hier erschienen, und auch die Ausländer aufmerksam machten, hatten diese Gährung veranlaßt, wenigstens vorbereitet. (BWS, 53. Schreiben, S. 319).

Für Sonnenfels waren also die journalistischen Schriften, allen voran die Wochenschriften, für die Wiener Theaterdebatte verantwortlich.

Des Weiteren geht der Autor auch auf Philipp Hafner und einige seiner Werke ein und auch auf Franz von Heufeld. An dieser Stelle soll nur kurz skizziert werden, was Joseph von Sonnenfels über Franz von Heufelds Werke sagt. Die Stücke *Die Haushaltung nach der Mode*, *Die Liebhaber nach der Mode* und den *Geburtstag* teilt Sonnenfels in folgende Klasse von Stücken ein:

Diese Klasse von Schauspielen, welche keinen andern Endzweck haben, als Gelächter zu erregen, ist der Abwechslung wegen, nicht wohl zu entrathen. Zuschauer von einer gewissen Gattung wollen manchmal sinnlicher belustiget werden.“ (BWS, 34. Schreiben, S. 204)

Sonnenfels geht auf seine Rezensionen der Stücke von Heufeld ein: Er spricht auch über die Auseinandersetzung mit ihm, als Sonnenfels den *Geburtstag* kritisierte und daraufhin Heufeld ihn in *Kritik über den Geburtstag* als pedantischen Kunstrichter karikierte. (vgl. BWS, 54. Schreiben, S. 325 – 326) Sonnenfels legt dann Ausschnitte aus *Die Haushaltung nach der Mode* bei, damit sich die Leser selbst ein Bild von diesem Stück machen können. (vgl. BWS, 54. Schreiben, S. 326 – 329). Auch bemerkt Sonnenfels' Lessings Kritik über *Julie* in der *Hamburgischen Dramaturgie*. Er selbst sagt zum Stück: „*Julie ist ganz aus der Sphäre des höheren Komischen, nach der Fabel, der Sprache, nach den handelnden Personen [...]*“ (BWS, 54. Schreiben, S. 326). Zusammenfassend spricht Sonnenfels über Heufeld folgendes Urteil:

daß er große Anlage zu dem niedern Komischen besitzt, unterscheidende Fähigkeit kleine einzelne Züge zu beobachten, und daraus groteske Karikaturen zusammensetzen, die dem Zuschauer ein Lachen abzwängen, und hinter welchen nicht selten ein beißender Satir verborgen liegt. (BWS, 54. Schreiben, S. 330)

Heufeld ist für Sonnenfels, auch wenn es ein Zerwürfnis zwischen ihnen gab, ein guter Dichter und nur er und Ayrenhoff werden von Sonnenfels als dramatische Dichter angesehen. (vgl. BWS, 21. Schreiben, S. 126)

Für das Wiener Publikum hat der Autor kein gutes Wort übrig. Sie lachen nur über das „*grobe Vergnügen*“ (BWS, 2. Schreiben, S. 13) und seien nicht fähig dazu, „*die feinere Wollust einer niedlichen Schwermüthigkeit, einer sanften Thräne zu empfinden*“ (BWS, S. Schreiben, S. 13). Des Weiteren kritisiert er, dass das Publikum bei regelmäßigen Stücken dem Theater fernbleibe:

So möchte er immer den großen Haufen der Zuschauer vorhinein dazu bereiten, daß in diesem Stücke Hanswurst nicht erscheinen, daß der Inhalt des Trauerspiels sehr rührend und die Vorstellung den Zuschauern Thränen entreißen würde – und dann – ja und dann wird das Schauspielhaus so wüßte und leer seyn [...] (BWS, 5. Schreiben, S. 29 – 30)

Dieses mangelnde Interesse für die Nationalschaubühne und für regelmäßige Stücke sowie die große Freude und das Gelächter über

Hanswurst oder andere komische Figuren verstehe Sonnenfels nicht (vgl. BWS, 19. Schreiben, S. 115 und 20. Schreiben, S. 119). Allerdings vernimmt er einen leichten Geschmackswandel: *„eine Burleske [...] wird weniger besucht, als ein Trauerspiel, oder rührendes Lustspiel – die Scherze werden weniger als die edeln Gesinnungen beklatschet [...]“* (BWS, 21. Schreiben, S. 124). Für Sonnenfels' Nationaltheateridee seien *„aufmerksame, fühlende und einsichtvolle Zuschauer“* (BWS, 25. Schreiben, S. 148) von großer Bedeutung, und er wünsche sich ein Publikum, welches *„Gefühl und Beurtheilung“* (BWS, 43. Schreiben, S. 261) besitze, um *„den Gang des Stückes“* (BWS, 43. Schreiben, S. 261) folgen zu können. Dass allerdings nicht jede/r ZuschauerIn gleich empfindet – besonders wenn sie aus anderen Ländern kommen – sehe Sonnenfels ein: *„eben so wird eine und dieselbe Begebenheit auf der Bühne, wie in der Wahrheit, dem einen Volke eine außerordentliche Rührung verursachen, welche bey einem anderen kaum eine geringe Empfindung erregen wird.“* (BWS, 28. Schreiben, S. 169).

Am Ende seiner Ausführungen erklärt Sonnenfels, warum er sich zu Beginn des Schreibens als Franzose ausgegeben hat: *„Um unter dieser Einkleidung gewisse Wahrheiten mit mehrerer Freyheit, sage man, wenn man will, mit mehrerer Efferterie sagen zu können“* (BWS, 55. Schreiben, S. 335). Er hält auch fest, dass es nur auf Grund seiner Bemühungen gelungen sei, die Possenspiele von der Wienerischen Bühne zu entfernen (vgl. BWS, 55. Schreiben, S. 342) und er bezeichnet sich selbst als *„Urheber dieser Revolution“* (BWS, 55. Schreiben, S. 343).

In diesem Kapitel wurden die *Hamburgische Dramaturgie* und die *Briefe über die Wienerische Schaubühne* hinsichtlich ihrer theoretischen Ausführungen zum Theater näher beleuchtet. Nach Lessing selbst sollte die *Hamburgische Dramaturgie* eine Theaterzeitschrift sein, allerdings beschrieb Lessing verschiedene Gattungen, Figuren usw., deshalb kann dieses Werk als eine theoretische Abhandlung bezeichnet werden. Lessing plädierte für eine gereinigte lustige Figur, sie sollte nicht mehr ekelhaft sein. Aus den *Briefen über die Wienerische Schaubühne* geht eindeutig hervor, dass sich Sonnenfels gegen die Stegreifstücke und für

eine gesittete Nationalschaubühne einsetzt, wie dies auch Lengauer festgestellt hat.¹⁷⁵ Das heißt also, dass beide Autoren eine ähnliche Meinung hinsichtlich der Hanswurstfigur und ihren extemporierten Stücken hatten.

5. Franz von Heufelds Komödien

Die oben erwähnte gereinigte beziehungsweise gemäßigte komische Figur lässt sich auch in Franz von Heufelds Werken finden. Bevor diese Figur in den Werken von Heufeld untersucht wird, werden zunächst die zu besprechenden Stücke inhaltlich zusammengefasst und es wird auch auf die Entstehung und Rezeption der Werke eingegangen. Dazu halte ich mich an das Nachwort von Sonnleitner zu Franz von Heufelds *Lustspielen* (2014). In einem zweiten Unterkapitel werden die Stücke hinsichtlich ihrer Gattung näher untersucht. Dabei soll gezeigt werden, ob es sich bei den einzelnen Stücken um ein rührendes Lustspiel oder um eine Posse handelt. Das darauf folgende Kapitel beschäftigt sich mit den Ausführungen von Lessing und Sonnenfels. Es wird analysiert, ob Heufeld sich in seinen Stücken an die Anforderungen der *Hamburgischen Dramaturgie* und den *Briefen über die Wienerischen Schaubühne* gehalten hat. Im letzten Abschnitt wird dann festgestellt, ob es in den Werken von Heufeld eine Resistenz der Hanswurstfigur gibt oder nicht.

Die Analyse der Werke soll also zeigen, um welche Gattung es sich bei den einzelnen Schauspielen von Heufeld handelt, ob sich Heufeld beim Verfassen an Lessings oder Sonnenfels' Regeln gehalten hat und ob sich darin komische Figuren festmachen lassen.

5.1 Heufelds Komödien: Inhalt, Entstehung, Rezeption

In einem ersten Schritt gilt es nun den Inhalt, die Entstehung und die Rezeption der Werke zu erläutern. Dabei gehe ich nicht chronologisch vor, sondern in jener Reihenfolge, welche auch Sonnleitner in der Anthologie

¹⁷⁵ vgl. Lengauer, Hubert: „Zur Stellung der ‚Briefe über die wienerische Schaubühne‘ in der aufklärerischen Dramentheorie.“ In: *Die österreichische Literatur*. Graz: 1979. S. 587.

Lustspiele von Franz von Heufeld gewählt hat. Dabei wird das erste Werk *Die Haushaltung nach der Mode Oder Was soll man für eine Frau nehmen?* nicht berücksichtigt, da es inhaltlich sehr ähnlich dem Schauspiel *Die Liebhaber nach der Mode* ist.

Zunächst sei aber generell auf die Entstehung und Rezeption der Heufeldschen Werke hingewiesen. Wirft man einen Blick auf die Entstehungsjahre der Werke von Franz von Heufeld, so wird deutlich, dass die meisten seiner Werke in den Jahren 1765-1767 erschienen sind. Nach einer längeren Pause wurde sein letztes Werk, *Doktor Guldenschnitt* im Jahr 1781 veröffentlicht. Die Werke seiner ersten Schaffensphase werden schon 1769, also zwei Jahre nach dem Erscheinen von *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* und *Kritik über den Geburtstag*, neu aufgelegt.¹⁷⁶ Des Weiteren ist zu erwähnen, dass Heufelds Stücke bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum auf den Bühnen aufgeführt wurden.¹⁷⁷

5.1.1 *Die Liebhaber nach der Mode. Oder: Was soll man für einen Mann nehmen? (1766)*

Im Stück *Die Liebhaber nach der Mode* geht es um die Waise Emilie, welche im Haus ihres Vormunds, Herrn Rechtlieb, lebt. Dieser ist verheiratet und hat eine Tochter, namens Caroline. Im Haus wohnt auch Herr Leumund, ein Freund der Familie, welcher sich geschäftlich in Wien aufhält und Emilie als einziger aufrichtig liebt. Emilie hat drei Liebhaber, Herrn Rosenblüh, Herrn Wackerherz und Herrn Hirschkopf, alle drei streiten um Emiliens Gunst. Rosenblüh und Wackerherz wollen sogar miteinander kämpfen, doch Emilie kann die beiden davon abbringen. Sie will sich erst für einen Mann entscheiden, wenn sie ihr gesamtes Vermögen, welches ihr Vormund Herr Rechtlieb für sie aufbewahrt hat, erhalten hat. Dies sagt Emilie nur als Vorwand gegenüber ihren Liebhabern, damit diese sie in Ruhe lassen. In Wirklichkeit ist sich Emilie

¹⁷⁶ vgl. Sonnleitner Johann: „Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel.“ Nachwort zu: *Lustspiele*. Wien: 2014. S. 505.

¹⁷⁷ vgl. ebd. S. 502-503.

nicht sicher, welchen ihrer Liebhaber sie zum Mann nehmen soll. Herr Rechtlieb gibt ihr den Rat, sich von ihrer Vernunft leiten zu lassen, Frau Rechtlieb hingegen empfiehlt Emilie, den Offizier Wackerherz zum Mann zu nehmen, da diese ihn für die „beste Partie“ hält. Nach einigen Aufwartungen der einzelnen Liebhaber übergibt Herr Rechtlieb Emilie ihr gesamtes Erbe. Emilie vertröstet ihre Liebhaber erneut bis zum Abend und bittet Herrn Rechtlieb und Herrn Leumund ihr zu helfen. Indessen hat Herr Leumund einen Brief von seinem Bruder erhalten, in welchem steht, dass er sein ganzes Vermögen verloren hat. Die Tochter eines alten Freundes von Herrn Leumund kommt zu Besuch und bietet dem verarmten Mann Geld von ihrem Vater an, da Herr Leumund diesem immer ein guter Freund gewesen ist, aber er schlägt das Geld aus. Durch eine List findet Emilie heraus, dass alle drei Liebhaber doch nur hinter ihrem Geld her waren, und somit entscheidet sie sich für Herrn Leumund, doch dieser nimmt zunächst die Hand von Emilie nicht an, da er nun kein wohlhabender Mann mehr ist. Doch in diesem Moment erfährt Leumund, dass er ein Anstellungsdekret des Ministers bekommt, wo er ein beträchtliches Gehalt erhalten wird. Das Stück endet damit, dass Emilie und Leumund sich verloben und Emilie Caroline Ratschläge gibt, wie sie einen rechtschaffenen Mann findet.

Im Stück gibt es eine Anspielung auf das Theater und die Hanswurstfigur:

CAROLINE. Ja, und des Jahrs zweymal Kreuzerkomödie.

EMILIE. So! gehören diese auch unter die Spectackln?

CAROLINE. O, da gefällt mir der Hanswurst mit dem großen Kopf so gut, daß ich mich zu Tode lachen möchte. (LM, S. 95)

Das Stück wurde am 12.4.1766 am Kärntnertheater uraufgeführt. Es wird dann in den Jahren 1769, 1772 und 1776 in Wien wieder gespielt.¹⁷⁸ Im *Wiener Diarium* erscheint bald nach der Uraufführung eine ausführliche Kritik. In dieser Kritik¹⁷⁹ wird Heufeld für seine Arbeit sehr gelobt: „Es ist ein besonders Verdienst für den Herrn Verfasser, daß er seiner Arbeit einen Stoff vorsetzet, der uns angemessen ist, und daß er dadurch den

¹⁷⁸ vgl. Heufeld, Franz von: *Lustspiele*. Wien 2014. S. 463.

¹⁷⁹ vgl. ebd. S. 464 - 468

eigentlichen Endzweck der Schauspiele zu erreichen trachtet.“¹⁸⁰ Allerdings findet sich auch ein Kritikpunkt, und zwar, dass Heufeld in seinem Werk einige Charaktere einbaut, welche für den Verlauf der Geschichte nicht wichtig sind und man diese auch hätte aussparen können.¹⁸¹ Das Schauspiel kam beim Wiener Publikum gut an, wie auch aus der Kritik hervorgeht.¹⁸² Heufeld selbst äußerte sich auch im *Wiener Diarium* zu dieser Kritik. Er pflichtete dem Kritiker bei, dass er einige Personen besser in die Haupthandlung miteinbeziehen hätte können, doch er wollte mit diesem Stücke folgendes erreichen: „Meine Absicht war, ein Stück, nicht sowohl für feine Kenner, als für Zuhörer zu liefern, die auf ihre Art vergnügt seyn wollen.“¹⁸³

5.1.2 *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien (1767)*

Der Bauer aus dem Gebirge in Wien ist angelehnt an die Komödien *Arlequin sauvage* und *Thimon le Misanthrope* des französischen Dichters *Delisle de la Drevetiere* (1721, 1722), wie aus der Vorrede zum Stück hervorgeht (vgl. BGW, S. 158). Im Stück geht es um einen Bauern aus Salzburg, der zum ersten Mal in eine Großstadt kommt und die Sitten und Gebräuche hier nicht so ganz verstehen will. Hornschild hatte einen Unfall, und der Bauer Hanns rettete ihn, dafür nimmt in Hornschild nach Wien mit. Eigentlich ist Hornschild auf der Durchreise zu seiner Verlobten Eleonore. Zufällig trifft er seinen Freund Walldorf, welcher auch verlobt ist. Es stellt sich bald heraus, dass beide die gleiche Verlobte haben, da das Gerücht umgegangen ist, Hornschild hätte sein ganzes Vermögen verloren und Eleonoras Vater will seine Tochter keinem armen Schlucker geben und sie deshalb Walldorf versprach. Die beiden wollen sich duellieren, Hans verhindert dies aber, sie sollen zuerst Eleonora selbst fragen. Sie entschließt sich schlussendlich für Hornschild, da dieser beteuert, er habe sein Geld nicht verloren. Hans verliebt sich indessen in Eleonoras Kammerzofe Rosa. Er kommt mit den Sitten und Gebräuchen in Wien

¹⁸⁰ Heufeld, Franz von: *Lustspiele*. Wien 2014. S. 464.

¹⁸¹ vgl. ebd. S. 465.

¹⁸² vgl. ebd. S. 464.

¹⁸³ ebd. S. 467.

nicht ganz zu recht: Konsumzwänge, Mode, Eitelkeit, Feilschen, Liebesbeziehungen und es kommt auch zu Problemen mit den Behörden. Es ergeben sich lustige Szenen mit einem Juwelier und einem Gelehrten, da Hanns nicht so recht versteht, wie er sich verhalten soll. Schließlich kauft er sich für Rosa dennoch ein neues Gewand. Allerdings verzichtet er auf sie: als er erfährt, dass sie geschminkt ist, winkt er ab. Er will wieder zurück nach Salzburg.

Der Gelehrte erklärt Hanns an einer Stelle, was unter einer Komödie verstanden wird. Hanns möchte daraufhin seine Geschichte in einer Komödie erzählen, was als Anspielung auf *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* selbst gelesen werden kann:

HANNS. Was ist das, Komödien?

GELEHRTER. Das sind Werke des Witzes, in denen man die Menschen spielt, und sie selbst über ihre Thorheiten lachen machet.

HANNS. Diese Ehre gefällt mir, von der will ich haben. Sage mir, könnte ich nicht eine Komödie über diese Stadt machen? es wäre mir lieb, wenn ich die Leute hier über ihre Thorheiten könnte lachen machen.

GELEHRTER. Warum nicht? dieser Gegenstand wäre einer der besten.

HANNS. Und könnte ich nicht mich selbst hineinbringen, wie ich aus dem Gebirge hierhergekommen bin, was ich hier gesehen, gehört und gethan habe?

GELEHRTER. Ganz leicht; es könnte ein artiges Stück daraus werden.

HANNS. Wie muß man es machen, daß es gut ausfällt?

GELEHRTER. Man muß gefallen.

HANNS. Und wie muß man es anstellen um zu gefallen?

GELEHRTER. Man muß vernünftige Dinge mit Witze vorbringen; nützliche Wahrheiten zur Besserung der Sitten sagen; rechtschaffene Leute durch vernünftiger Scherze, die alle ihre Reize von der Natur und dem Wahren empfangen, zum Lachen bringen; besonders das gemeine Wortspiel, die schmacklosen Scherze, und alle die Freyheiten vermeiden, die die Sitten verletzen. Machen Sie es so, wie ich Ihnen sage, so werden Sie ganz gewiß Leuten von Verstande und Geschmacke gefallen, von denen die Stadt voll ist. (BGW, S. 198 - 199)

An diesem Zitat zeigt sich deutlich, welche Auffassung Heufeld von einer guten Komödie gehabt hat.

Die Uraufführung des Stückes fand am 2. Mai 1767 im Kärntnertortheater statt, und wurde in den Jahren 1771 – 1776 des Öfteren noch dort und im Burgtheater gespielt.¹⁸⁴ Das Wiener Publikum mochte das Stück sehr und auch unter den Kritikern kam es gut an, wie Sonnleitner im Nachwort zu Franz von Heufelds *Lustspielen* festgestellt hat. Ein Zitat von Friedrich Nicolai wird dabei angeführt, welcher sagt, dass „Heufeld mit seinem *Bauer aus dem Gebirge in Wien* die Bahn gebrochen“¹⁸⁵ hat.

5.1.3 *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe* (1766)

Das nächste Stück, welches besprochen wird, trägt den Titel *Julie oder Wettstreit der Pflicht und Liebe* und ist Bearbeitung des Romans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* von Jean-Jacques Rousseau.

Im Werk geht es um Julie und ihren Hauslehrer Siegmund, welche ineinander verliebt sind. Allerdings ist Siegmund kein Adelige und Julie ist schon Wolmar versprochen, da er Julies Vater das Leben gerettet hat. Dieser war aber lange Zeit fort und verlor in der Zwischenzeit sein Vermögen. Wolmar schöpft beim Wiedersehen den Verdacht, dass Julie einen Geliebten hat. Schließlich kommt es zum Duell zwischen Wolmar und Siegmund. Die Baronin Clarisse und Lord Eduard greifen schlichtend ein. Lord Eduard schlägt vor, dass die beiden nach England fliehen sollen, Julie schlägt dieses Angebot aber aus. Im Zorn über seine Tochter, da sie nicht Wolmar zum Mann nehmen möchte, stößt Adelburg seine Tochter zu Boden. Julie willigt für die Ehre der Familie ein, dass sie Wolmar heiraten wird. Indessen verzichtet Wolmar aber auf seine Ansprüche und letztendlich können Julie und Siegmund doch heiraten.

Das Stück wurde am 6. Dezember 1766 am Kärntnertortheater uraufgeführt.¹⁸⁶ Diese Aufführung war ein großer Erfolg, wie im *Wiener Diarium* festgehalten wurde: „allein der allgemeine Applaus, den sich

¹⁸⁴ vgl. Heufeld, Franz von: *Lustspiele*. Wien 2014. S. 469.

¹⁸⁵ Sonnleitner Johann: „Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel.“ Wien: 2014. S. 522.

¹⁸⁶ vgl. Heufeld, Franz von: *Lustspiele*. Wien 2014. S. 471

dieses rührende und vortreffliche Stück bey jedermann erwarb“.¹⁸⁷ Die wohl bekannteste Rezension zu Heufelds *Julie* liefert Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie*, welche bereits im Kapitel 4.1 erörtert wurde. Auch Sonnenfels lobt in der moralischen Wochenschrift „Der Mann ohne Vorurtheil“ das Stück und ist der Meinung, dass diese die Possen von der Schaubühne verdrängen wird: *„wenn mehrere Stücke mit solchen anziehenden Empfindungen, mit einer solchen reinen, nachdrücklichen, gedrängten Sprache erscheinen: so lebet wohl ihr Possen, wer wird künftig mehr nach euch lüstern!“* (MOV, 2. Band, S. 835)

5.1.4 Der Geburtstag (1766)

Im Hause Ehrenwerth steht der Geburtstag der Frau Ehrenwerth an. Ihre vier Kinder und der Ehemann gratulieren ihr, und die Diener haben alle Hände voll zu tun, da für heute noch viele Gäste erwartet werden, welche dem Geburtstagskind gratulieren möchten. Im Laufe des Vormittags kommen dann einige Gäste, um Frau Ehrenwerth ihre Aufwartung zu machen: Herr und Frau Caspersberg, Signor Stuzica, Herr von Dormann – welcher als guter Freund der Familie allerdings auch täglich zu Gast ist – Baron Schuschu und Frau von Plauderbach. Diese überredet Frau Ehrenwerth am Abend eine Gesellschaft zu geben, wovon Frau Ehrenwerth und auch ihr Mann nicht besonders begeistert sind. Als Geschenk für Frau Ehrenwerth hat Herr Ehrenwerth mit seinen Kindern und Herrn Dormann eine Komödie einstudiert, welche auf Grund der Gesellschaft am Abend schon nach dem Mittagessen im Hause Ehrenwerth aufgeführt wird. Die Komödie trägt den Titel *Die Schwester des Bruder Philipps*. Die Komödie gefällt allen sehr gut. Am Abend wird alles für die Gesellschaft vorbereitet und es kommen die ersten Gäste an. Die Gäste werden nach ihrer sozialen Stellung auf fünf Spieltische verteilt. Frau Plauderbach verliert beim Kartenspiel und regt sich schrecklich darüber auf, und alle Gäste verabschieden sich. Frau von Ehrenwerth entschließt sich dazu, nie mehr solch eine Gesellschaft zu geben und nur mehr Zeit mit ihrer Familie und Herrn von Dormann zu verbringen.

¹⁸⁷ Heufeld, Franz von: *Lustspiele*. Wien 2014. S. 471.

Auch in diesem Stück ist eine Anspielung auf ein anderes Werk von Heufeld zu finden, und zwar auf *Die Haushaltung nach der Mode*:

PLAUDERBACHINN. [...] mein Lebtage haben mich fünf Siebenzehner nicht so gereuet, als die ich für diese Dalkerey ausgegeben habe – wart, wie hat sie nur geheißen? – ja, die Haushaltung nach der Mode, das war was abscheuliches!

EHRENWERTHINN. Ich habe sie nicht gesehen, aber der Herr von Dormann hat mir gesagt, daß sie nicht so übel wäre.

PLAUDERBACHINN. Verzeihen Sie mir's! es war eine abscheuliche Dalkerey.

DORMANN. Mich hat sie ziemlich unterhalten. (G, S. 280).

Das Stück wurde am 27.12.1766 im Kärntnertheater das erste Mal gespielt und noch weitere Male im Burgtheater.¹⁸⁸ Kritik gab es besonders im „Mann ohne Vorurtheil“ von Joseph von Sonnenfels. Mit dieser Kritik war gleichzeitig auch die Freundschaft zwischen Heufeld und Sonnenfels beendet. Sonnenfels schreibt in einem Brief, welcher den Anschein erwecken sollte, er habe diesen nicht verfasst, folgendes zum Stück: „*Er malet die Handlungen des Theils der Menschen, mit dem er lebet; und will die ungeschmackten Glückwünsche, die ausschweifenden Höflichkeiten, die übertriebenen Ehrenbezeugungen des mindern Adels lächerlich machen.*“ (MOV, 2.Band, S. 18 – 19) Ein weiterer Kritikpunkt gilt den Charakteren im Schauspiel: „*ob seine Charaktere unter dem sogenannten anderten, dritten, oder vierten Adel (denn er hat bey uns verschiedene Stufen) Originalien finden? das will ich dahin gestellt seyn lassen.*“ (MOV, 2. Band, S. 19)

5.1.5 Kritik über den Geburtstag (1767)

Das Stück *Kritik über den Geburtstag* ist als Antwort auf Sonnenfels' Rezension des *Geburtstages* im „Mann ohne Vorurtheil“ zu sehen. Das Werk besteht nur aus einem Akt. Frau von Redhausen lädt zu einer Abendgesellschaft ein, bei welcher auch ein junger Gelehrter anwesend ist. Es soll über das kürzlich aufgeführte Stück *Der Geburtstag* gesprochen werden und der Gelehrte, Herr Jungwitz, soll seine Kritik

¹⁸⁸ vgl. Heufeld, Franz von: *Lustspiele*. Wien 2014. S. 476.

darüber vortragen. Es finden sich einige Charaktere im Stück, welche die realen Vorbilder für Charaktere aus dem *Geburtstag* sein sollen. So soll Frau von Redhausen Frau von Plauderbach darstellen und Herr und Frau Hansenberg die Caspersbergs. Herr von Jungwitz soll demnach Joseph von Sonnenfels darstellen, da auch der von ihm abgefasste Brief im „Mann ohne Vorurtheil“ in Auszügen von Jungwitz wiedergegeben wird, wie ein Blick auf den Brief und das Stück eindeutig zeigt. Der Bruder von Frau Redhausen, Herr Freymund, verteidigt das Stück und ist in seinen Äußerungen sehr an Moliere angelehnt, wie Sonnleitner festgestellt hat.¹⁸⁹ Die anwesenden Gäste stimmen immer mehr mit den Aussagen von Freymund überein und Jungwitz kann den Widersprüchen seiner Kritik nicht mehr standhalten und verlässt das Haus. Das Stück endet damit, dass die übrigen Figuren beschließen, einen Ball zu besuchen.

Herr von Freymund verteidigt im Stück den *Geburtstag* und meint, dass es „*nichts enthält, das den Schelmenstreichen Scapins ähnlich wäre.*“ (KG, S. 351). Und Herr von Hansenberg lobt den Schauspieler: „*Freylich habe ich ihn gesehn; und ich muß sagen, daß mich Prehauser recht hat lachen gemacht.*“ (KG, S. 351) Auch die *Julie* wird erwähnt, was zeigt, dass Heufeld viele Anspielungen auf seine eigenen Werke macht.

Es ist nicht eindeutig, ob *Kritik über den Geburtstag* in Wien aufgeführt wurde.¹⁹⁰ Es ist wieder Sonnenfels, welcher sich ausführlich zum Stück äußert und in zwar in den *Gedanken eines Philosophen von dem Lustspiel: Kritik über den Geburtstag* (1767). Er beschreibt das Lustspiel „*als ein Haufen von Beschuldigungen, Vorwürfen und Beschimpfungen*“ (GP, S. 1) Allerdings geht Sonnenfels auch auf das Zerwürfnis zwischen ihm und Heufeld ein, indem er sagt, dass man ein Freund eines Dichters sein kann, auch wenn man seine Werke nicht gut findet. Sonnenfels kritisiert auch die Art und Weise, wie sich Heufeld verhalten hat:

Sie haben sich auf die niederträchtigste Art gerächt. Sie haben die Bande der Freundschaft zerrissen, Sie haben alle Achtung

¹⁸⁹ vgl. Sonnleitner Johann: „Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel.“ Wien: 2014. S. 529.

¹⁹⁰ vgl. Heufeld, Franz von: *Lustspiele*. Wien 2014. S. 479.

aus den Augen gesetzt, sogar die Wohlanständigkeit haben Sie vergessen, weil ein Mann von Einsicht sich getraute den Geburtstag schlecht zu finden, und den Leuten zu sagen, er verstünde mehr als Sie. (GP, S. 12).

5.1.6 Doktor Guldenschnitt (1781)

Nach einer längeren Schaffenspause erschien 1781 das letzte Schauspiel von Heufeld mit dem Titel *Doktor Guldenschnitt*. Es beruht auf den Ärztekomödien aus dem europäischen Raum, zum Beispiel von Molière und Goldoni.¹⁹¹

Herr von Schernburg ist sehr krank und seine Frau und Familie sehr besorgt um ihn. Sein Arzt, Doktor Guldenschnitt verschreibt ihm sehr viel teure Medizin, welche der kranke Herr Schernburg gar nicht benötigen würde. Guldenschnitt möchte den Patienten aber so lange wie möglich krank sehen, damit er mehr Geld bekommt. Herr von Schernburgs Frau vertraut Doktor Guldenschnitt vollkommen und verabreicht sogar ihren Kindern Medikamente, obwohl diese gesund sind. Deshalb ist Sohn Karl aus dem Hause weggelaufen, da er keine unnützen Präparate mehr nehmen wollte. Tochter Luise und der Wachdokter Ehrenpreis durchschauen nach einiger Zeit Guldenschnitts List. Und auch der kranke Herr von Schernburg zweifelt an den Methoden des Arztes und gewinnt immer mehr Vertrauen zum jungen Wachdokter. Diesem gelingt es, die Taten von seinem Kollegen Guldenschnitt aufzudecken, so den Patienten zu heilen, den verlorenen Sohn Karl wieder mit seiner Familie zusammenzuführen und auch die Hand von Luise wird ihm versprochen. Doktor Guldenschnitt muss von nun an ein anständiger Mann sein.

Die Uraufführung des Stücks findet am 2.1.1782 statt, wobei dies auch die einzige Aufführung in Wien bleibt.¹⁹² Es findet sich eine Kritik über die Aufführungen in München von Johann Baptist Strobel. In dieser Kritik wird das Stück sehr gelobt, wie folgende Zitate zeigen: „Dieses Lustspiel ist von jener Art charakteristischer Theaterstücke, womit wir jede

¹⁹¹ vgl. Sonnleitner Johann: „Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel.“ Wien: 2014. S. 530 – 531.

¹⁹² vgl. Heufeld, Franz von: *Lustspiele*. Wien 2014. S. 484.

Nationalbühne häufiger versehen wünschten.“¹⁹³ Oder: „seine Charaktere sind vollkommen ausgebildet; richtig angelegt, und meisterlich entwickelt, kurz: einige zu merkliche Drohungen weggerechnet, so ist der Knäuel des Interessanten bis auf den letzten Faden abgewunden.“¹⁹⁴ Strobel stört sich an den „gar sehr langweiligen oft bis zur Unart läppischen Episoden“.¹⁹⁵

Im Vorangegangenen wurden kurze Zusammenfassungen der Stücke von Franz von Heufeld gegeben. Dies soll sich bei der Analyse in den nächsten Kapiteln als hilfreich erweisen, da so die einzelnen Handlungsstränge und Figuren schon bekannt sind.

5.2 Posse oder rührendes Lustspiel?

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Gattungsbestimmung von Franz von Heufelds Werken. All seine Werke wurden von ihm selbst als Lustspiel bezeichnet, *Julie* wird als rührendes Lustspiel eingeführt, wie ein Blick auf die Anthologie *Lustspiele* (2014) zeigt. Um bestimmen zu können, ob es sich bei den Stücken um Possen oder rührende Lustspiele handelt, werden die wichtigsten Merkmale der Genres an dieser Stelle in Form einer Tabelle nochmals angeführt, um eine bessere Übersicht bei der Analyse zu erhalten.

¹⁹³ Heufeld, Franz von: *Lustspiele*. Wien 2014. S. 485.

¹⁹⁴ ebd. S. 486.

¹⁹⁵ ebd. S. 485.

Posse/Burleske	rührendes Lustspiel
unterhaltsam, witzig, derbe Komik	Empfindsame Elemente, Rührung, aber auch (leises) Lachen, moralisierend und belehrend
Satire, Sprachwitz	Freundschaft, Mitgefühl im Vordergrund
Dialekt	Hochsprache
lustige Figur kommt vor, welche illusionsstörend ¹⁹⁶ wirkt	positive Figuren, keine Illusionsbrüche
europäischer Kanon, aber parodiert und verwienert	europäischer Kanon
Verwechslungen, Verkleidungen, Musik, Listen, Intrigen,	glückliches Ende -> Hauptfiguren wieder integriert
keine oder wenig Identifikation mit Figuren	Identifikation mit Figuren
	Aktualität, Aufzeigen von Umgangsformen

Tabelle 2: Posse vs. rührendes Lustspiel

Im ersten Stück, welches untersucht werden soll – *Die Liebhaber nach der Mode. Oder: Was soll man für einen Mann nehmen* – treffen einige der oben genannten Merkmale einer Posse zu, aber auch Merkmale eines rührenden Lustspiels sind darin zu finden. Unterhaltsame Szenen sind im Stück ausreichend vorhanden. So nimmt Herr Gutfreund seine „Medizin“ – ein Flasche Rotwein – überall mit hin, dass er ständig trinken kann (vgl. LM, S. 105) und Hirschkopf trägt statt einer Uhr einen Holzlöffel am Handgelenk (vgl. LM, S. 136). Wirklich derb ist die Komik in diesem Stück nicht, es lässt sich aber eine anzügliche Stelle ausmachen, wo Herr Rosenblühe schon sehr früh ins Hause der Rechtliebs kommt. Als Grund

¹⁹⁶ Illusion ist der „Eindruck des Zuschauers [...], das auf der Bühne gespielte Geschehen sei unmittelbar wirklich.“ (Asmuth, S. 195) Die Illusion wird dann gestört oder aufgebrochen, wenn eine Figur mit dem Publikum spricht oder beispielsweise Anmerkungen zum Inventar der Bühne macht, wie dies Hanswurst oft gemacht hat.

dafür führt er an, dass er Emilie gern in ihrem Negligee gesehen hätte. (vgl. LM, S. 89)

Auch die Sprache spielt in diesem Stück eine wichtige Rolle. Es wird meist Hochdeutsch geredet, außer von Hirschkopf – dieser spricht Dialekt und lässt immer wieder lateinische Wörter in seine Reden einfließen. Besonders der Brief von ihm an Emilie ist sehr amüsant, da er durch die vielen Fremdwörter schwer zu verstehen ist und keinen Sinn ergibt (vgl. LM, S. 115 - 116). Hirschkopfs Art zu reden veranlasst Herrn Rechtlieb zu folgender Frage:

RECHTLIEB. Noch eines, erlauben Sie mir zu fragen: können Sie deutsch?

HIRSCHKOPF. (sich verwundernd). Ob ich deutsch kann?

RECHTLIEB. Ja.

HIRSCHKOPF. Ich bin ja ein geborner Deutscher, ich werde ja wohl deutsch können, oder redet man denn hier nicht deutsch?

RECHTLIEB. Ein anderes ist die Mundart seines Landes reden, und wieder ein anderes eine Sprache nach den Regeln inne haben. Ich wollte so viel sagen: ob Sie Ihre Muttersprache studirt haben?

HIRSCHKOPF. Studirt? die habe ich schon mit fünf Jahren verstanden. Lateinisch habe ich studirt, aber deutsch nicht; das kann ja jedes kleine Kind.

RECHTLIEB. Nu nu! gut gut! (LM, S. 109)

Manchmal versteht Herr Hirschkopf auch deutsche Wörter nicht. Herr Leumund sagt zu Hirschkopf, er soll an die Tür von Emilie „pochen“. Hirschkopf versteht das Wort pochen allerdings nicht und es wird ihm von Leumund dann erklärt (vgl. LM, S. 124).

Ebenso wichtig für Possen, wie die Umgangssprache, sind Listen und Intrigen. In *Die Liebhaber nach der Mode* veranstaltet Emilie eine List, um ihre Liebhaber dahingehend zu entlarven, als dass sie nur hinter ihrem Geld her sind. Dieser Streich wird im Stück von den Liebhabern Emilies auch angesprochen (vgl. LM, S. 142).

Auch wird über Wien gesprochen, die Sitten in der Stadt und welche Möglichkeiten es gibt, in der Freizeit etwas zu unternehmen (vgl. LM, S. 94, 95, 96).

In Possen gehören Hanswurstfiguren zum Personeninventar. Als lustige Figuren können in diesem Stück alle Charaktere bis auf Emilie, Leumund und Herr Rechtlieb angesehen werden. Wobei Gutfreund für das Stück eine entbehrliche Rolle einnimmt, wie auch in den Kritiken zu lesen war. Eine genaue Analyse der lustigen Figuren in diesem Stück ist in Kapitel 5.3 zu finden. Die Identifikation mit diesen Figuren fällt also schwer, allerdings sind Herr Rechtlieb, Emilie und Leumund sehr angenehme Charaktere, mit welchen sich das Publikum leichter identifizieren kann. Dies führt dazu, dass im Stück *Die Liebhaber nach der Mode* Merkmale der Posse und des rührenden Lustspiels zu finden sind. Zu nennen wären hier noch das glückliche Ende des Stücks und auch die moralisierenden Dialoge, besonders von Emilie:

EMILIE. So geht es, wenn man nur über das urtheilt, was man sieht, und nicht in das Innere des Herzens zu dringen sucht. Ich war so einfältig nicht, den Worten meiner Liebhaber zu trauen. So, wie ich es mir vorgestellt, hat es auf ein Haar zugetroffen. Nicht ich, mein Geld war der Abgott, den man verehrte. Herr Leumund war der einzige, der mich nicht vergötterte; der zwar das Gute an mir lobte, mir aber auch meine Fehler ungescheut sagte. Sein edler Gemüthscharakter, seine Tugend und Sanftmuth haben ihn schon lange meinem Herzen werth gemacht. Das Unglück endlich, daß ihn wider sein Verschulden betraf, riß mich vollends für ihn dahin, so daß ich unmöglich der Begierde länger widerstehen kann, mein Glück mit ihm zu theilen. (LM, S. 145).

Es lässt sich also festhalten, dass dieses Schauspiel von Franz von Heufeld Merkmale beider Gattungen – Posse und rührendes Lustspiel – enthält, wobei die Merkmale der Posse überwiegen.

Bei *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* handelt es sich eindeutig um eine Posse, da alle oben erwähnten Merkmale mehr oder weniger zutreffen. Das Stück ist sehr unterhaltsam und enthält auch einige komische Momente. Hanns glaubt, dass alle Menschen in Wien krank sind, da viele mit Kutschen fahren. Hornschild klärt seinen Freund auf und erklärt ihm, dass die Menschen in Wien aus Gründen des Komforts mit Kutschen fahren (vgl. BGW, S. 164). Auch jene Szene, wo Hanns das erste Mal auf Wihar, Eleonora und Rosa trifft ist sehr amüsant:

*HANNS (welcher diese Personen mit Verwunderung betrachtet).
So habe ich mein lebtag nichts gesehen. Ha ha ha, was für
lächerliche Figuren.*

WIHAR. Wer ist dieser Unverschämte?

HANNS. Sagt mir: Ihr seyd doch Menschen?

ELEONORA. Einfältiger Tropf! für was seht Ihr uns denn an?

*HANNS. Wenn ich euch bey einem Flusse angetroffen hätte, so
hätte ich dich für ein umgekehrtes Schiff, und ihn für einen
Frosch angesehen. (BGW, S. 167).*

Wirklich derbe Komik kommt auch in diesem Stück nicht vor, es gibt aber eine Stelle, wo die Rede von einem Büstenhalter ist und Hanns meint, man würde alles durchsehen. Wirklich derb und unflätig ist die Szene nicht, sie kann aber als ein klein wenig anstößig bezeichnet werden (vgl. BGW, S. 173).

Wie schon erwähnt, hielt sich Franz von Heufeld bei *Der Bauer aus Gebirge in Wien* an zwei französische Vorlagen von Drevetiere. Heufelds Werk entspricht also dem europäischen Kanon, ist aber auf die Sitten in Wien angepasst. Und auch die Sprache ist verwienert:

HANNS. Deine Waare muß nicht viel werth seyn.

HAUSIRERIN. Was, warum?

*HANNS. Weil du sie so theuer bietest, und hernach so wohlfeil
hergiebst.*

*HAUSIRERIN. Ich lasse handeln, wie es der Wiener Brauch ist.
Nu, ist dem Herrn gar nichts anständig? (BGW, S. 174 – 175).*

Die Wiener Sitten werden parodistisch und satirisch dargestellt, was auch zu den Merkmalen der Posse gehört. So wird beispielsweise die Kleidung und der Aufputz der Frauen überzeichnet skizziert. Hanns beschreibt Eleonora mit einem weißen Gesicht und als sehr breit und Wihars Kleidung findet er seltsam, da er Hosen und Strümpfe gleichzeitig trägt (vgl. BGW, S. 185 – 186).

Wie aus Tabelle 2 zu entnehmen ist, sind Possen oft im Dialekt verfasst. Auf *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* trifft das nur zum Teil zu: es werden einige dialektale Ausdrücke verwendet, ansonsten ist das Werk in Umgangssprache verfasst, wie auch aus den obigen Zitat hervorgeht. So sind die dialektalen Begriffe „Wanst“ (vgl. BGW, S. 187) und „Waderl“ zu finden. Unter einem Wanst versteht man einen großen Bauch. Das Wort

Waderl wird sogar im Stück selbst erklärt und damit ist ein Fächer gemeint (vgl. BGW, S. 173). Auch in der Szene mit dem Schmuckhändler wird im Dialekt gesprochen:

JUD. Ach das wissen Sie ja, dieser Black gehört an den Hals, und diese Tropfen kommen in die Ohrenläppla, und die Ringelä an die Fingerlä, das glänzt, das schimmert! sehn Sie in diesen Feldlä und Ecklä, sehn Sie, wie fein, wie künstlich sie geschliffä sind, sehn Sie wie es schimmert, wie die kleine Feuerflämmä, wie die Sternlä am Firmament, o das ist schön, das ist schön! (BGW, S. 176)

Verwechslungen oder Intrigen kommen im Stück nicht vor, aber Eleonora und die Hausiererin spielen Hanns Streiche. So schickt Eleonora den Bauern zu einer Tändlerin, welche Hanns die unnötigsten Dinge andrehen wird (vgl. BGW, S. 170). Als die Hausiererin dann erfährt, dass Hanns einen Schmuck für Rosa kaufen will, schickt sie ihm einen Schmuckhändler und erklärt ihm, dass er um die Ware handeln muss. Des Weiteren wird dem naiven Hanns eingebläut, dass je höher der Preis angesetzt wird, umso weniger ist der Schmuck Wert (vgl. BGW, S. 175). Wenn Waldorf Hanns nicht vor der Polizei in Schutz genommen hätte, hätte man ihn am Galgen gehängt, da er in weiterer Folge den Schmuckhändler beraubt hat.

Mit Hanns enthält das Stück ohne Zweifel eine lustige Figur. Durch welche Merkmale sich dies erkennen lässt, wird im Kapitel 5.4 näher erläutert. Die lustigen Figuren sollen – wie aus Tabelle 2 zu entnehmen ist – illusionstörend wirken. Dies ist auch bei Hanns der Fall, da er zwei Mal ganz alleine auftritt und mit sich selbst spricht (vgl. BGW, S. 178 und 189 – 190). Die Identifikation mit den Figuren in diesem Stück fällt schwer, da vermutlich niemand im Publikum ein einfältiger Bauer aus Salzburg, ein eitles Fräulein oder ein Mann mit Spielsucht sein will.

Auf Grund der herausgearbeiteten Zitate und Belege zeigt sich, dass das Stück *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* fast alle Merkmale einer Posse erfüllt.

Julie, oder Wettstreit der Pflicht der Liebe wird von Heufeld als „ein rührendes Lustspiel von drey Aufzügen“ (J, S. 211) titulierte. Welche

Merkmale eines rührenden Lustspiels hier zutreffen, wird im Folgenden untersucht.

Das Schauspiel ist voll von empfindsamen Elementen und Rührung, wie es für ein rührendes Lustspiel üblich ist. Gleich zu Beginn gesteht Siegmund Julie seine Liebe und diese erwidert es:

SIEGMUND. Hören Sie mein Verbrechen ganz, allzuvollkommene Julie! Ja! ich liebe Sie, mit der feurigsten Innbrunst lieb ich Sie. Doch, es ist ein Verbrechen, empfindlich gegen das Verdienst zu seyn? zu lieben, was man ehren muß? Ihre Reize, schönste Julie! hatten meine Augen geblendet! aber ohne den mächtigeren Reiz, der Sie beseelt, würden Sie mein Herz nimmermehr irre geführt haben.

[...]

JULIE. Bleib Unsinniger! ist dir mein Leben theuer, ach! so scheue dich, das deinige zu verkürzen – Wozu bringen Sie mich? So muß ich es doch entdecken, dieses unglückliche Geheimniß! Wie oft schwur ich: es sollte nicht eher aus meinem Herzen kommen, als mit meinem Leben. Aber die Gefahr des Ihrigen entreißt es mir. Listvoller Mensch! meine Liebe mehr, als die Ihrige macht Sie kühn. Sie sehen die Verirrung meines Herzens. Sie mißbrauchen sie zu Ihrem Vortheile und meinem Verderben. (J, S. 217-219)

Des Weiteren ist das Stück sehr belehrend und auch moralisierend. Julie wagt es nicht ihre Liebe zu Siegmund ihrem Vater zu gestehen, da Siegmund nur von niederem Stand ist, und sie gibt sich die Schuld dafür, dass sie Siegmund liebt (vgl. J, S. 223). Auch ihr Vater hat eine große Moral, da er es nicht für richtig hält, ein gegebenes Versprechen nicht einzuhalten. Er hat einem Freund versprochen, dass dieser seine Tochter heiraten darf. Allerdings spielt hier auch sein Ruf eine Rolle, da er nicht möchte, dass man Schlechtes über ihn oder seine Tochter sagt (vgl. J, S. 243). Freundschaft und Mitgefühl spielen auch eine große Rolle im Stück. Dies zeigt sich besonders bei Clarisse und Mylord Eduard. Die beiden helfen dem jungen Paar zueinander zu finden: Eduard bietet den beiden Geld und einen Landsitz in England an (vgl. J, S. 237-238) und Clarisse tröstet die beiden unglücklich Verliebten (vgl. J, S. 253 und 248).

Die oben angeführten Zitate zeigen deutlich, dass im Stück die deutsche Hochsprache verwendet wird. Ebenso werden Umgangsformen

aufgezeigt, zum Beispiel wie eine Tochter sich gegenüber ihren Eltern verhalten soll und auch, dass Versprechen eingehalten werden sollen. Wie schon erwähnt, ist das Stück eine Bearbeitung von Rousseaus Roman *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Somit hat es seine Wurzeln im europäischen Kulturgut.

Die Figuren sind durchwegs positiv, die Identifizierung mit ihnen fällt nicht schwer, besonders Mylord Eduard und Clarisse stechen mit ihrer Hilfsbereitschaft hervor. Das Stück geht gut aus, Julie und Siegmund finden zu einander und alle anderen Figuren – auch Wolmar – freuen sich mit ihnen.

Die obigen Ausführungen belegen, dass es sich bei *Julie* um ein rührendes Lustspiel handelt.

Das nächste Stück, welches hinsichtlich der Gattungsfrage analysiert wird ist *Der Geburtstag*. Wie bereits erwähnt, gibt es im Stück ein weiteres Stück, welches von den Kindern der Ehrenwerths aufgeführt wird. Dieses wird nicht analysiert. Unterhaltsame Szenen gibt es einige, beispielsweise als Signor Stuzica sich darüber entrüstet, dass die Menschen in Wien seine Sprache noch nicht gelernt haben oder der Sohn der Ehrenwerths Frau von Plauderbach keinen Spruch aufsagt, da sie heute nicht Geburtstag hat:

CASPARSBERG. Sie sind gewiß ein Welscher?

STUZICA. Signor si! per servirla.

CASPARSBERG. Das merk ich an der Sprache. Wie lang sind Sie schon hier in Wien?

STUZICA. Zwanzig Jahre.

CASPARSBERG. Zwanzig Jahre! Sie reden recht gut deutsch auf diese kurze Zeit.

STUZICA. Certo! Ick haben bald gelernt den deutschen Sprack. Aber die Leuten hier sind nickt so gelernick. Ick bin schon zwanzig Jahr hier, und die von hiesigen Leut haben nock nit gelernt meine Sprack.

CASPARSBERG. Das ist wahr! (zu seiner Frau) du! das ist kurios, was er sagt: zwanzig Jahr ist er schon hier, und wir können seine Sprache noch nicht! (G, S. 272 – 273)

PLAUDERBACHINN. Grüß dich Gott Ferdinand! geh her zu mir!

EHRENWERTHINN. Geh hin, küß ihr die Hand! (Er geht ungern hin, küßt ihr die Hand)

PLAUDERBACHINN. *Wie geht's mein lieber Ferdinand!! hast deiner Mama schon gratulirt?*
EHRENWERTHINN. *Er hat mir einen ganzen Spruch aufgesagt.*
PLAUDERBACHINN. *Einen Spruch! den möcht ich auch hören. Geh! sag mir deinen Spruch.*
FERDINANDL. *Ist heut Ihr Geburtstag?*
PLAUDERBACHINN. *Nein, mein Kind!*
FERDINANDL. *So brauch ich Ihnen keinen Spruch aufzusagen!*
(G, S. 287 – 288)

Die Sprache, welche im Stück gesprochen wird, ist umgangssprachlich. Dies zeigt sich an bestimmten Worten und Redewendungen. Es werden häufig Wörter wie „gelt“ oder „Schatzl“ (vgl. G, S. 270) gesagt und auch die Redewendung „das ist ja zum Fraaß kriegen“ (vgl. G, S. 327) wird von Frau von Plauderbach verwendet.

Lustige Figuren kommen in diesem Schauspiel auch vor. Diese sind nicht illusionsstörend, da sie immer in die Handlung miteinbezogen werden. Eine Identifizierung der Figuren kann mit Frau und Herr Ehrenwerth und Herrn Dormann stattfinden, die anderen Figuren sind sehr eitel, finden immer etwas auszusetzen und verbreiten den neuesten Klatsch und Tratsch. So wird Frau von Hadersheim eine tödliche Krankheit nachgesagt, obwohl sie nur Zahnschmerzen hat. Herr von Hadersheim klärt das Ganze dann auf und ist verwundert darüber, wie schnell Gerüchte und Lügen in dieser Gesellschaft verbreitet werden (vgl. G, S. 320 – 321). Hier wird deutlich, dass das Stück als Satire auf die Wiener Sitten zu verstehen ist. Es parodiert den Adel mit seiner übertriebener Höflichkeit und seinen Eitelkeiten. Es wird beispielsweise ständig begrüßt oder „gehorsamst aufgewarhet“ (vgl. G, S. 269) und auch die Mode und die Gepflogenheiten des Kleinadels spielen eine wichtige Rolle, dies zeigt sich besonders bei Frau von Plauderbach (vgl. G, S. 277, 284, 285).

Auf Grund der skizzierten Beispiele handelt es sich bei *Der Geburtstag* um eine Posse. Dies wird auch von Sonnleitner im Nachwort zu Heufelds *Lustspielen* (2014) festgestellt.¹⁹⁷

¹⁹⁷ vgl. Sonnleitner Johann: „Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel.“ Wien 2014. S. 527.

Auch in *Kritik über den Geburtstag* lassen sich Merkmale der Posse finden und das Stück ist eine Satire auf Sonnenfels, welcher im Stück als Herr Jungwitz parodiert wird.¹⁹⁸ Herr Freymund sagt folgendes über Herrn Jungwitz:

FREYMUND. [...] Bey der ersten Zusammenkunft zeigte er sich gleich als einen Pedanten vom ersten Range, als den eitelsten Menschen, der unter der Sonne lebt; der von nichts, als von sich selbst und seinen Werken spricht; der gleichviel affectirtes Wesen in seinen Reden und Gebärden hat; der, weil er Wörter gelernt hat, weil er einige Schriftsteller nach der Quere anführet, weil er aus einem großen Büchervorrath alte Gedanken in neue Läppchen kleidet, sich schmeichelt unsere besten Schriftsteller zu übertreffen; der sich einbildet, das Recht zu haben, alle Werke der Litteratur zu beurtheilen, und seinen Ausspruch zum Gesetze zu machen. Wehe demjenigen, der sich seinem Urtheile nicht unterwirft; er wird ihn nicht schonen. Ich kann nicht begreifen, wie es Leute giebt, deren ganzes Vergnügen darinn besteht, diejenigen anzugreifen, die einiges Talent zeigen. Glauben sie vielleicht, dadurch die ihrigen zu erheben? (KG, S. 346).

Besonders die Eitelkeit und seine Voreingenommenheit wird Jungwitz beziehungsweise Sonnenfels im Stück vorgeworfen. So sagt er selbst, dass alle gegen ihn sind. Des Weiteren möchte er die Kritik veröffentlichen will, um so zu zeigen, dass er Recht hat (vgl. KG, S. 363).

Eine sehr witzige Szene im Stück entsteht, als Baron Sprinzling, Frau von Redhausen und Herr Freymund über die Sprache im Stück und besonders über die Floskel „gehorsamst aufzuwarten“ sprechen und sich über diese lustig machen. In diesem Moment kommt Herr von Hansenberg und begrüßt sie mit dieser Formel (vgl. KG, S. 348).

Man sieht deutlich, dass auch in diesem Stück die Wiener Sitten parodiert werden und zwar gleichermaßen wie im *Geburtstag*. Auch in diesem Stück wird hauptsächlich die Umgangssprache verwendet. Bis auf Freymund und Jungwitz, welche eher Hochsprache sprechen, sprechen die übrigen Figuren salopper.

¹⁹⁸ vgl. ebd. S. 527.

Komische Figuren, wie sie in Kapitel 2 beschrieben wurden, kommen nicht im Stück vor. Es kann aber gesagt werden, dass sich besonders über Herrn Jungwitz lustig gemacht wird. Ob er als komische Figur zu beschreiben ist, wird in Kapitel 5.4 näher ausgeführt. Auch wenn keine solch eine Figur vorkommt, ist nur Herr von Freymund eine Figur, mit der man sich in diesem Stück identifizieren kann. Es bleibt aber festzuhalten, dass die übrigen Charaktere am Ende des Stückes auf die Meinung von Freymund mehr hören, als auf jene von Jungwitz. Des Weiteren kommen sie auch zur Einsicht, dass die Kritik, welche Jungwitz vorgetragen hat, nicht besonders gut ist:

HR. V. FREYMUND. Vortreflich! Mit einer Dreistigkeit ohne Beyspiel kritisiren, dann bekennen, daß man sich könne geirret haben; einen Schriftsteller, der das Publikum zu ergötzen sucht, durchziehen, dann ihm ein Kompliment machen – Was halten Sie von einem solchen Menschen?

HR. V. HANSENBERG. Meiner Seele! ich möchte nicht einmal Bazica mit ihm spielen!

BARON SPRINZLING. Jungwitz! ich bin nicht allerdings mit Ihnen zufrieden. Ich dachte Wunder, wie stark Ihre Kritik wäre!

FR. V. REDHAUSEN. Ich muß bekennen: ich versprach mir weit mehr davon. Es ist wahrhaftig der Mühe nicht werth, so viel Zeit damit zu verlieren. (KG, S. 363)

Das letzte Stück, welches hinsichtlich seiner Gattung untersucht werden soll, ist *Doktor Guldenschnitt*. Da das Stück auf den Ärztesatiren aus dem europäischen Raum beruht, lässt sich sagen, dass die Merkmale des europäischen Kanons, Verwienerung und auch der Satire zutreffen.

Die Szene, in welcher Doktor Guldenschnitt dem Stubenmädchen Lisette versucht einzureden, dass sie Medizin nehmen muss ist sehr unterhaltsam, denn Lisette weiß dem gierigen Doktor Konter zu geben. Nach einigem Hin und Her und Ansprachen des Doktors sagt Lisette schließlich, dass keines der vom Doktor aufgezählten Symptome auf sie zutrifft (vgl. DG, S. 391). Auch als die Bedienten den Herrn von Schernburg aus seinem Zimmer mit einem Rollstuhl hinausführen, kommt es zu einer witzigen Szene, da die Bedienten den Rollstuhl nicht gut lenken können:

HR. V. SCHERNBURG (von innen). Langsam, langsam! (wird in einem Schlafsessel mit Rädern von Johann und Konrad heraus geschoben. Er ist im Schlafrocke, Schlafmütze, und um die Füße gut gepolstert) Nicht so geschwind, sag ich. Ihr fahrt ja, wie auf der Post. (sie halten; nach einer kleinen Weile:) nu, fahrt weiter!

FR. V. SCHERNBURG (zu Guldenschnitt). Wenn ihm nur Bewegung und Luft nicht schaden.

GULDENSCHNITT. Wenn er's durchaus so will –

HR. V. SCHERNBURG. Halt, halt! (sie halten) Das ist doch entsetzlich mit euch Leuten! Einer schiebt links, der andere rechts: so kanns unmöglich gehen. Schiebt doch beyde gleich! (sie fahren ein paar Schritte weiter) Halt, halt. (sie halten) Was Teufels stoßt denn so? Seht doch, was da im Wege liegt? (die Bedienten sehen auf der Erde herum) (DG, S. 406)

Die Gespräche zwischen Luise und Doktor Ehrenpreis sollen empfindsam sein und zur Rührung anregen, allerdings sind ihre Worte doch etwas kühl, im Vergleich zu den Worten von Siegmund und Julie (vgl. DG, S. 372).

Die Sprache im Stück enthält alle Varietäten, so wird von den Doktoren und dem größten Teil Familie Schernburg Hochdeutsch gesprochen, Christoph, Lisette und Johann reden umgangssprachlich und ein weiterer Bedienter spricht Dialekt. Christoph ärgert sich mit den Worten „alleweil Medicin“ (vgl. DG, S. 385) darüber, dass er viele Medikamente einnehmen muss. Und der Bedienstete Peter spricht sehr stark im Dialekt, was deutlich wird, als er Doktor Ehrenpreis seine Schmerzen klagt: „I woas net, wos mr fahlt.“ (vgl. DG, S. 397)

Zu den lustigen Figuren können Christoph, Johann und Peter gezählt werden. Diese sind der Illusion aber nicht im Wege, denn sie werden gut in die Handlung eingebettet. Eine positive Figur, welche am Ende wieder in die Gesellschaft beziehungsweise in die Familie integriert wird, ist der älteste Sohn der Schernburgs, Karl. So treffen hier die – wie auch bei der Sprache – Merkmale der Posse und des Lustspiels zu. Die Identifikation des Publikums mit Figuren ist bei Karl, Luise und Ehrenpreis gegeben, da diese von Anfang an wissen, dass Doktor Guldenschnitt nur auf seinen Vorteil bedacht ist.

Des Weiteren sind im Stücke mehrere Listen zu finden. So schleicht sich der Bedienstete von Karl in das Haus der Schernburgs, mit dem Vorwand, dass sein Herr einen Doktor braucht:

BEDIENTER. Nein, Herr! ich kann mich nicht länger verstellen. Mein Herr ist weder krank, noch so sehr bey Geldmangel. Ich suchte den alten Doktor hier bloß, um mit guter Art ins Haus zu kommen. Ich soll hier ein Billet bestellen, an das Fräulein; wollten Sie nicht die Güte haben, es ihr einzuhändigen?

EHRENPREIS. Gleich entfernen Er sich!

BEDIENTER. Das werden Sie nicht wollen, wenn Sie hören, daß es von des Fräuleins Bruder ist. Er giebt ihr Nachricht von seiner Ankunft; er braucht ihren Beystand. Ich glaube, er hat Zwistigkeiten mit seiner Familie, wegen des alten Doktors, wenn mir recht ist. Ich bitte Sie. (reicht ihm das Billet). (DG, S. 395).

Auch Doktor Ehrenpreis und Luise führen eine List im Schilde. Sie wissen, dass Doktor Guldenschnitt nur auf das Geld aus ist und seine Patienten deshalb länger krank sehen will. Luise und Ehrenpreis halten sich aber nicht an die Vorschriften des alten Doktors: sie geben Herrn von Schernburg nicht seine Medikamente, sondern Wein. (vgl. DG, S. 425)

Die Belege aus dem Stück zeigen, dass es sich bei *Doktor Guldenschnitt* um eine Mischform der beiden Gattungen Posse und Lustspiel handelt, allerdings überwiegen die Merkmale einer Posse.

Diese Untersuchung der Heufeld'schen Werke hinsichtlich ihrer Gattung hat gezeigt, dass bis auf *Julie* – welches ein rührendes Lustspiel ist - alle Stücke unter die Gattung Posse fallen, auch wenn in den Schauspielen Merkmale des rührenden Lustspiels vorkommen. Die Merkmale der Posse überwiegen aber. So sind die meisten Stücke sehr unterhaltsam; es wird Umgangssprache oder Dialekt gesprochen; es gibt lustige Figuren, mit denen sich das Publikum oder der/die LeserIn nicht identifizieren kann und Listen sind in den Stücken auch zu finden. Bei *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* und *Doktor Guldenschnitt* handelt es sich um *verwienerte Parodien*. An dieser Stelle stellt sich die Frage, warum Heufeld seine Werke nicht als „Possen“ sondern als „Lustspiele“ bezeichnet hat.

5.3 Heufelds Komödien im Spiegel der *Hamburgischen Dramaturgie* und den *Briefen über die Wienerische Schaubühne*

Im zweiten Teil der Analyse wird festgestellt, ob Heufeld sich in seinen Werken an die theoretischen Ausführungen von Lessing und Sonnenfels in der *Hamburgischen Dramaturgie* beziehungsweise in den *Briefen über die Wienerische Schaubühne* gehalten hat. Zum besseren Verständnis werden die wichtigsten Punkte der Schriften in Tabelle 3 zusammengefasst. Anhand dieser Punkte werden dann die einzelnen Stücke untersucht.

Hamburgische Dramaturgie	Briefe über die Wienerische Schaubühne
rührende Lustspiele: Publikum soll Empfindungen zeigen	Rührende Lustspiele: Empfindung im Vordergrund
Possen: witzig, Schlag auf Schlag	Possen: keine Zauber, Maschinen
Bei Komödien: kein Verlachen	Regelmäßige Stücke sind vorteilhafter
Keine Überraschungen, keine Prologe	Stücke sollen überall Eindruck hinterlassen
Einheimische Sitten sollen dargestellt werden	nicht auf Lokalsitten eingehen
Natürliche Sprache	Sprachen: leicht, ungezwungen, lebhaft; Sprache der Figuren muss dem Stand dieser angemessen sein
Titelgebung: Titel darf nicht zu viel verraten	Titel darf nicht in Irre führen
Namen der Figuren: sollen Personen beschreiben; redende Namen	statt Marquis soll Baron auftreten; „Vater“, „Alter“ soll in jedem Stück vorkommen
Charaktere dürfen nicht widersprüchlich sein	keine Bediensteten, die sich einmischen
gemäßiger Hanswurst	

Tabelle 3: Hamburgische Dramaturgie vs. Briefe über die Wienerische Schaubühne

Lessing und Sonnenfels sind sich dahingehend einig, dass ein rührendes Lustspiel beim Publikum Empfindungen hervorrufen soll. Dies ist bei Heufelds einzigem Lustspiel *Julie* der Fall. Die ZuseherInnen beziehungsweise LeserInnen sind von dem Schicksal der Liebenden Julie und Siegmund gerührt, und am Ende freuen sie sich darüber, dass die beiden doch zusammenfinden.

Nach Lessing sollen Possen witzig und unterhaltsam sein. Dass dies der Fall ist, wurde bereits im letzten Kapitel erläutert und mit einigen

unterhaltsamen Passagen aus den Werken von Heufeld belegt. Sonnenfels hingegen setzte sich in seinem Schreiben vehement gegen Zauber und Maschinen in Possen ein. Heufeld hat sich an diese Vorgabe gehalten, in keiner seiner Possen sind Zauber oder Maschinen zu finden, wie die Inhaltsangaben (Kapitel 5.1) der Schauspiele zeigen. Sonnenfels findet regelmäßige Stücke angebracht und ist gegen Stegreifstücke, Lazzi, Illusionsbrüche und alleinige Auftritte einzelner Figuren. Besonders alleinige Auftritte lassen sich in einigen Stücken von Heufeld finden, beispielsweise in *Die Liebhaber nach der Mode*, *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* und *Doktor Guldenschnitt*.

Hirschkopf allein.

Ich lache mir die Haut voll an, wenn sie einander umbringen. Auf solche Art bleibe ich allein Hahn im Korb. Wenn der Tanz angeht, so stelle ich mich auf den Commissarienberg und schau zu und zuletzt – (LM, S. 103)

Hanns allein.

Potz tausend! den halben Kopf habe ich weggerissen – die Haut mit samt den Haaren – Was ist das? die Haare sind ja nicht natürlich! Was Deichsel! wie ich sehe, sind die Leute hier nicht so, wie sie zu seyn scheinen; alles ist Betrügerey; Handel, Wandel, Reden, so gar die Haare! bey meiner Treue, ich fange an mich zu fürchten, daß ich unter dergleichen Menschen leben soll; ich will gehen und meinen Herren fragen, was dieses alles zu bedeuten hat. (BGW, S. 178).

Guldenschnitt allein.

Nein, nein! zwingen muß man Niemand. (setzt sich zum Schreiben, nimmt zu jedem Recepte ein besonders Blatt) Aber kömmt sie mir einmal unter die Hände, sie soll's empfinden. – Recipe --- pulvis, fiant tales doses numero viginti. Recipe -- Lavendelwasser – Lindenblüthenwasser – Rosenwasser – ana, ana, sechs Unzen: zum Fußbade. Recipe --- Thee. Recipe --- Säftel. Recipe ---- Dekoktum – Re – (DG, S. 381).

[Herr von] Schernburg allein.

Könnt ich nur gehen, ihr solltet mich gewiß nicht hudeln: du und der Doktor, und alle Doktoren in der Welt nicht. Aber, da bin ich angeschmiedet, wie Prometheus. Bey meiner Seele! wie Prometheus. Denn am Ende ist seine ganze Geschichte nichts anders, als eine Allegorie. Prometheus am Kaukasus ist der Patient im Krankenbette; seine stets neu wachsende Leber, das

Podagra, das richtig wieder kömmt: und der Geyer, der die Leber frißt, der Doktor, der mir meine Dukaten weghacket. Prometheus kriegte nichts zu essen: mir geht's auch so. O Herkules! wo bist du – Wer ist da? (DG, S. 413).

Diese Zitate zeigen, dass in den Stücken Elemente vorkommen, welche nicht zu einem regelmäßigen Schauspiel gezählt werden können.

Lessing ist gegen Verlächen der einzelnen Figuren und auch duldet er keine Überraschungen im Stück und Prologe zu Beginn des Stücks. In den zu besprechenden Stücken von Heufeld kommen aber diese drei Dinge vor: So wird beispielsweise in *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* Hanns verlacht, weil er sich mit den Sitten und Gepflogenheit in der Stadt nicht auskennt (vgl. BGW, S. 170). Überraschungen kommen auch vor: Emilie in *Die Liebhaber nach der Mode* überrascht ihre Liebhaber mit einer List, welche die Liebhaber um das Geld von Emilie bringt (vgl. LM, S. 128). Auch sind alle verwundert, als in *Doktor Guldenschnitt* der verlorene Sohn Karl wieder im Elternhaus aufzufinden ist (vgl. DG, S. 451).

Ebenso ist Lessing gegen Prologe. Allerdings finden sich bei folgenden Schauspielen Prologe: *Die Liebhaber nach der Mode*, *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* und *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe*. Meist wird in den Prologen angeführt, an welche Stücke aus der europäischen Literatur sich Heufeld angelehnt hat oder warum er den Stück diesen oder jenen Titel gegeben hat:

Die Anlage davon ist aus dem Arlequin sauvage, dessen es eigentlich eine Nachahmung ist, und die Scene vom Gelehrten aus dem Timon le Misanthrope genommen. (BGW, S. 158)

Es sollte eigentlich: das besiegte Vorurtheil heißen. Allein, da der Stoff aus Juliens Geschichte genommen, und Julie selbst die Triebfeder der Haupthandlung ist, schien es mir besser, ihm den Namen, den es führet, zu geben; da ohnehin der Titel zum Werth eines Stückes an und für sich selbst nichts Wesentliches beiträgt. (J, S. 214)

Sonnenfels hingegen ist der Meinung, dass die Stücke Eindruck beim Publikum hinterlassen sollen. Wie in Kapitel 5.1 schon festgestellt worden ist, kamen die meisten der Heufeld'schen Stücke beim Publikum und bei den Kritikern gut an. Dies zeigen nicht nur die zeitgenössischen

Rezensionen der Stücke, sondern auch die vielen Aufführungen der Schauspiele: hätten dem Publikum die Stücke nicht gefallen, wären sie nicht so oft gespielt worden.

Ein weiterer wichtiger Punkt in der *Hamburgischen Dramaturgie* und den *Briefen über die Wienerische Schaubühne* ist das Aufzeigen von Lokalsitten: Lessing befürwortete dies, Sonnenfels nicht. In Kapitel 5.2 wurde schon deutlich gezeigt, dass Wienerische Sitten aufgezeigt und auch parodiert werden. An Zitaten aus *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* und *Die Liebhaber nach der Mode* (s. dazu S. 80, 88 und 89 dieser Arbeit) sieht man dies. Heufeld hielt sich in seinen Stücken an Lessing, da die Stücke *Die Liebhaber nach der Mode*, *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien*, *Der Geburtstag*, *Kritik über den Geburtstag* und *Doktor Guldenschnitt* in Wien spielen. *Julie* hingegen spielt in der Schweiz, wie schon am Anfang im Personenregister angeführt wird (vgl. J, S. 216). Bei *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* verrät der Titel bereits, dass das Stück in Wien spielt. In *Die Liebhaber nach der Mode* wird über Wien gesprochen:

LEUMUND. Es gibt noch viele andre Arten sich zu ergötzen. Wer seine Lust an Spaziergängen, schönen Aussichten sucht; dem wird die Menge an öffentlichen und Privatgärten, und die schöne Gegend rings um Wien herum genugsames Vergnügen verschaffen. (LM, S. 95).

Ebenso ist bei *Der Geburtstag* und *Kritik über den Geburtstag* der Handlungsort Wien. Dies zeigt sich darin, dass *Der Geburtstag* nur in Wien aufgeführt wurde und Herr Jungwitz Joseph von Sonnenfels darstellen soll, welcher in Wien gelebt hat. Auch das Stück *Doktor Guldenschnitt* gibt einen Hinweis auf Wien:

BEDIENTER. Auf dem Salzgrieße neben den Kasernen, im vierten Stock beym Schneidermeister. (DG, S. 393).

Auch die Sprache spielt eine wichtige Rolle: Lessing und Sonnenfels plädieren für eine natürliche Sprache in Dramen. Sonnenfels geht noch einen Schritt weiter und meint, dass die Sprache der Figuren im Stück angemessen sein soll. Das heißt, dass auch Dialekt gesprochen werden

kann, wenn es sich bei der Figur um einen Bediensteten oder einen Bauern handelt. Heufeld hat diesen Rat befolgt, außer bei *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe*, da hier die Sprache sehr umständlich und aufgesetzt wirkt:

SIEGMUND. Sie wollen bey meinem Anblicke diesen Ort verlassen, gnädige Frau! wie unglücklich bin ich. Ist denn mein Fehler so groß, daß auch die gütigste Dame mich nicht ihres Anblickes würdigen will? Unselige Leidenschaft, du raubst mir alles, und doch bist du mir immer werth. Ach gnädige Frau! könnten Sie dieses leidende Herz sehen, Sie würden mir gewiß – Ihre Güte bürget mir dafür – Ihr Mitleid nicht versagen; selbst Ihr Beystand müßte meine Liebe – (J, S. 248).

Wie die bisher angeführten Zitate aus den Werken von Franz von Heufeld zeigen, wird meist Hochsprache oder Umgangssprache verwendet, Dialekt spricht nur der Bedienstete Peter in *Doktor Guldenschnitt* (vgl. DG, S. 398). Ebenso wie die verwendete Sprache, entsprechen die Titel von Heufelds Stücken teilweise auch den Vorgaben von Lessing und Sonnenfels. Diese waren der Meinung, dass die Titel der Stücke nicht zu viel preisgeben dürfen, aber auch nicht in die Irre führen sollen. So wird deutlich, dass es bei *Die Liebhaber nach der Mode. Oder Was soll man für einen Mann nehmen?* um die Frage nach dem besten Partner geht oder dass bei *Der Geburtstag* und *Kritik über den Geburtstag* eine/r der ProtagonistInnen Geburtstag hat und dass die beiden Werke inhaltlich zusammengehören. Bei *Doktor Guldenschnitt* und *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* ist es sehr deutlich, dass es sich um eine Ärztesgeschichte beziehungsweise um einen Bauern in der Stadt handelt. Besonders der Titel *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* verrät schon einen Großteil der Handlung. Bei *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe* weiß man durch den Titel nicht besonders viel, außer dass es sich um eine Liebesgeschichte handelt. Es lässt sich festhalten, dass keiner der Titel in die Irre führt.

Auch die Figuren beziehungsweise das Personeninventar sind für Lessing und Sonnenfels von Interesse. In diesem Punkt sprechen sie unterschiedliche Themen an. Lessing ist der Meinung, dass die Namen der Figuren diese beschreiben sollen und dass die Charaktere nicht

widersprüchlich sein sollen. Solche sogenannten „redenden Namen“ finden sich in den Werken von Heufeld. So heißt beispielsweise ein Anwalt „Rechtlieb“, ein Soldat „Wackerherz“ und ein etwas dümmlicher Liebhaber „Hirschkopf“. Besonders in den Stücken *Der Geburtstag*, *Kritik über den Geburtstag* sowie in *Doktor Guldenschnitt* sind die Namen der Figuren besonders gelungen: eine Frau, welche zu viel spricht heißt „Plauderbach“, ein Mann, welcher ins Kloster eintreten will und sich an nichts mehr erfreut nennt sich „Finstering“. Die „Ehrenwerths“ sind eine Familie von großem Anstand, Herr „Freymund“ sagt alles, was ihm in den Sinn kommt und Herr „Jungwitz“ ist ein junger Gelehrter, welcher sich mit seinen Ansichten zum Theater zum Gespött macht. „Doktor Guldenschnitt“ ist nur auf Geld aus und „Doktor Ehrenpreis“ ist ein junger Doktor, welcher sich wirklich um seine Patienten kümmert und ihm somit Ehre zu teil wird.

Widersprüchlichkeit der Charaktere gibt es kaum, da es für die ZuserInnen beziehungsweise die LeserInnen immer deutlich ist, welche Absichten die Figuren haben. So ist es in *Die Liebhaber nach der Mode* unverkennbar, dass die drei Liebhaber von Emilie nur auf ihr Geld aus sind (vgl. LM, S. 87 und 100). Auch zeigt Doktor Guldenschnitt bereits zu Beginn sein wahres Gesicht. Doch nur Luise und Doktor Ehrenpreis durchschauen ihn von Anfang an, da er meint, dass die Patienten nicht sofort geheilt werden sollen, damit er mehr Geld verdienen kann (vgl. DG, S. 375). Am Ende des Schauspiels wird Guldenschnitt dazu aufgefordert, sich zu bessern und ehrlich zu sein. Dies will er aber nur versuchen, was auch zu seinem Charakter passt (vgl. DG, S. 454 – 455).

Sonnenfels will auf den Bühnen statt der Figur des Marquis einen Baron sehen, ein „Vater“ oder ein „Alter“ muss in allen Stücken vorhanden sein und die Bediensteten dürfen sich nicht in das Geschehen einmischen. Die Personenregister der Stücke von Heufeld zeigen eindeutig, dass kein Marquis vorkommt, sondern Barone. Dies ist der Fall bei *Julie*, *Der Geburtstag* sowie bei *Kritik über den Geburtstag*. „Väter“ oder „Alte“ kommen in jedem Stück bis auf *Kritik über den Geburtstag* vor, welche oft nur das Beste für ihre Töchter beziehungsweise Ziehtöchter wollen, dabei aber übersehen, was die Kinder selbst wollen. Meist sind diese „Alten“ die

positiven Figuren im Stück. Es besteht immer eine Vater-Tochter-Beziehung. Auch im Stück *Die Liebhaber nach der Mode* ist solch eine Beziehung zu finden, wenngleich es sich bei Herrn Rechtlieb nicht um Emiliens richtigen Vater handelt. Dennoch steht er ihr mit Rat zur Seite.

Auch die Bediensteten in den Schauspielen dürfen nicht außen vorgelassen werden. Allerdings sind sie oft nur da, um Arbeiten zu verrichten. In *Die Liebhaber nach der Mode* bringt das Dienstmädchen Lisette Kaffee (vgl. LM, S. 90) und im *Geburtstag* wird von den Bediensteten geputzt, die Gratulanten aufgeschrieben und auch bedient (vgl. G, S. 263).

In *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* und *Doktor Guldenschnitt* werden den Bediensteten größere Rollen zu teil. Der Bauer Hanns verliebt sich in die Zofe Rosa. Erst durch sie kommt Hanns in diese lustigen Situationen mit einer Hausiererin und dem Schmuckverkäufer. In *Doktor Guldenschnitt* vermuten Lisette und Johann auch, dass Doktor Guldenschnitt Herr von Schernburg nicht richtig behandelt:

GULDENSCHNITT. *Will's hoffen. Aber er muß fleißig einnehmen. (ihr die Recepte vorzählend) Da! eins, zwey, drey, -*
LISETTE. *Viere, fünfe sechse, sieben – nicht mehr? (DG, S. 389).*

JOHANN. [...] *Auch wär's einmal Zeit, daß Doktor und Medicin aus dem Hause kämen. Binnen zehn Wochen über hundert Gänge in die Apotheke! (DG, S. 399).*

Auffallend ist, dass in vielen Stücken die weibliche Bedienstete den Namen Lisette trägt. Heufeld lässt seine Bedienten sich einmischen, wogegen sich Sonnenfels in den *Briefen über die Wienerische Schaubühne* deutlich ausgesprochen hat.

Lessing trat in der *Hamburgischen Dramaturgie* für einen gemäßigten Hanswurst ein. Ob dieser in den Heufeld'schen Stücken zu finden ist, wird im nächsten Kapitel untersucht.

Diese Analyse hat gezeigt, dass Heufeld sich in seinen Werken an die theoretischen Ausführungen zum Drama von Lessing und Sonnenfels zum größten Teil gehalten hat. Einige Punkte, wie beispielsweise die redenden Namen, die Titelgebung und dass einheimische Sitten dargestellt werden

sollen, hat Heufeld in all seinen Stücken erfüllt. Es lässt sich festhalten, dass Heufeld sich in seinen Stücken eher an die *Hamburgische Dramaturgie* von Lessing gehalten hat. Nichtsdestotrotz sind aber auch einige Punkte zu finden, in denen er mit Sonnenfels übereinstimmt. Diese Abwendung von den Sonnenfels'schen Ausführungen könnte auch in Zusammenhang mit dem Streit zwischen Heufeld und Sonnenfels gesehen werden, auf welchen in Kapitel 4.2 bereits eingegangen wurde.

5.4 Resistenz der Hanswurstfigur in Franz von Heufelds Werken

In diesem Kapitel wird untersucht, ob es in Franz von Heufelds Werken eine Resistenz der Hanswurstfigur gibt. Dazu werden die Merkmale der komischen Figuren nochmals angeführt sowie die Figuren in Heufelds Stücken charakterisiert. Die Figuren können in Schauspielen auf zwei verschiedene Arten dargestellt werden: die indirekte Charakterisierung und die direkte Charakterisierung. Bei der indirekten Charakterisierung geht es darum, die Figur nach ihren Handlungen und Taten zu beschreiben, hingegen wird bei der direkten Charakterisierung untersucht, was andere Figuren über eine bestimmte Figur sagen.¹⁹⁹

Hanswurstfigur
Nebenfigur; tritt nur in Nebenhandlung auf
Szenen, in denen sie alleine Auftritt; illusionsstörend
Bedienstete – mischen sich in das Geschehen ein
auffällige Kleidung
kommt aus bäuerlichem Milieu
Ess- und Trinksucht
dümmlich, ängstlich, rauflustig, geizig
fragwürdige Moral
spricht Dialekt

Tabelle 4: Merkmale der Hanswurstfigur

¹⁹⁹ vgl. Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: 2016. S. 85 – 86.

Bei der Untersuchung werden die Stücke einzeln untersucht. Bevor mit der Analyse begonnen wird, ist noch zu erwähnen, dass *Julie* hier nicht beachtet wird, da es sich bei diesem Stück um ein rührendes Lustspiel handelt und in solchen Werken keine Hanswurstfigur zu finden ist, wie auch aus Tabelle 2 hervorgeht. Des Weiteren müssen nicht immer alle Merkmale einer lustigen Figur auf eine Person in einem Stück von Heufeld zutreffen. Es kann auch sein, dass die Charakterzüge auf mehrere Personen aufgeteilt sind, oder dass eine Figur nur wenige Eigenschaften einer Hanswurstfigur hat. Da bei der Untersuchung eine Resistenz einer solchen Figur festgestellt werden soll, ist es nicht notwendig, dass alle in der Tabelle angeführten Merkmale auf eine Figur zutreffen.

In dem Stück *Die Liebhaber nach der Mode* gibt es eine kleine Nebenhandlung: Herr Rehtlieb wird von seinem Freund Herrn Gutfreund gebeten, einen Prozess für ihn zu führen. Herr Gutfreund tritt vor allem in dieser Nebenhandlung auf, ist also eine Nebenfigur. Am Ende des Stückes wird diese Nebenhandlung aber mit der Haupthandlung zusammengeführt. Allerdings ist Gutfreund für die weitere Handlung nicht besonders wichtig, die Figur wirkt deplatziert. Dies führt zu einer Illusionsstörung. Szenen, in denen Gutfreund alleine auftritt, gibt es nicht. Es gibt jedoch Szenen, wo Herr Hirschkopf, einer der Liebhaber von Emilie, alleine auftritt:

Hirschkopf allein.

*Ich lache mir die Haut voll an, wenn sie einander umbringen.
Auf solche Art bleibe ich allein Hahn im Korb. Wenn der Tanz
angeht, so stelle ich mich auf den Commissarienberg und
schau zu und zuletzt – (LM, S. 103)*

Auch wenn Hirschkopf alleine auftritt, und somit eine lustige Figur ist, ist er in die Haupthandlung miteinbezogen, kämpft er doch auch um die Gunst von Emilie. Dieses obige Zitat zeugt davon, dass Hirschkopf ängstlich ist, da er nicht mit seinen Nebenbuhlern kämpfen will. Er tut dies nicht, denn er ist der Meinung, dass er so Emilie sicher zur Frau nehmen kann, da die beiden Anderen einander im Duell töten werden. Des Weiteren sind Hirschkopf und Gutfreund geizig, wie aus ihren eigenen Reden

hervorgeht. So ist Hirschkopf verärgert darüber, dass er einer ehemaligen Geliebten und ihrer Familie und Freundin so viel Eis kaufen musste (vgl. LM, S. 101). Herr Gutfreund will Herrn Rechtlieb nicht von seinem eigenen Geld bezahlen, sondern dass von seinem Vetter Hirschkopf beziehungsweise dessen zukünftiger Frau Emilie dazu verwenden (vgl. LM, S. 107). Dies zeigt auch, dass Gutfreund eine fragwürdige Moral hat, da er einfach das Geld einer ihm fremden Frau seinem Anwalt Herrn Rechtlieb geben will. Auch Hirschkopf und die anderen beiden Liebhaber, zeigen keinen Anstand, da sie Emilie nur um ihres Geldes willens heiraten wollen. Ein weiteres Merkmal der komischen Figur ist ihre Ess- und Trinksucht. Diese spiegelt sich vor allem bei Herrn Gutfreund wider:

GUTFREUND. Er hat mir gesagt: es wäre nichts bessers in der Welt, das die Galle so geschwind dämpfe, als ein guter, alter gerechter Burgunder-Wein.

RECHTLIEB. Wahrhaftig! das ist ein vortreffliches Mittel!

GUTFREUND. Die Kur schlägt mir so gut an, und ich brauche sie auch so accurat, daß ich sogar meine Medicin überall mit mir herum trage. Da sehen Sie, hier ist sie! (nimmt eine Bouteille und ein Glas aus dem Hut, der mit einem Schnupftuch zugedeckt war, und schenkt ein) (LM, S. 105).

Über die Kleidung und das Aussehen der Figuren wird nicht viel gesagt. Nur Herr Rosenblühe scheint auf sein Äußeres Wert zu legen, was auch in einer Regieanweisung deutlich wird, wo Rosenblühe in einem „prächtigen“ Gewand auftreten soll (vgl. LM, S. 135).

Ebenso erfährt man über die Herkunft der einzelnen Figuren wenig, es stammt aber keine Figur aus einem bäuerlichen Milieu. Die Sprache der Figuren variiert von Hochsprache zu Umgangssprache, wobei aber immer wieder dialektale Begriffe einfließen. Eine Ausnahme bildet Herr Hirschkopf, welcher oft nur Latein spricht und die deutsche Sprache nicht gut beherrscht, wie dieser Ausschnitt aus seinem Brief an Emilie belegt:

RECHTLIEB. [...] (lieset) „Hochwohlgebornes hochzuehrendes Gnädiges Fräulein! Euer Gnaden geruhen Hoch selben demuthvoll vortragen zu lassen, was gestalten ich nach absolvirten sechs Schulen, und ohne Ruhm zu melden, aus der Perfection capirten Schreib- und Rechnungskunst mich in den Stand gesetzt, daß ich zu allen Landefürstlichen Diensten die satsamste Capacität zu besitzen, mithin und einfolglichen eine

eminente Bedienung zu bekommen Hofnung habe. [...]“ (LM, S. 115 - 116).

Wie aus Tabelle 4 hervorgeht, sprechen die Hanswurstfiguren Dialekt und haben oft die Rolle des Dieners oder der Dienerin inne. Dies trifft in *Die Liebhaber nach der Mode* nicht zu. Lisette, das Stubenmädchen, bedient die Herrschaften, kommt nicht oft zu Wort und mischt sich nicht in das Geschehen ein, wie es für komische Figuren in der Dienerrolle nicht üblich ist. Lisette ist aber sehr schlagfertig, wie folgendes Zitat zeigt:

LISETTE. Hier ist die Schale!

WACKERHERZ. Ich danke Ihr, meine liebe Lisette. Ich werde Ihr schon einen andern Gefallen dafür thun. Ich werde Ihr einen hübschen Fourierschützen, oder einen Grenadierkorporal verkuppeln.

LISETTE. Einen Korporal, oder Fourierschützen? hm! Ich getraue mir wohl noch einen Fähnrich zu bekommen. (LM, S. 93).

Diese Belege zeigen eindeutig, dass es in *Die Liebhaber nach der Mode* mit Hirschkopf und Gutfreund eine Art der Hanswurstfiguren gibt, auch wenn diese nicht mehr dem eigentlichen Hanswurst entsprechen.

In *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* trägt die Hanswurstfigur den Namen Hanns. Hanns spielt eine wichtige Rolle im Stück und nimmt sogar mehr Raum im Stück ein als Hornschild, welchen Hanns gerettet hat. Das heißt in weiterer Folge, dass Hanns einer der Hauptrollen in diesem Stück hat und keine Nebenrolle mehr spielt. Es gibt mehrere Szenen im Stück, wo Hanns alleine auftritt. In diesen Szenen kommentiert er das Geschehene, was wiederum zu einem Illusionsbruch führt:

Hanns allein.

Das sind ein paar närrische Leute! erst wollen sie einander todstechen, itzt sind sie wieder die besten Freunde – Noch kann ich mich nicht recht auf alle diese Gebräuche verstehn. Je mehr ich sehe und höre, je lächerlicher kömmt mir alles vor. Wann die Leute in diesem Lande nicht alle närrisch sind, so muß ich mein Lebtag nicht gescheid gewesen seyn. Bald werde ich anfangen zu glauben, daß der Fehler an mir ist, daß ich das Schöne, und das Nützliche ihrer Gewohnheiten nicht einsehe. Je nu, nach und nach wird sich alles geben. (BGW, S. 189)

Hanns zählt nicht zu den Dienerfiguren, er wird von Hornschild nach Wien mitgenommen. Dienerfiguren sind Caspar und Rosa. Caspar hat nur wenige Auftritte und keine Eigenschaften einer komischen Figur. Er tut das, was ihm aufgetragen wird (vgl. BGW, S. 160). Rosa hingegen hat mehrere Auftritte und spielt eine wichtige Rolle, da Hanns sie gerne zur Frau nehmen möchte. Aber auch sie kann nicht als komische Figur bezeichnet werden, da die Charakteristik einer solchen nicht auf sie zutrifft, beispielsweise ist Rosa nie auf ihren eigenen Vorteil bedacht und sie verlangt von Hanns keine Geschenke (vgl. BGW, S. 190).

Als komische Figur sollte Hanns auffällige Kleidung tragen, tut dies aber erst gegen Ende des Stücks, um Rosa zu gefallen. Des Weiteren beschreibt er die Kleidung sehr genau und findet sie lächerlich (vgl. BGW, S. 195). Auffällige Kleidung wird im Stück von Wihar und Eleonora getragen (vgl. BGW, S. 167).

Im Gegensatz zu Walldorf, Wihar und Eleonora stammt Hanns - wie der Titel schon verrät - aus dem Gebirge und aus bäuerlichem Milieu. Seine Herkunft wird im Stück auch des Öfteren angesprochen:

CASPAR. Aber Sie haben Sich ja vorgenommen, zu Nacht nicht mehr zu reisen? Erinnern Sie sich nicht der Lebensgefahr, die wir in jener stockfinstern Nacht im Salzburgischen ausstunden? Dank sey dem Himmel, und dem ehrlichen Bauer, der uns gerettet, ohne ihn wären wir beyde im Wasser zu Grunde gegangen. (BGW, S. 160).

HANNS. Ich bin aus dem Salzburger Gebirge, wo es keine andern Leute giebt, als ich bin; die von nichts anders wissen, als von arbeiten, essen, trinken und schlafen; die ohne Komplimente reden, die Füße zum Gehen, und den Hut zum Aufsetzen brauchen. (BGW, S. 168)

Auch wenn Hanns nun in vornehmen Kreisen verkehrt, seine Ess- und Trinksucht hat er noch nicht ganz abgelegt. Da er nun viel Geld besitzt, will er oft und viel essen, so soll es zwei Mal täglich Sauerkraut mit Speck geben und auch will er oft ins Wirtshaus gehen, um Wein zu trinken (vgl. BGW, S. 189).

Die Charaktereigenschaften ängstlich, rauflustig und geizig treffen auf Hanns nicht zu, hat er doch Hornschild und seinen Diener gerettet. Außerdem hält er Hornschild und Walldorf davon ab, sich zu duellieren:

HANNS. O ihr Narren! sagt mir, derjenige, der den andern umbringt, wird also sie heurathen?

WALLDORF. Ganz richtig!

HANNS. Aber wißt ihr, ob sie ihn wird haben wollen? Sie liebt einen, oder den andern, ihr müßt sie also eher fragen, als ihr euch schlaget, welchen von euch man umbringen soll?

HORNSCHILD. Aber –

HANNS. Aber, aber. Schau, wie dumm du bist! liebt Sie ihn, und du bringst ihn um, so wird sie dich noch mehr hassen, und dich gewiß nicht nehmen.

HORNSCHILD. Walldorf! ich glaube, er hat nicht Unrecht. Wahrhaftig, er redet vernünftig.

HANNS. Seht, ihr seyd beyde nicht gescheid. Anstatt euch zu schlagen, geht hin, fraget sie, welchen sie will? Dieser kann sie zur Frau nehmen, der andere soll sich um eine andere umsehen, ohne sich unnöthiger Weise über einen Menschen zu zürnen, der ihm kein Unrecht thut, weil er eben soviel Recht hat, diese Person zu wollen, als er, und weil das nicht seine Schuld ist, daß sie ihn dem andern vorzieht.

HORNSCHILD. Er ist nur ein gemeiner Mensch; aber seine ganz einfältige Vernunft giebt ihm einen Rath ein, der würdig wäre, aus dem Munde des Weisesten zu fließen. Wollen wir ihm folgen? (BGW, S. 188)

Hier zeigt sich eindeutig, dass Hanns auch nicht dumm ist, sondern einen guten Rat erteilt und die beiden Herren von einem Kampf abhält. Dies zeugt in gewisser Weise von einer tugendhaften Moral. In manchen Szenen wirkt Hanns naiv, dies liegt aber vor allem daran, dass er die Sitten und Gebräuche in der Stadt nicht kennt. Seine dümmliche beziehungsweise naive Art kommt besonders zum Vorschein, wenn er mit der HausiererIn und dem Schmuckhändler spricht. Oft wird er als „einfältig“ (BGW, S. 168), „armer unschuldiger Tropf“ (BGW, S. 168), „dummer Teufel“ (BGW, S. 172) oder „nährischer Teufel“ (BGW, S. 193) bezeichnet. Die obigen Zitate von Hanns zeigen, dass er Umgangssprache spricht, diese aber mit dialektalen Begriffen durchsetzt ist.

Hanns aus *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* steht eindeutig in der Tradition der Hanswurstfigur, allerdings steht er der „braven“ oder

„domestizierten“ Art von Philipp Hafner näher als dem Hanswurst von Stranitzky.

In Franz von Heufelds Posse *Der Geburtstag* ist das Personeninventar sehr groß. Viele Figuren weisen einzelne Persönlichkeitsmerkmale der Hanswurstfigur auf und all diese Figuren gehören zur Haupthandlung in diesem Stück. Die Kinder der Ehrenwerths und ihre im Stück aufgeführte Komödie können als Nebenfiguren beziehungsweise Nebenhandlung betrachtet werden. Dieses Nebenstück wird aber bei dieser Analyse nicht beachtet, da es nur sehr kurz ist und keine Hanswurstfigur enthält.

Das Stubenmädchen Lisette tritt ein einziges Mal alleine auf und beschwert sich in dieser Szene über die viele Arbeit, die sie anlässlich des Geburtstages von Frau Ehrenwerth hat. So putzt sie schon den ganzen Tag und des Weiteren werden noch viele Gäste erwartet, welche bedient werden müssen (vgl. G, S. 264). Als LeserIn oder ZuseherIn erfährt man in dieser Szene, dass noch Gäste erwartet werden und deshalb alles geputzt werden muss. Lisette spricht – wenn auch nur indirekt - mit dem Publikum und durchbricht somit die Illusion. Lisette zählt genau wie Christoph zu den Dienerfiguren. Diese beiden Figuren verrichten im Stück nur ihre Arbeit und mischen sich in die Handlung nie ein.

Das Merkmal der auffälligen Kleidung wird von Frau von Casparsberg und Frau von Plauderbach erfüllt, da beide solch eine tragen. Herr von Casparsberg muss sogar in einer eigenen Kutsche ins Hause der Ehrenwerths kommen, da durch den großen Rock seiner Frau keine weitere Person in der Kutsche mehr Platz hat (vgl. G, S. 269). Frau von Plauderbach trägt ein neues Kleid, welches sie gleich Frau von Ehrenwerth präsentieren muss (vgl. G, S. 276).

Wirft man einen Blick auf das Personenregister zu dieser Posse, wird deutlich, dass keine Figuren aus bäuerlichem Milieu stammen, da alle Figuren – bis auf die Bediensteten – ein Baron, eine Frau oder ein Herr „von“ sind.

Des Weiteren sind im Stück drei Personen zu finden, welche gerne Essen und Trinken: Herr von Casparsberg, Frau von Plauderbach und Baron Stuzica. Einige Szenen mit Herrn Stuzica zeigen auch, dass er sehr bedürftig ist. So lässt er sich seine Schokolade und etwas zum Essen einpacken (vgl. G, S. 272) und auch am Abend bei der Gesellschaft nimmt er etwas zu Essen mit. Dies macht er sehr unauffällig, so dass ihn niemand sieht (G, S. 337 – 338). Frau Plauderbach erzählt, was sie alles zum Frühstück isst (vgl. G, S. 278) und Herr Casparsberg hat ständig großen Appetit (vgl. G, S. 333). Herr Casparsberg isst und trinkt nicht nur gern, er wirkt auch etwas dümmlich und naiv. Dies zeigt sich vor allem in jenen Szenen, wo er seine Frau sucht, da sie noch nicht nach Hause gekommen ist (vgl. G, S. 288 – 289) und wenn er mit den anderen Männern bei der Gesellschaft über die Liebe spricht (vgl. G, S. 322). Frau von Plauderbach nutzt jede Gelegenheit aus, wo sie Geld sparen kann:

PLAUDERBACHINN. Was sagst denn zu meiner Hauben? Gefallt's dir, gefällt's dir?

EHRENWERTHINN. Laß sehen; das ist ein scharmanter Spitz!

PLAUDERBACHINN. Gelt, er ist schön, gelt, er ist schön? was meynst, das er mich kostet, was meynst, rath einmal, rath!

EHRENWERTHINN. Dieser Spitz ist seine 60 Dukaten werth.

PLAUDERBACHINN. (lachend). Um 24 hab ich ihn gekriegt, denk nur, um 24.

EHRENWERTHINN. Um 24! du bist recht glücklich, er ist geschenkt um dieses Geld.

PLAUDERBACHINN. Ey! das hab ich wohl gewußt, sonst hätt ich ihn nicht genommen. In einer Licitation hab ich ihn gekriegt, in einer Licitation. Gelt, ich kann gut einkaufen, gelt? (G, S. 277)

Durch dieses Zitat wird auch deutlich, dass Frau von Plauderbach sehr viel spricht. Dies zeigen besonders die vielen Wiederholungen. Des Weiteren ist Frau von Plauderbach auch rauflostig, da sie während des Kartenspiels mit Frau von Casparsberg zu streiten beginnt. Auch ihre spitze Zunge und das Verbreiten von Gerüchten zeugen von einer fragwürdigen Moral. So schimpft sie über andere Personen, welche sie nicht zu einer Gesellschaft eingeladen haben (vgl. G, S. 285 – 286). Herr von Dormann will nicht mit ihr in einem Raum sein, da sie zu viel spricht und eine „beißende Zunge“ hat (vgl. G, S. 276) und auch bei der

Abendgesellschaft zu Frau von Ehrenwerths Geburtstag zieht sie alle Aufmerksamkeit auf sich, da sie beim Kartenspielen verliert und ihre Mitspieler des Betrugs bezichtigt. Nach diesem Eklat begibt sie sich aber nach Hause (vgl. G, 335 – 336).

Zudem zeigen die obigen Zitate, dass in diesem Stück auch meist Umgangssprache verwendet wird. Es lässt sich festhalten, dass die Eigenschaften der Hanswurstfigur besonders auf Frau von Plauderbach, Herr von Casparsberg und Signor Stuzica zutreffen.

Wie schon erwähnt, ist das Stück *Kritik über den Geburtstag* als Antwort auf die Kritik von Joseph von Sonnenfels zu *Der Geburtstag* zu lesen. Die einzelnen Figuren in *Kritik über den Geburtstag* sind somit die gleichen wie in *Der Geburtstag*, tragen aber andere Namen. Da das Stück sehr kurz ist, und es nur darum geht, dass ein kritischer Brief über *Der Geburtstag* vorgetragen werden soll, gibt es nur eine Haupthandlung. Im Stück finden sich auch keine Szenen, wo eine Figur allein auftritt, somit gibt es keine illusionstörenden Elemente. Ein Blick auf das Personenregister zeigt auch, dass keine Bediensteten vorkommen und die Personen auch hier wieder aus dem niederen Adel beziehungsweise aus dem bürgerlichen Milieu stammen. Charaktereigenschaften der einzelnen Figuren lassen sich nicht besonders gut feststellen, da der Brief vorgetragen wird und die Figuren ihre Meinung dazu sagen. Fest steht aber, dass mit Frau von Redhausen Frau von Plauderbach, mit Baron Sprinzling Baron Schuschu und mit den Hansenbergs Herr und Frau von Casparsberg gemeint sind. Zu dieser Feststellung kommt auch Sonnleitner im Nachwort zu Franz von Heufelds Lustspielen.²⁰⁰ Herr von Jungwitz – welcher Joseph von Sonnenfels darstellen soll – wird besonders von Herrn von Freymund zu einer Verlachfigur degradiert, da dieser gegen seine Kritik sehr viel einzuwenden hat. Am Ende des Stückes zieht Herr Jungwitz beleidigt ab:

²⁰⁰ vgl. Sonnleitner Johann: „Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel.“ Wien 2014. S. 528.

HR. V. FREYMUND. Vortrefflich! Mit einer Dreistigkeit ohne Beyspiel kritisiren, dann bekennen, daß man sich könne geirret haben; einen Schriftsteller, der das Publikum zu ergötzen sucht, durchziehen, dann ihm ein Kompliment machen – Was halten Sie von einem solchen Menschen?

[...]

HR. V. FREYMUND. Und ich werde den Author ersuchen, daß er Sie und alle eingebildeten Kunstrichter Ihres gleichen auf unseren Schaubühne öffentlich zum Gelächter darstelle. (KG, S. 363)

In *Kritik über den Geburtstag* lässt sich keine Resistenz der Hanswurstfigur festmachen, allerdings wird Herr Jungwitz verspottet.

Das letzte Stück, welches auf eine komische Figur hin untersucht werden soll, ist *Doktor Guldenschnitt*. In diesem Stück gibt es wiederum mehrere Figuren, welche Eigenschaften einer Hanswurstfigur aufweisen. Dies sind: Doktor Guldenschnitt, Johann, Peter, Herr und Frau Schernburg und ihr Sohn Christoph. Es gibt im Stück eine Nebenhandlung, und zwar versucht der aus dem Elternhaus verstoßene Sohn Karl wieder zurück zu kommen. Die beiden Handlungsstränge werden gegen Ende des Stücks zusammengeführt, als Karl in das Haus seiner Eltern zurückkehrt. Karl kann aber dennoch nicht als Nebenfigur bezeichnet werden. Nebenfiguren sind die Bediensteten Johann, Peter und Lisette. Peter spielt für die Handlung keine wichtige Rolle, Johann und Lisette hingegen schon. Beide wissen, dass Doktor Guldenschnitt ein falsches Spiel treibt. Johann hilft Doktor Ehrenpreis und tauscht die Medizin für Herrn Schernburg aus, welche er aus der Apotheke geholt hat (vgl. DG, S. 396) und Lisette hilft Luise, in dem sie das Zimmer von Herrn Schernburg bewacht (vgl. DG, S. 428).

Im Stück gibt es mehrere Szenen, in denen eine Figur alleine auftritt. Besonders oft ist dies Doktor Guldenschnitt, aber auch Johann und Herr von Schernburg haben Szenen für sich alleine. In diesen Sequenzen erklären die Figuren dem Publikum, was passiert, und stören somit die Illusion:

JOHANN. (Mit einem Zöger auf dem Rücken, und einer großen Flasche Medicin in der Hand)

Da wär ich aus der Apotheke zurück; und Doktor Guldenschnitts Recepte richtig in des Apothekers Händen. (die grosse Flasche in der Hand ansehend) Nur du bist Kontrebande. Schweig also! verrath uns nicht! geh hin an die Stelle der guldenschnittischen Medicin, thue deine Wirkung: oder besser sey, was du seyn sollst, nur unpartheyisch! Du thust genug, wenn du nichts Übels thust. (DG, S. 399).

GULDENSCHNITT allein. (Setzt sich, und schreibt währenddem Reden ein Recept)

Gut: den Wachdokter hätt ich nun aus dem Hause, das ist der Hauptpunkt. – Der andere Punkt ist: mich noch fester zu setzen. – Wenn nur den alten Herren diese Nacht ein Paroxismus anwandelte, daß ihm die Zähne klapperten – das wäre der erwünschteste Zufall. – (sinnet nach und schreibt) Warte! soll so gar leer nicht hingehen. (DG, S. 436)

[Herr von] Schernburg allein.

Könnt ich nur gehen, ihr solltet mich gewiß nicht hudeln: du und der Doktor, und alle Doktoren in der Welt nicht. Aber, da bin ich angeschmiedet, wie Prometheus. Bey meiner Seele! wie Prometheus. Denn am Ende ist seine ganze Geschichte nichts anders, als eine Allegorie. Prometheus am Kaukasus ist der Patient im Krankenbette; seine stets neu wachsende Leber, das Podagra, das richtig wieder kömmt: und der Geyer, der die Leber frißt, der Doktor, der mir meine Dukaten weghacket. Prometheus kriegte nichts zu essen: mir geht's auch so. O Herkules! wo bist du – Wer ist da? (DG, S. 413)

Obwohl Doktor Guldenschnitt als Hauptfigur anzusehen ist, stört er die Illusion und gehört wie die anderen Hauptfiguren der bürgerlichen Schicht an. Über die Herkunft der Nebenfiguren ist nichts bekannt. Es lässt sich nicht feststellen, ob sie aus einem bäuerlichen Milieu stammen. Auch hat keine der Figuren eine auffällige Kleidung an beziehungsweise wird dies an keiner Stelle im Stück thematisiert.

Im Stück kommen drei Personen vor, welche gerne essen und trinken: Christoph, Johann und Peter. So ist Johann in einer Szene recht betrunken, obwohl er auf Herrn Schernburg acht hätte geben sollen (vgl. DG, S. 429) und auch Peter ist dem Alkohol nicht abgeneigt (vgl. DG, S. 398). Christoph zählt im Gespräch mit seinem Vater alles auf, was er

gegessen und getrunken hat (vgl. DG, S. 418). Da er gerne viel isst und ihr andauernd Scherze spielt, ist Frau Schernburg ratlos, weshalb sie Doktor Guldenschnitt zu Hilfe holt (vgl. DG, S. 384). Des Weiteren ist Christoph naiv, ängstlich und rauflostig, was Charaktereigenschaften der komischen Figur sind:

FR. V. SCHERNBURG. Sie können nicht glauben, was für Sorg' und Kummer ich seinetwegen ausstehe. Einen tollen Streich über den andern macht er: bald schlägt er was zusammen, bald wirft er was zum Fenster hinaus; bald zerreißt, bald zerschneidt er, was ihm in die Hände kommt; bald dies, bald das. (DG, S. 384).

CHRISTOPH (erschreckt über des Doktors Gegenwart, schreit auf). Der Medicinschreiber! (nimmt die Suppenschale, läuft damit ab, wirft den Sessel um)

FR. V. SCHERNBURG. Bleib doch, mein lieber Christoph!

LISETTE. Der Herr Doktor hat ihn so erschreckt. (DG, S. 386)

Christophs Mutter, Frau von Schernburg ist auch naiv, da sie Doktor Guldenschnitt blind vertraut und alles glaubt, was er ihr einredet. Guldenschnitt erklärt ihr, dass die Krankheit ihres Mannes mit dem abnehmenden Mond zusammenhängt und dass es ganz normal ist, dass er sich besser fühlt (vgl. DG, S. 379). Allerdings weiß Doktor Guldenschnitt an dieser Stelle noch nicht, dass Doktor Ehrenpreis ihm keine Medizin mehr verabreicht. Frau von Schernburg sieht nicht ein, – im Gegensatz zu ihrer Tochter und Doktor Ehrenpreis - dass Doktor Guldenschnitt nur auf das Geld seiner Patienten aus ist. Aus diesem Grund verlängert er deren Krankheiten, indem er falsche Medizin verschreibt. Doktor Ehrenpreis ist der Ansicht, dass Guldenschnitt kein Gewissen hat (vgl. DG, S. 375).

Wie aus den obigen Zitaten aus *Doktor Guldenschnitt* hervorgeht, wird im Werk größtenteils Umgangssprache gesprochen, nur der Bedienstete Peter spricht im Dialekt, wie gezeigt wurde (s. S. 87 und 93). Auch in *Doktor Guldenschnitt* ist es so, dass die Eigenschaften der komischen Figur auf mehrere Personen aufgeteilt werden.

Die Untersuchung der Werke von Franz von Heufeld hinsichtlich einer Resistenz der Hanswurstfigur hat gezeigt, dass es in den Schauspielen

Figuren gibt, welche dem Typ der Hanswurstfigur entsprechen. Meist sind die Eigenschaften der komischen Figur auf mehrere Charaktere aufgeteilt. Des Weiteren ist die Hanswurstfigur nicht mehr der Diener oder die Dienerin, auch ist ihre derbe Fäkal- und Sexualkomik verschwunden. Was geblieben ist, ist die Einmischung in die Handlung sowie die Ess- und Trinksucht. Eine neue Funktion findet sich vor allem in *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien*. Hanns wird um Rat gefragt und schlichtet sogar einen Streit. Es bleibt festzuhalten, dass die Hanswurstfigur in Heufelds Werken in veränderter beziehungsweise braverer Weise vorkommt.

6. Resümee

Abschließend gilt es nun, die erlangten Einsichten im Kontext der zu Beginn der Arbeit formulierten Forschungsfragen zu betrachten und zu einer Antwort zusammen zu führen. Ziel der Arbeit war es, Franz von Heufelds Werke in Bezug auf ihre Gattung, ihrer Übereinstimmung mit den theoretischen Abhandlungen von Gotthold Ephraim Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*) und Joseph von Sonnenfels (*Briefe über die Wienerische Schaubühne*) sowie ihrer Resistenz der Hanswurstfiguren zu untersuchen. Bevor diese Fragen beantwortet wurden, wurde ein Einblick in das Theaterwesen im 18. Jahrhundert, mit besonderem Blick auf Hamburg und Wien, gegeben. Des Weiteren wurden die Hanswurstfigur, die Genres Posse und rührendes Lustspiel beschrieben.

Es lässt sich festhalten, dass das Theater im deutschsprachigen Raum im 18. Jahrhundert als Sittenschule fungieren sollte. So wurde die Literarisierung des Theaters, eine Geschmackveränderung beim Publikum und die Unabhängigkeit des Theaters gefordert. Diese Reformbestrebungen waren nicht sehr fruchtbar, wie auch das Vorhaben Nationaltheater in Hamburg und in Wien zu gründen gezeigt haben, da beide Versuche fehlschlagen. Auf den deutschsprachigen Bühnen wurden nun Possen und rührende Lustspiele aufgeführt. Dies belegen auch Franz von Heufelds Werke. Unter den untersuchten Schauspielen findet sich ein rührendes Lustspiel, nämlich *Julie oder der Wettstreit der Pflicht und Liebe*. Alle Merkmale eines rührenden Lustspiels treffen hier zu. Hier stellt

sich die Frage, ob dies daran liegt, dass *Julie* eine Bearbeitung des empfindsamen Romans *Julie ou la Nouvelle Heloise* von Rousseau ist. Als Posse können *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien*, *Der Geburtstag* und *Kritik über den Geburtstag* bezeichnet werden, auch wenn in letzterem keine Merkmale einer Hanswurstfigur zu finden sind und es so scheint, als ob das Stück nur dazu verfasst wurde, um auf die Kritik von Sonnenfels zu *Der Geburtstag* zu antworten und Sonnenfels selbst als lächerlich darzustellen. Bei den übrigen zwei Stücken, *Die Liebhaber nach der Mode* und *Doktor Guldenschnitt* ist es nicht ganz eindeutig, um welches Genre es sich handelt, auch wenn in beiden Stücken die Merkmale einer Posse überwiegen. Die herausgearbeiteten Zitate zeigen, dass es bei einigen Stücken um eine Mischform zwischen Posse und Lustspiel handelt, wobei hier immer die Merkmale einer Posse überwiegen.

Als nächstes wurden die Werke von Heufeld mit den Schriften von Lessing und Sonnenfels in Beziehung gesetzt. Diese sind sich nicht nur in ihrer Aufmachung (Briefform) und Absicht (Kritiken über die gespielten Stücke zu schreiben) ähnlich, sondern die Autoren vertreten ähnliche Meinungen in Bezug auf das Theaterwesen. So treten beide für eine gereinigte Schaubühne mit einer braven Hanswurstfigur, gegen Stegreifstücke sowie eine Nationalschaubühne ein. Im Kapitel 5.3 wurde untersucht, ob sich Heufeld in seinen Werken an die Vorgaben von Lessing und Sonnenfels gehalten hat. In seinem rührenden Lustspiel *Julie* ist sich Heufeld mit Lessing und Sonnenfels einig, da das Stück viele rührende Momente und Empfindungen enthält. Auch finden sich keine extemporierten Stellen sowie Zauber und Maschinen, was auch von Sonnenfels und Lessing so für das Theater vorgeschlagen wurde. Auch bei der Sprache und den Titeln sind sich die drei einig. Lessing war gegen Prologe, Überraschungen und Verlachen der einzelnen Figuren, diese Elemente lassen sich aber in den Heufeld'schen Stücken festmachen. Sonnenfels hingegen wollte am Theater kein Aufzeigen von Lokalsitten, Lessing schon. Heufeld war in diesem Bereich einer Meinung mit Lessing, da sehr viel in seinen Stücken über Wien geredet wird. Hinsichtlich der Sprache hielt sich Heufeld eher an Sonnenfels, da diese eine natürliche Sprache auf der

Bühne propagierte und auch nichts gegen Dialekt einzuwenden hatte, wenn dieser von einer Figur niederen Standes gesprochen wurde. Heufeld hat zum größten Teil die Anforderungen an Theaterstücke von Lessing und Sonnenfels erfüllt.

Die komischen Figuren Hanswurst, Kasperl und Bernardon durften im 18. Jahrhundert auf den Bühnen nicht fehlen. Mit ihren derben Späßen, ihren Stegreifeinlagen und ihren Verrenkungen brachten sie das Publikum zum Lachen. Der sogenannte „Hanswurststreit“ oder die Wiener Theaterdebatte zeigte deutlich, dass die Hanswurstfiguren nicht nur Befürworter hatten, sondern von vielen Intellektuellen abgelehnt wurden. Es gibt einige Schriften, welche dieses Thema behandeln. So auch von Franz von Heufeld, wo er eine gemäßigte Hanswurstfigur verteidigt. In diesem Zusammenhang wäre es lohnenswert, die publizistischen Schriften von Franz von Heufeld in Bezug auf seine Meinung zum Theater genauer zu untersuchen.

Mit Philipp Hafners Werken trat ein gereinigter Hanswurst auf der Bühne auf. Auch Franz von Heufeld hat Charaktermerkmale der lustigen Figur einigen seiner Figuren gegeben. So finden sich in allen Stücken, bis auf *Julie* und *Kritik über den Geburtstag*, lustige Figuren: in *Die Liebhaber nach der Mode* sind es Herr Gutfreund und Herr Hirschkopf; in *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* Hanns; in *Der Geburtstag* sind es mehrere Figuren und zwar: Frau von Plauderbach, Baron Stuzica und Herr von Casparsberg. Mit Christoph, Johann, Peter, Frau von Schernburg und Doktor Guldenschnitt findet im Stück *Doktor Guldenschnitt* die lustige Figur Eingang. Eine Resistenz der Hanswurstfigur lässt sich also im überwiegenden Teil der Werke von Franz von Heufeld feststellen, auch wenn die Merkmale der lustigen Figur in *Die Liebhaber nach der Mode*, *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* und *Doktor Guldenschnitt* auf mehrere Charaktere aufgeteilt sind. So ist beispielsweise im Stück *Doktor Guldenschnitt* Christoph der Gefräßige und Doktor Guldenschnitt der Geizige und Gierige. Diese Resistenz hat zur Folge, dass die komischen Figuren auch weit über das 18. Jahrhundert Eingang auf die Bühnen in Wien fanden. Hier seien besonders die Stücke von Johann Nestroy und

Ferdinand Raimund genannt, aber auch in Stücken der Wiener Avantgarde lassen sich Merkmale der Hanswurstfiguren feststellen, wie Sonnleitner (2002) dargelegt hat. Es drängt sich an dieser Stelle die Frage auf, inwieweit in diesen Stücken eine Resistenz der Hanswurstfigur vorliegt. Diese Frage müsste in einer weiteren Untersuchung beantwortet werden. Ebenso könnten die Heufeld'schen Bearbeitungen englischer Stücke – welche bereits angeführt wurden – hinsichtlich ihrer Differenz zu den Originalstücken untersucht werden.

Die Ergebnisse der Untersuchung zeigen, dass Franz von Heufeld mit seinen Werken eher das Genre der Possenspiele bedient hat, die theoretischen Ausführungen von Lessing und Sonnenfels gekannt und diese auch in seine Stücke eingebaut hat und er für einen gemäßigten Hanswurst eintrat.

7. Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

- Engelschall, Joseph Heinrich: „Zufällige Gedanken über die Deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten. [1760]“ In: Hafner, Philipp: *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*. Hg. Johann Sonnleitner. Wien: Lehner 2007. S. 251 - 271.
- Hafner, Philipp: „Der Freund der Wahrheit [1760]“ In: Hafner, Philipp: *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*. Hg. Johann Sonnleitner. Wien: Lehner 2007. S. 272 – 290.
- Heufeld, Franz von: „Der Bauer aus dem Gebirge in Wien.“ In: Ders.: *Lustspiele*. Hg.: Sonnleitner, Johann. Wien: Lehner/Hollitzer 2014. S. 157 – 209.
- Heufeld, Franz von: „Der Geburtstag.“ In: Ders.: *Lustspiele*. Hg.: Sonnleitner, Johann. Wien: Lehner/Hollitzer 2014. S. 261 – 340.
- Heufeld, Franz von: „Die Liebhaber nach der Mode. Oder: Was soll man für einen Mann nehmen?“ In: Ders.: *Lustspiele*. Hg.: Sonnleitner, Johann. Wien: Lehner/Hollitzer 2014. S. 83 – 156.
- Heufeld, Franz von: „Doktor Guldenschnitt.“ In: Ders.: *Lustspiele*. Hg.: Sonnleitner, Johann. Wien: Lehner/Hollitzer 2014. S. 365 – 457.
- Heufeld, Franz von: „Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe.“ In: Ders.: *Lustspiele*. Hg.: Sonnleitner, Johann. Wien: Lehner/Hollitzer 2014. S. 211 – 260.
- Heufeld, Franz von: „Kritik über den Geburtstag.“ In: Ders.: *Lustspiele*. Hg.: Sonnleitner, Johann. Wien: Lehner/Hollitzer 2014. S. 341 – 364.
- Klemm, Christian Gottlieb: *Der österreichische Patriot. Eine Wochenschrift*. Band 1. Wien: G.L. Schulz 1765.
- Klemm, Christian Gottlieb: *Die Welt. Eine Wochenschrift*. Wien: G.L. Schulz 1763.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Hg.: Berghahn, Klaus. Stuttgart: Reclam 2013.
- Möser, Justus: „Harlekin oder die Vertheidigung des Groteske-Komischen.“ In: Ders.: *Harlekin. Texte und Materialien*. Hg.: Boetius, Henning. Bad Homburg: Verlag Gehlen 1968. S. 9 – 37.
- Sonnenfels, Joseph von: *Briefe über die Wienerische Schaubühne*. Hg.: Haider-Pregler, Hilde. Graz: Akademische Druck-und Verlagsanstalt 1988.
- Sonnenfels, Joseph von: *Der Mann ohne Vorurtheil: eine Wochenschrift*. Band 1. Wien: Trattner 1765.
- Sonnenfels, Joseph von: *Der Mann ohne Vorurtheil: eine Wochenschrift*. Band 2. Wien: Trattner 1766.
- Sonnenfels, Joseph von: *Der Mann ohne Vorurtheil: eine Wochenschrift*. Band 3. Wien: Trattner 1767.
- Sonnenfels, Joseph von: *Gedanken eines Philosophen von dem Lustspiel: Kritik über den Geburtstag*. Wien: Trattner 1767.

7.2 Sekundärliteratur

- Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. 8., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler Verlag 2016.
- Asper, Helmut G.: *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*. Emsdetten: Lechte 1980.
- Aust, Hugo; Haida, Peter; Hein, Jürgen: *Volksstück: Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: C.H. Beck Verlag 1989.
- Berghahn, Klaus: „Entstehungsgeschichte“. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Hg.: Berghahn, Klaus. Stuttgart: Reclam 2013. S. 525 – 529.
- Berghahn, Klaus: „Nachwort“. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Hg.: Berghahn, Klaus. Stuttgart: Reclam 2013. S. 654 – 697.
- Birbaumer, Ulf: *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernardoniade*. Band 1 und 2. Wien: Notring 1971.
- Brandner-Kapfer, Andrea: *Joseph-Felix von Kurz. Eine ganz neue Komödie...Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele*. Wien: Lehner 2010.
- Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. 2. Band. Stuttgart: Metzler 1996.
- Eigenmann, Susanne: *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin. Hamburger Theater im späten 18. Jahrhundert*. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 1994.
- Eybl, Franz M.: „Hanswurststreit und Broschürenflut. Die Struktur der Kontroversen in der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts“. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; Sonnleitner, Johann; Zeyringer, Klaus (Hg.): *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1995. S. 25-35.
- Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. 2. Auflage. Tübingen, Basel: Francke 1999.
- Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962.
- Hadamovsky, Franz: „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751 – 1848)“. In: Zeman, Herbert (Hg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750 – 1830)*. Teil 1. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979. S. 289 – 305.
- Haider-Pregler, Hilde: „Der wienerische Weg zur K.K. Hof- und Nationalschaubühne“. In: Bauer, Roger; Wertheimer, Jürgen (Hg.): *Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*. München: Wilhelm Fink Verlag 1983. S. 24 – 37.
- Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien: Jugend und Volk Verlag 1980.

- Haider-Pregler, Hilde: „Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias“. In: *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.* Band 2. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985. S. 701 – 716.
- Haider-Pregler, Hilde: „Nachwort“. In: Sonnenfels, Joseph von: *Briefe über die Wienerische Schaubühne.* Hg.: Haider-Pregler, Hilde. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1988. S. 347 – 428.
- Haider-Pregler, Hilde: „Wien probiert seine Nationalschaubühne. Das Theater am Kärntnertor in der Spielzeit 1769/70.“ In: *Maske und Kothurn.* Band 20. Heft 3-4. Wien: Böhlau Verlag 1974. S. 286 – 349.
- Haider, Pregler Hilde: „Wiener Komödienreform zwischen Tabu und Konzession. Zur sittlichen Programmatik des Lachens.“ In: *Maske und Kothurn.* Band 20. Heft 1-2. Wien: Böhlau Verlag 1984. S. 87 – 102.
- Haufe, Eberhard: „Hanswurstische Träume“. In: Haufe, Eberhard: *Schriften zur deutschen Literatur.* Hg.: Härtl, Heinz und Kaiser, Gerhard. Göttingen: Wallenstein Verlag. 2011. S. 137 – 148.
- Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997. 3., neubearbeitete Auflage.
- Hein, Jürgen: „Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen“. In: Hein, Jürgen (Hg.): *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert.* Düsseldorf: Bertelsmann 1973.
- Herbst, Nina: *Franz von Heufeld und seine Rezeption französischsprachiger Literatur.* Wien: Diplomarbeit 2014.
- Herzmann, Herbert: „Posse.“ In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Hg.: Müller, Jan-Dirk. Band III. P-Z. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2007. S.134 – 136.
- Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie. Posse. Schwank. Operette.* 4. Auflage, aktualisiert und erweitert. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007.
- Kriegleder, Wynfrid: *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen.* 2., verbesserte Auflage. Wien: Praesens Verlag 2014.
- Lengauer, Hubert: „Zur Stellung der ‚Briefe über die wienerische Schaubühne‘ in der aufklärerischen Dramentheorie.“ In: Zeman, Herbert (Hg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750 – 1830).* Teil 2. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979. S. 589 – 621.
- Meyer, Reinhardt: „Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung.“ In: Bauer, Roger; Wertheimer, Jürgen (Hg.): *Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas.* München: Wilhelm Fink Verlag 1983. S. 124 – 152.
- Müller-Kampel, Beatrix: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma“. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; Sonnleitner, Johann;

- Zeyringer, Klaus (Hg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1996. S. 33 – 55.
- Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2003.
- Müller, Ulrich (Hg.): *Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte*. Stuttgart: Akademischer Verlag 1994. S. 359 – 376.
- Österreichisches Wörterbuch*. Hg.: Im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. 42., neu bearbeitete Auflage. Wien: Österreichischer Bundesverlag Schulbuch 2012.
- Rogan, Walter: *Franz von Heufeld: ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Sittenkomödie und des Wiener Burgtheaters*. Dissertation. Universität Wien 1932.
- Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien: Anton Schroll & Co: 1952.
- Saße, Günter: „Rührendes Lustspiel.“ In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg.: Müller, Jan-Dirk. Band III. P-Z. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2007. S. 337 – 339.
- Scheit, Gerhard: *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard*. Wien: Deuticke 1995.
- Sekulic, Katharina: *Der vergessene Literat. Franz von Heufelds Dramen im Spiegel des Josephinismus zwischen Tradition und Fortschritt*. Wien: Diplomarbeit. 2001.
- Sonnleitner, Johann: „Die Wiener Posse. Begriff und Wirkungsästhetik um 1770.“ In: Eybl, Franz M. (Hg.): *Nebenschauplätze. Ränder und Übergänge in Geschichte und Kultur des Aufklärungsjahrhunderts*. Bochum: Winkler 2014. S. 137 – 150.
- Sonnleitner, Johann: „Die Wiener Posse 1750 – 1860. Eine Skizze.“ In: *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivilliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. I. Die Dramenproduktion*. Hg.: Feler, Anne; Heitz, Raymond und Laudin, Gerard. Würzburg: Königshausen und Neumann 2015. S. 143 – 157.
- Sonnleitner Johann: „Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel.“ Nachwort zu: Heufeld, Franz von: *Lustspiele*. Hg.: Sonnleitner, Johann. Wien: Lehner/Hollitzer 2014. S. 498 – 532.
- Sonnleitner, Johann: „Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl.“ Nachwort zu: *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*. Hg.: Sonnleitner, Johann. Salzburg: Residenz 1996. S. 331-391.
- Sonnleitner, Johann: „Hanswurst und Kasperls Verschwinden und Wiedergeburt in der Wiener Avantgarde.“ In: *Österreich (1945 – 2000). Das Land der Satire*. Hg.: Benay, Jeanne und Stieg, Gerald. Bern: Peter Lang 2002. S. 11 – 27.
- Sonnleitner, Johann: „Modernisierung und Disziplinierung. Zu den Wiener Moralischen Wochenschriften.“ In: *Traditionen und Moderne. Historische und ästhetische Analysen der österreichischen Kultur*. Hg.: Corbin, Anne-Marie und Aspetsberger, Friedrich. Innsbruck: Studienverlag 2008. S. 52 – 67.

- Sonnleitner, Johann: „Posse und Volksstück. Anmerkungen zu Nestroy und die Kritik.“ In: *Nestroy. Weder Lorbeerbaum Noch Bettelstab*. Hg. vom Österreichischen Theatermuseum. Wien: Österreichisches Theatermuseum 2000. S. 41 – 55.
- Steinmetz, Horst: „Literaturgeschichte und Sozialgeschichte in widersprüchlicher Verschränkung: Das Hamburger Nationaltheater.“ In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL). 1979. Band 4. Heft 1. S. 24–36.
- Stern, Martin: „Lustiges Trauerspiel – tragische Komödie. Strukturen des Widersinnigen bei Hafner, Nestroy und Dürrenmatt.“ In: Bader, Angela u.a (Hg.): *Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur und Sprachgeschichte*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz/Akademischer Verlag Stuttgart 1994. S. 359 – 376.
- Urbach, Reinhard: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*. Wien: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft 1973.
- Walny, Marianne: *Franz von Heufeld: ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Dissertation. Universität Wien: 1921.
- Zeman, Herbert: „Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. Jahrhunderts und frühen 19. Jahrhunderts.“ In: *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. Internationales Symposium in Wien vom 20.-23. Oktober 1980*. Bd. 2. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985. (= Österreichische Akademie der Wissenschaften.) S.717-741.

7.3 Internetquellen

Kameralismus, Kameralwissenschaft:

<http://www.juramagazin.de/kameralismus-kameralwissenschaft.html>

(Zugriff: 13.7.2016)

Bausinger, Hermann: Justus Moser.

https://publikationen.unituebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46548/pdf/Bausinger_Hermann_Justus_Moeser.pdf?sequence=1&isAllowed=y

(Zugriff: 31.8.2016)

8. Siglenverzeichnis

Für die häufiger angeführten und im Fließtext zitierten Werke werden folgende Abkürzungen verwendet:

- LM** = Heufeld, Franz von: „Die Liebhaber nach der Mode. Oder: Was soll man für einen Mann nehmen?“ In: Ders.: *Lustspiele*. Hg.: Sonnleitner, Johann. Wien: Lehner/Hollitzer 2014. S. 83 – 156.
- BGW** = Heufeld, Franz von: „Der Bauer aus dem Gebirge in Wien.“ In: Ders.: *Lustspiele*. Hg.: Sonnleitner, Johann. Wien: Lehner/Hollitzer 2014. S. 157 – 209.
- J** = Heufeld, Franz von: „Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe.“ In: Ders.: *Lustspiele*. Hg.: Sonnleitner, Johann. Wien: Lehner/Hollitzer 2014. S. 211 – 260.
- G** = Heufeld, Franz von: „Der Geburtstag.“ In: Ders.: *Lustspiele*. Hg.: Sonnleitner, Johann. Wien: Lehner/Hollitzer 2014. S. 261 – 340.
- KG** = Heufeld, Franz von: „Kritik über den Geburtstag.“ In: Ders.: *Lustspiele*. Hg.: Sonnleitner, Johann. Wien: Lehner/Hollitzer 2014. S. 341 – 364.
- DG** = Heufeld, Franz von: „Doktor Guldenschnitt.“ In: Ders.: *Lustspiele*. Hg.: Sonnleitner, Johann. Wien: Lehner/Hollitzer 2014. S. 365 – 457.
- HD** = Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Hg.: Berghahn, Klaus. Stuttgart: Reclam 2013.
- BWS** = Sonnenfels, Joseph von: *Briefe über die Wienerische Schaubühne*. Hg.: Haider-Pregler, Hilde. Graz: Akademische Druck-und Verlagsanstalt 1988.
- ZGWS** = Engelschall, Joseph Heinrich: „Zufällige Gedanken über die Deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten. [1760]“ In: Hafner, Philipp: *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*. Hg.: Johann Sonnleitner. Wien: Lehner 2007. S. 251 - 271.
- FDW** = Hafner, Philipp: „Der Freund der Wahrheit [1760]“ In: Hafner, Philipp: *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*. Hg.: Johann Sonnleitner. Wien: Lehner 2007. S. 272 – 290.

- MOV** = Sonnenfels, Joseph von: *Der Mann ohne Vorurtheil: eine Wochenschrift*. Band 1-3. Wien: Trattner 1765.
- H** = Möser, Justus: „Harlekin oder die Vertheidigung des Groteske-Komischen“. In: Ders.: *Harlekin. Texte und Materialien*. Hg.: Boetius, Henning. Bad Homburg: Verlag Gehlen 1968. S. 9 – 37.
- GP** = Sonnenfels, Joseph von: *Gedanken eines Philosophen von dem Lustspiel: Kritik über den Geburtstag*. Wien: Trattner 1767.
- DW** = Klemm, Christian Gottlieb: *Die Welt. Eine Wochenschrift*. Wien: G.L. Schulz 1763.
- DÖP** = Klemm, Christian Gottlieb: *Der österreichische Patriot. Eine Wochenschrift*. Band 2. Wien: G.L. Schulz 1765.

9. Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Bildungstheater vs. Vorstadttheater (Sonnleitner 2015, S. 146)	50
Tabelle 2: Posse vs. rührendes Lustspiel	78
Tabelle 3: Hamburgische Dramaturgie vs. Briefe über die Wienerische Schaubühne	91
Tabelle 4: Merkmale der Hanswurstfigur	98

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit dem Werk des Wiener Theaterdichters Franz von Heufeld. Ziel der Arbeit ist, herauszufinden, um welche Gattungen es sich bei den einzelnen Werken handelt, ob sich Heufeld an die theoretischen Vorgaben von Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*) und Sonnenfels (*Briefe über die Wienerische Schaubühne*) und ob sich in den Theaterstücken eine Resistenz der Hanswurstfigur ausmachen lässt. Hintergrund der Analyse sind folgende drei Punkte: Zunächst die Gattungsbezeichnungen seiner Werke von Heufeld selbst, dann die Kritik des Werkes *Julie oder Wettstreit der Pflicht und Liebe* in der *Hamburgischen Dramaturgie* und das Zerwürfnis zwischen Heufeld und Sonnenfels und zuletzt das Nachwort zur 2014 erschienenen Anthologie Franz von Heufeld. *Lustspiele*, herausgegeben von Johann Sonnleitner, wo gesagt wird, dass in Heufelds Werken Hanswurstfiguren zu finden sind. Um dies zu zeigen, wird zuerst ein kurzer Abriss über die Situation des Theaters in Hamburg und Wien gegeben, dann die lustige Figur bzw. Hanswurstfigur beschrieben und auf die Gattungen Posse und rührendes Lustspiel eingegangen. Auch werden die wichtigsten Positionen von Lessing und Sonnenfels herausgearbeitet, um sie mit den Werken von Heufeld zu vergleichen.

Mit Hilfe von Zitaten aus den Primärtexten von Heufeld werden die einzelnen Merkmale einer Posse, eines rührenden Lustspiels oder der Hanswurstfigur belegt und die theoretischen Positionen der *Hamburgischen Dramaturgie* und der *Briefe über die Wienerischen Schaubühne* mit den Stücken verglichen. Die Untersuchung kommt zu dem Ergebnis, dass Franz von Heufeld einerseits die theoretischen Abhandlungen von Lessing und Sonnenfels kannte und diese auch in seine Werke eingebaut hat; andererseits verfasste er vorwiegend Possen und zu guter Letzt trat der Autor für einen gemäßigten Hanswurst, welcher ohne derbe Komik auskommt, ein.

Curriculum Vitae

Bildungslaufbahn:

September 1997 – Juni 2001: Volksschule Stinatz

September 2001 – Juni 2009: Zweisprachiges Bundesgymnasium
Oberwart

Juni 2009: Reifeprüfung am Zweisprachigen
Bundesgymnasium Oberwart

Oktober 2009 – Jänner 2016: Lehramtsstudium Deutsch und
Psychologie und Philosophie

Juni 2015: Bachelorstudium Deutsche Philologie
abgeschlossen

seit Oktober 2015: Masterstudium Deutsche Philologie

Berufslaufbahn:

seit Oktober 2009: Servicekraft im Gasthaus Stinatzhof
(Aushilfstätigkeit)

November 2012 – Mai 2013: ehrenamtliche Kinderbetreuung bei
Diakonie Flüchtlingsdienst in Wien

Jänner 2015 – Juni 2015: Flying Nanny beim Kinderbüro

November 2016 – Dezember 2016: Praktikum beim Paul Zsolnay/Deuticke
Verlag in Wien