

Ökonomien der Parodie
am Wiener Vorstadttheater



Matthias Mansky

Ökonomien der Parodie
am Wiener Vorstadttheater

Unterhaltungsdramatik in politischen und sozioökonomi-
schen Krisenzeiten (1813–1830)

Studie und kritische Edition

Wehrhahn Verlag



Der Wissenschaftsfonds.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2022

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Layout: Wehrhahn Verlag

Die Umschlagabbildung zeigt das von Johann Christian Schoeller verantwortete Szenenbild aus Meisls »Julerl, die Putzmacherin« (Theatralische Bilder-Gallerie, 25. Jg., 40, 1834/35, Onlinesammlung des Wiener Theatermuseums).

Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978-3-86525-933-2

Inhalt

Vorbemerkung	9
--------------	---

I. STUDIE

Parodien des Wiener Vorstadttheaters. Unterhaltungsdramatik in Zeiten politischer Repression und sozioökonomischer Krisenerfahrung	13
Die Theaterparodie im frühen 19. Jahrhundert	13
Politische und sozioökonomische Krisenerfahrungen	19
Theaterzensur und mehrdimensionaler Anspielungsrahmen	29
Gattungstypologische Interferenzen	38
Die Funktion des Geldmotivs in den Parodien der Vorstadt Bühne	41
Stückauswahl und Zielsetzungen	45
Joseph Alois Gleich: <i>Fiesko der Salamikrämer</i>	46
Hermann Josef Herzenskron: <i>Die Jungfrau von Wien</i>	63
Adolf Bäuerle: <i>Der Leopoldstag, oder: Kein Menschenhaß und keine Reue</i>	74
Adolf Bäuerle: <i>Der blöde Ritter</i>	83
Karl Meisl: <i>Julerl, die Putzmacherin</i>	94
Karl Meisl: <i>Fra Diavolo oder Das Gasthaus auf der Strasse</i>	109

II. EDITION

Joseph Alois Gleich: Fiesko der Salamikrämer	121
Hermann Josef Herzenskron: Die Jungfrau von Wien	177
Adolf Bäuerle: Der Leopoldstag, oder: Kein Menschenhaß und keine Reue	223
Adolf Bäuerle: Der blöde Ritter	275
Karl Meisl: Julerl, die Putzmacherin	329
Karl Meisl: Fra Diavolo oder Das Gasthaus auf der Strasse	369

III. KOMMENTAR

Joseph Alois Gleich: Fiesko der Salamikrämer	415
Textgrundlage und Überlieferung	415
Konjekturen	415
Erläuterungen	416
Aufnahme	426
Herman Josef Herzenskron: Die Jungfrau von Wien	430
Textgrundlage und Überlieferung	430
Konjekturen	430
Erläuterungen	430
Aufnahme	458
Adolf Bäuerle: Der Leopoldstag, oder: Kein Menschenhaß und keine Reue	459
Textgrundlage und Überlieferung	459
Lesarten	461
Konjekturen	464
Erläuterungen	465
Aufnahme	478

Adolf Bäuerle: Der blöde Ritter	492
Textgrundlage und Überlieferung	492
Varianten	493
Lesarten	494
Konjekturen	496
Erläuterungen	497
Aufnahme	514
Karl Meisl: Julerl, die Putzmacherin	520
Textgrundlage und Überlieferung	520
Varianten	529
Lesarten	547
Konjekturen	559
Erläuterungen	559
Aufnahme	579
Karl Meisl: Fra Diavolo oder Das Gasthaus auf der Strasse	596
Textgrundlage und Überlieferung	596
Varianten	598
Lesarten	600
Konjekturen	609
Erläuterungen	609
Editionsprinzipien	622
Bibliographie	623
Personenregister	643

Vorbemerkung

Die Arbeit am vorliegenden Buch wurde vom Jubiläumsfonds der Oesterreichischen Nationalbank gefördert (Projekt: *Ökonomien der Parodie am Wiener Vorstadttheater. Edition und Analyse, 17767*), 2019 mit einem Preis des Theodor-Körner-Fonds zur Förderung von Wissenschaft und Kunst (Geistes- und Kulturwissenschaften, »Wiener Preis«) und 2021 mit dem Ravicini-Preis für wissenschaftliche Arbeiten zur Trivilliteratur (Kabinett für sentimentale Trivilliteratur, Solothurn) ausgezeichnet. Der Druck wurde durch das Förderprogramm »Selbstständige Publikationen« des Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF (PUB 859) ermöglicht.

Neben dem Vorschuss an Vertrauen der an den Evaluierungen beteiligten Gutachtenden gilt mein Dank dem wissenschaftlichen Beirat, der das am Institut für Germanistik der Universität Wien bearbeitete interdisziplinäre Forschungsprojekt und die Buchpublikation unterstützt und begleitet hat. Zu diesem zählten Stefan Hulfeld, Johann Hüttner, Beatrix Müller-Kampel, Christian Neuhuber, Walter Obermaier, Johann Sonnleitner und Ulrike Tanzer. Zudem möchte ich Julia Thym für ihr Engagement im Rahmen des Forschungsprojekts und Johann Lehner für das sorgfältige Lektorat des Manuskripts herzlich danken.

Ein besonderer Dank gebührt auch Matthias Wehrhahn, dessen Verlag nicht müde wird, Texte von vergessenen Autorinnen und Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts wiederzuentdecken und einer breiteren Öffentlichkeit erneut zugänglich zu machen.

I. STUDIE

Parodien des Wiener Vorstadttheaters

Unterhaltungsdramatik in Zeiten politischer Repression und sozioökonomischer Krisenerfahrung

Die Theaterparodie im frühen 19. Jahrhundert

Die Theaterparodie des 19. Jahrhunderts hat der vornehmlich literaturwissenschaftlich geprägten Parodie-Forschung oftmals Probleme bereitet.¹ So gingen die Versuche, sie als Gattung und Stilmittel der Literatur zu definieren vermehrt mit einer Werthierarchie einher, die ihren »theatralen und spielerischen Aktivitäten«² sowie den gattungstypologischen Interferenzen nur bedingt gerecht wurde. Bereits in den dramenpoetologischen Auseinandersetzungen des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts wird eine wertende oder vielmehr abwertende Grundhaltung gegenüber den Verfassern von Parodien und Travestien evident. Johann Georg Sulzer apostrophiert die Theaterparodien als »frevelhaff[e] Erfindungen des ausgeschweiften Witzes«³ und auch Johann Wolfgang von Goethe bezeichnet sich 1824 in einem Brief an Carl Friedrich Zelter richtungsweisend als »Todfeind [...] von allem Parodieren und Travestieren, [...] weil dieses garstige Gezücht das Schöne, Edle, Große hinunterzieht, um es zu vernichten [...]«. ⁴ Derartige ästhetische Bewertungen der Parodie, die bereits im 19. Jahrhundert »von der hohen Dichtung abgeschnitten« und später »von der Literaturwissenschaft verachtet«⁵ wurde, haben sich innerhalb der Forschung aufrechterhalten und mitunter die heutige Rezeption geprägt. In Bezug auf die

- 1 Zur Parodieforschung vgl. den Überblick bei Alfred Liede: Parodie. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler. Bd. 3: P–Sk. Hrsg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin, New York: De Gruyter 2001, S. 12–72.
- 2 Gerda Baumbach: Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater. Tübingen: Francke Verlag 1995, S. 56.
- 3 Zit. nach: Liede, Parodie, S. 27.
- 4 Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke. 40 Bde. 2. Abteilung: Briefe, Tagebücher, Gespräche. Bd. 10. Teil 1: Von 1823 bis zum Tode Carl Augusts 1828. Hrsg. v. Horst Fleig. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 172.
- 5 Liede, Parodie, S. 22.

Theaterparodie bewirkte dies einen Ausgrenzungsprozess der prä- oder nicht-literarischen Elemente, auf den Gerda Baumbach hingewiesen hat:

Alte rituelle Parodie, rituelles Beschimpfen und Verlachen des ›Höchsten‹, als die mittelalterlichen – auf der Freiheit des Parodierens während der Fest-Zeit beruhenden – Narrenfeste, Eselsfeste, Charivari, Diablerien, Oster-Lachen (risus paschalis), Weihnachts-Lachen (risus natalis) und Begräbnis-Lachen, deren Herkunft im Mythisch-Rituellen zu suchen ist, wurden im Zuge dieser Prozesse der Ausgrenzung und der Vereindeutigung unterworfen; ihre ›Protagonisten‹, kulturelle Mittler, die sich auch außerhalb der Fest-Zeiten der dort praktizierten Verfahren bedienten, wurden diskriminiert, in Subkulturen abgedrängt und schließlich wirksam reformiert.⁶

Innerhalb der Forschung sind die Parodien des Wiener Vorstadttheaters zumeist als (triviale) Unterhaltungsstücke wahrgenommen worden, denen ein literatur- und theatergeschichtlicher Wert lediglich in ihrer Popularisierung einer prominenten literarischen Vorlage konzedierte wurde.⁷ Hierbei lässt sich ein Hauptinteresse an den parodistischen Bearbeitungen heutiger ›Klassiker‹ wie Shakespeare, Schiller oder Goethe erkennen, während die Parodien weniger gewichtiger Autoren unberücksichtigt geblieben sind.⁸

Dass die im 18. und frühen 19. Jahrhundert oftmals synonym verwendeten Gattungen der ›Parodie‹ und der ›Travestie‹ zumeist als negative Kontrastfolien zur parodierten ›Hochliteratur‹ fungierten, zeigt der zeitgenössische Diskurs, wie er auch in Wien geführt wurde.⁹ So geht beispielsweise die Schriftstellerin

6 Baumbach, *Seiltänzer und Betrüger?*, S. 41.

7 Vgl. hierzu etwa Winfried Freund: *Die literarische Parodie*. Stuttgart: Metzler 1981, S. 85: »Mit der kritischen Parodie haben die Wiener Theaterparodien kaum Berührungspunkte. Die sich an bekannte und berühmte Muster anlehndenden Bühnenvariationen, die zwischen 1817 und 1825 nahezu ausschließlich an den Wiener Vorstadttheatern zu sehen waren, sind fast immer unterhaltsame Possen, Theaterulk mit sehr viel Lokalkolorit, oft im Gefolge der beliebten Mythentravestien.«

8 Vgl. Gerhard Müller-Schwefe (Hg.): *Shakespeare im Narrenhaus. Deutschsprachige Shakespeare-Parodien aus zwei Jahrhunderten*. Tübingen: Francke 1990. Gerhard Müller-Schwefe (Hg.): *Was haben die aus Shakespeare gemacht! Weitere alte und neue deutschsprachige Shakespeare-Parodien*. Tübingen: Francke 1993. Christian Grawe (Hg.): *»Wer wagt es Knappersmann oder Ritt?« Schillerparodien aus zwei Jahrhunderten*. Stuttgart: J. B. Metzler 1990. Joseph Kiermeier-Debre / Fritz Franz Vogel (Hg.): *Der Volks-Schiller. Pornographische Parodien aus dem Biedermeier*. Wien: Christian Brandstätter 1995.

9 Vgl. in der Folge: Matthias Mansky: *Geld und Bankrott in den Parodien des Wiener Vorstadttheaters*. In: *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivilliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. I: Die Dramenproduktion*. Hrsg. v. Anne Feler, Raymond Heitz und Gérard Laudin. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 233–253, hier S. 237–239.

Caroline Pichler in ihrem Aufsatz *Über die Travestirungen*¹⁰ von zwei Höhepunkten der schönen Künste und der Dichtung aus, nämlich dem »ersten Beginn der Cultur« sowie ihrem »schönste[n] Gipfel«,¹¹ denen sie das »ökonomisch-industriöse Zeitalter«¹² entgegenhält. Der »Einfluß des ökonomisch-egoistischen Zeitgeistes«¹³ habe durch die »Nebenabsicht des Nutzens« den »reinen Begriff der Schönheit«¹⁴ gestört und besonders die theatrale Travestien und Kassastücke hätten der hohen Kunst auf entwürdigende Art und Weise ihren Nimbus geraubt: »Das Volk läuft haufenweise in diese Stücke, die Casse wird gefüllt, der Autor bezahlt, und der Zweck der Kunst erreicht; aber Welch ein elender[,] verächtlicher Zweck, wie unwürdig der Kunst und einer gebildeten Nation!«¹⁵

Eine Gegenstimme hierzu erhebt der junge Franz Grillparzer in seinen nahezu zeitgleich entstandenen *Zerstreute[n] Gedanken über das Wesen der Parodie* (1808). Zwar lehnt auch er die »elenden Machwerke« der Franzosen und der »travestierten Opern« ab (»in Wien: Perinet und Konsorten«¹⁶), dennoch stellt seine Schrift einen Rehabilitierungsversuch der Parodie als »Dichtungsart«¹⁷ dar. Grillparzer rechtfertigt den Nutzen der Gattung insbesondere im Erregen von Lachen; als untergeordnete Nebenzwecke erörtert er die Belehrung und die Persiflage. Auch wenn er das »ridendo dicere verum« (»lachend die Wahrheit sagen«) als »edelste Art der Parodie«¹⁸ auffasst, konzidiert er der Gattung in seiner Akzentuierung ihres Unterhaltungswerts und der simplen Lachreaktion eine nicht zu unterschätzende dramaturgische Freiheit.¹⁹

10 Pichlers Aufsatz ist 1807 entstanden und wurde drei Jahre später in Adolf Bäuerles *Wiener Theaterzeitung* abgedruckt. Vgl. Caroline Pichler: *Über die Travestirungen*. In: *Sämtliche Werke*. 24. Bändchen: Prosaische Aufsätze. 1. Teil. Wien: Anton Pichler; Leipzig: In Commission bey August Liebeskind 1829, S. 5–19.

11 Ebd., S. 5.

12 Ebd., S. 9.

13 Ebd., S. 10.

14 Ebd., S. 11.

15 Ebd., S. 12.

16 Franz Grillparzer: *Zerstreute Gedanken über das Wesen der Parodie*. In: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. 2. Abteilung. Bd. 6. Hrsg. v. August Sauer. Wien: Anton Schroll & Co. 1923, S. 22–29, hier S. 28.

17 Ebd., S. 22.

18 Ebd., S. 24.

19 Ganz konträr äußert sich Grillparzer hingegen in seinem Gedicht *An den Verfasser der Parodie*. Vgl. Franz Grillparzer: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. 3. Abteilung. Bd. 2: Briefe und Dokumente. 2. Teil. Hrsg. v. August Sauer. Wien: Anton Schroll & Co 1924, S. 305 f.

Ganz ähnlich hatte sich bereits zuvor auch der Vorstadtdramatiker Franz Xaver Gewey im Nachwort zu seiner Parodie auf Aloys Blumauers *Erwine von Steinheim* geäußert, das sich wie eine »Entschuldigung [gegenüber] dem gebildeten Leser«²⁰ bzw. Rezipienten liest. Gewey rechtfertigt seine Parodie, indem er ihren Haupt- und Endzweck in der »Erschütterung des Zwerchfells«²¹ und in der Unterhaltung des Galeriepublikums erläutert. Der gebildete Zuschauer müsse für einen Abend »der Natur, und Wahrheit, so wie jeder ästhetischen Vollkommenheit« entsagen, da eine Parodie nie ohne »Verzerrung, Trivialität, Uebertreibung und lokale[n] Ton«²² auskommen könne. Und auch dem Dramatiker Karl Meisl lag es fern, sich den Unmut der gelehrten Kritik zuzuziehen, was ihn dazu veranlasste, den »unverdächtigen« und »harmlosen« Spaß der von ihm frequentierten Gattung stets hervorzukehren. Seinem Stück *Moisasura's Hexenspruch*, einer Parodie auf Ferdinand Raimunds *Moisasurs Zauberfluch*, stellte er 1827 einen Prolog voran, der in der *Wiener Theaterzeitung* abgedruckt wurde. In diesem versucht die personifizierte Parodie, sich am Prologus vorbei auf die Bühne zu schleichen. Sie wird allerdings ertappt und muss sich dessen Abmahnung gefallen lassen. Dem Vorwurf, dass sie das »Hohe« mit »lächelndem Gesichte«²³ stets verwunde und herabziehe, kontert sie postwendend:

Sieh die Waffen ohne Spitzen
 Superkluger Prologus;
 Nicht einmahl die Haut zu ritzen,
 Ist mein eiserner Entschluß!
 Düsternheit in Scherz zu wandeln –
 Falten glätten – Gram zerstreu'n –
 Dahin zielt mein frohes Handeln, – –
 Jokus mög' mein Schütze seyn;
 Daß mein Schifflin ja nicht scheitert –
 Ihm der Hafen nicht entweicht!
 Hab ich *ein* Gemüth erheitert –
 Hab' ich auch mein Ziel erreicht. –²⁴

20 Johann Hüttner: Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy. In: *Maske und Kothurn* 18 (1972), S. 99–139, hier S. 112.

21 [Franz Xaver Gewey:] *Erwine von Steinheim* parodiert in *Knittelversen vom Verfasser der Modesitten*. Wien: Georg Eckmann 1802, o. S.

22 Ebd., o. S.

23 Karl Meisl: *Moisasura's Hexenspruch* (= Raimund Almanach). Hrsg. v. Richard Reutner. Wien: Lehner 1998, S. 10.

24 Ebd., S. 11.

Die Kritiken und Rechtfertigungen veranschaulichen bereits die unterschiedlichen ästhetischen Positionen, die die Parodie von der Hochliteratur abschneiden, wobei einem poetischen Kunstanpruch die angehende Ökonomisierung des Theaterbetriebs im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts entgegengehalten wird. Demzufolge scheint auch eine begriffsgeschichtliche Diskussion der Parodie am Wiener Vorstadttheater wenig zielführend. Bereits Johann Hüttner und Jürgen Hein haben in ihren grundlegenden Arbeiten betont, dass sich die Dramatiker der Vorstadtbühnen »kaum an Regeln der literarischen Poetik« hielten, auch wenn es zutreffend sei, dass man unter einer Parodie im Allgemeinen sowohl »eine burlesk-komische als auch eine kritisch-komische Nachahmung einer literarischen Vorlage«²⁵ verstand. Diese Beobachtungen legen nahe, mit einem relativ weiten und pragmatischen Parodie-Begriff zu operieren,²⁶ der neben der theatralen Interaktion der Aufführungspraxis auch die Produktionsbedingungen und somit die unterschiedlichen ›Ökonomien‹ der für den zeitgenössischen Theaterbetrieb konzipierten Stücke berücksichtigt.²⁷ Gerade die Parodien der Vor-

25 Jürgen Hein: Nachwort. In: Parodien des Wiener Volkstheaters. Hrsg. v. Jürgen Hein. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1986, S. 383–411, hier S. 384.

26 Ich knüpfe in dieser Vorgehensweise an die Publikationen Johann Hüttners, Jürgen Heins, Friedrich Wallas und Christian Grawes an. Vgl. hierzu: Johann Hüttner: Die Parodie auf dem Wiener Volkstheater vor Johann Nestroy. In: Nestroyana, 5. Jg., Heft 3–4 (1983/84), S. 59–61, hier S. 59: »Definitionsversuche im literaturwissenschaftlichen Fahrwasser würden vermutlich ohnehin nicht viel bringen, da aufgrund der Selbsteinschätzung durch Autoren, andere Theaterleute, Publikum und die Obrigkeit – zumindest bis etwa in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts – keine kritische Auseinandersetzung mit realer Umwelt und Literatur und Kunst, sondern Transponierung der Vorlage in einen anderen literarisch-theatralen Bereich bzw. eine andere Schicht innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie als Mittel der bloßen Erheiterung gefordert wurde.« Vgl. ferner: Hüttner, Literarische Parodie, S. 115. Hein, Nachwort, S. 384. Friedrich Walla: Parodie, parodistisches Seitenstück, Singspiel? In: Nestroyana, 5. Jg., Heft 3–4 (1983/84), S. 66–74, hier S. 66.

Vgl. zudem Christian Grawes Anmerkung zur Schwierigkeit einer Differenzierung zwischen Parodie und Travestie: »Schon ein Titel wie *Fiesko der Salamikrämer* macht klar, daß auch die Travestie dieser Zeit die Entheroisierung nicht wie die frühere Epen travestie, etwa Blumauers, durch die Versetzung der Figuren in eine sprachliche Unangemessenheit betreibt, sondern die Gestalten selbst parodistisch verfremdet.« (Christian Grawe: Nachwort. In: »Wer wagt es Knappersmann oder Ritt?« Schillerparodien aus zwei Jahrhunderten. Hrsg. v. Christian Grawe. Stuttgart: J. B. Metzler 1990, S. 231–288, hier S. 248.) Auch Grawe hält demnach in Bezug auf die Theaterparodien einen möglichst »undogmatischen Parodiebegriff« für empfehlenswert (ebd., S. 278).

27 Zum Begriff der ›theatralen Interaktion‹ vgl. in etwas anderem Kontext Stefan Hulfeld: Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700–1798. Zürich: Chronos Verlag 2000.

stadtbühnen lassen sich wohl als theaterpraktische Texte schlechthin verstehen, die dem Alltagsgeschäft einer expandierten Unterhaltungsindustrie geschuldet sind und sich kaum einem allgemeingültigen Gattungsbegriff subsumieren lassen. Wenn Johannes Birgfeld und Claude D. Conter in den einleitenden Worten zu ihrem Band *Das Unterhaltungsstück um 1800* einem Beschreibungsmodell, »das strikt zwischen Trivial-, Unterhaltungs- und Hochliteratur unterscheidet«,²⁸ eine »Ästhetik der Professionalität«²⁹ entgegenhalten, so muss diese Beobachtung – was den deutschsprachigen Raum betrifft – vor allem für den Theateralltag Wiens geltend gemacht werden. Wien war Anfang des 19. Jahrhunderts »mit seinen 233.431 Einwohnern [hinter London und Paris] die drittgrößte Stadt der Welt«³⁰ und gerade hier lässt sich in den Theater texts ein pragmatisches Interesse am Unterhaltungsbedürfnis einer Großstadt konstatieren. Tatsächlich unterlagen die drei wichtigsten Vorstadtbühnen – das Theater in der Leopoldstadt, das Theater an der Wien und das Theater in der Josefstadt – bereits im frühen 19. Jahrhundert der Tendenz einer »verstärkten Kommerzialisierung«.³¹ Diese betraf aufgrund der zunehmenden Konkurrenz auch die Hofbühnen, machte sich bei den wirtschaftlich autonomen Unterhaltungstheatern allerdings weitaus stärker bemerkbar. Aufgrund der Abhängigkeit vom Kartenverkauf entwickelte sich neben der Theaterpresse, die einen wichtigen Werbefaktor darstellte, vor allem das Publikum zur entscheidenden Größe bei der Spielplangestaltung.³² Die Ökonomisierung der Theater machte die Dramatiker und die führenden Schauspielerinnen und Schauspieler zum »Kapital« der Direktionen, »das mit Bedacht auf Erfolgsaussicht und Rentabilität eingesetzt«³³ werden musste. Auch die Ausprägung der Parodie auf den populären Vorstadtbühnen scheint in diesem Kontext von Bedeutung. Alfred Liede vermerkt im *Reallexikon der deutschen*

28 Johannes Birgfeld / Claude D. Conter: *Das Unterhaltungsstück um 1800. Funktionsgeschichtliche und gattungstheoretische Vorüberlegungen*. In: *Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne. Zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik*. Hrsg. v. Johannes Birgfeld und Claude D. Conter. Hannover: Wehrhahn 2007, S. VII–XXIV, hier S. XIII.

29 Ebd., S. X.

30 Hüttner, *Literarische Parodie*, S. 101.

31 Maria Piok: »Bearbeiter, Uebersetzer, Stückzuschneider« – Plagiatoren im Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 35 (2016), S. 25–42, hier S. 26.

32 Vgl. ebd., S. 27.

33 Ebd., S. 26.

Literaturgeschichte, dass die Gattung – im Gegensatz zu ihrer Präsenz auf den Wiener Theatern – »im übrigen deutschen Sprachgebiet während des ganzen 19. Jahrhunderts«³⁴ nur vereinzelt aufgetreten sei. So spiegeln gerade die in den Unterhaltungstheatern Wiens aufgeführten Parodien durch ihr Abhängigkeitsverhältnis zu einem (dramatischen) Prätext die Schnellebigkeit sowie den Zeitdruck bei der dramatischen Produktion deutlich wider. Dass ein Großteil der Stücke nie im Druck erschienen und heute lediglich in Form von Theaterhandschriften und Soufflierbüchern erhalten ist, lässt sich mitunter auf damals fehlende Urheberrechte zurückführen. Während ungedruckte, erfolgversprechende Dramentexte einen exklusiven Warencharakter aufwiesen und den Autoren die Möglichkeit boten, die Manuskripte später an andere Bühnen weiterzuverkaufen, galt ein im Druck erschienenes Stück als Gemeingut, das ohne Zustimmung seines Verfassers überall aufgeführt werden konnte.³⁵ Andererseits betrachtete man die Stücke als Gebrauchstexte für die Bühne, deren literarischer Wert sich als nachrangig erwies, sodass sie nicht immer für den Druck vorgesehen waren.

Politische und sozioökonomische Krisenerfahrungen

Die Konjunktur der Parodie auf dem Wiener Vorstadttheater koinzidiert auffällig mit der politischen und ökonomischen Krisenzeit während den Napoleonischen Kriegen (1792–1815) und dem Beginn der Industriellen Revolution ab den 20er- und 30er-Jahren des 19. Jahrhunderts. Besonders die wirtschaftlich prekären Kriegs- und Nachkriegsjahre waren durch eine Zerrüttung der Staatsfinanzen und eine Verschiebung der sozialen Schichten geprägt.³⁶ 1809 musste die Habsburgermonarchie nach der Schlacht von Wagram gewaltige Gebietsverluste hinnehmen, zudem wurde eine hohe Kriegskontribution für Frankreich fällig.³⁷ Österreich war gezwungen, sich der anti-englischen Kontinentalsperre anzuschließen und sein Heer

34 *Liede, Parodie*, S. 33.

35 Vgl. Piok, »Bearbeiter, Uebersetzer, Stüczuschneider«, S. 25.

36 Vgl. Rudolf Fürst: Einleitung. In: Raimunds Vorgänger. Bäuerle. Meisl. Gleich. Eine Auswahl, hrsg. und eingeleitet v. Rudolf Fürst. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1907, S. IX–CIII, hier S. XVII.

37 Vgl. Reinhard Stauber: 1815 – Wiener Kongress: Revolutionskriege, Ende des Alten Reiches und Deutscher Bund. In: Von Lier nach Brüssel. Schlüsseljahre österreichischer Geschichte (1496–1995). Hrsg. v. Martin Scheutz und Arno Strohmeier. Innsbruck, Wien: Studien Verlag 2010, S. 167–188, hier S. 177.

zu reduzieren. Das infolge der Kriegsfinanzierung vervielfältigte Papiergeld und der unglückliche Kriegsverlauf führten allmählich zu jenem »Inflationstaumel«,³⁸ der 1811 einen Staatsbankrott auslöste.³⁹ Eine drastische Entwertung des Papiergeldes – »Bankozettel [wurden] auf ein Fünftel des Nennwertes abgewertet und gegen neu zu emittierende sogenannte ›Einlösungsscheine‹ umgetauscht«⁴⁰ – ging mit Lebensmittelnknappheit und Teuerung einher, die den Alltag der Großstadt prägten:

Ganz abgesehen vom gesamten technischen Aufwand, den die Bankozettelherstellung, die Verbesserung der Fälschungssicherheit und das Vorgehen gegen diverse Fälscherbanden im In- und Ausland nach sich zogen, führte die Inflation und nachfolgende Sanierung zu allen jenen sozialen Problemen, die man aus derartigen Aktionen kennt: steigende Preise, hinter denen die Löhne und Gehälter stark zurückblieben, Flucht in die Sachwerte, überproportional steigende Mieten, Wohnungsnot, Abwertung aller Sparguthaben, Umverteilung der Einkommen zu den Realitätenbesitzern und Verschiebung von Vermögen ins Ausland.⁴¹

Abgesehen von den stark abgewerteten Einlösungsscheinen, die man als ›Wiener Währung‹ bezeichnete, sah die Währungsreform auch eine Halbierung der Zinssätze aller Staatsobligationen vor. Bedeutete das »berühmte Februarpatent« für die Besitzer von Bankozetteln einen Wertverlust von 80 %, so wurden die »Kupfermünzen zu 30, 15, 3 und 1 Kreuzer« ebenfalls um 80 % entwertet und die Münzen »zu 6, ½ und ¼ Kreuzer überhaupt außer Kurs gesetzt«.⁴² Dennoch kann von einem ›Staatsbankrott‹ im eigentlichen Sinne nicht die Rede sein, »da die öffentliche Hand nicht zahlungsunfähig war« und es sich realiter »um eine interne Abwertung«⁴³ handelte.

Dass diese Ereignisse das Vertrauen der Bevölkerung in die österreichische Geldpolitik nicht gerade bestärkt haben, sondern vielmehr zu einem Schwund

38 Roman Sandgruber: Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart (= Österreichische Geschichte. Hrsg. v. Herwig Wolfram). Wien: Ueberreuter 1995, S. 222.

39 Vgl. Paul Stiassny: Der österreichische Staatsbankrott von 1811. (Nach archivalischen Quellen.) Wien, Leipzig: Alfred Hölder 1912.

40 Sandgruber, Ökonomie und Politik, S. 223.

41 Ebd., S. 223.

42 Adelbert Schusser: Münzwesen und Geldwirtschaft. In: Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1988, S. 46–49, hier S. 46.

43 Felix Butschek: Österreichische Geldgeschichte im Rahmen der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In: Geld. 800 Jahre Münzstätte Wien. Hrsg. v. Wolfgang Häusler. Wien: Kunstforum Bank Austria 1994, S. 161–179, hier S. 165.

- Moreau, Joseph 67
 Müller, Adolph 46, 47, 94, 99
 Müller, Johann Friedrich 47
 Müller, Wenzel 64
 Napoleon Bonaparte 19, 24, 96, 111, 112
 Nestroy, Johann 31, 36, 39, 40, 45, 60, 61,
 73, 94, 109
 Neumann, Therese 83
 Obermaier, Walter 41
 Paër, Ferdinando 83, 84, 94
 Pálffy von Erdöd, Ferdinand 64, 68, 72
 Pape, Walter 41
 Pellico, Silvio 28
 Perinet, Joachim 15
 Pezza, Michele 112
 Pichler, Caroline 15
 Pilat, Josef Anton von 27
 Plebach, Anna 104
 Plümicke, Karl Martin 47
 Raimund, Ferdinand 16, 31, 45, 53, 73, 84,
 101, 115
 Rainoldi, Paolo 88, 89
 Remie, Clemens 90
 Rommel, Otto 31, 45, 63, 94, 106
 Richter, Joseph 21, 49, 60, 71, 78
 Roser, Franz 50, 84
 Sacco, Johanna 48
 Saphir, Moritz Gottlieb 28
 Sartory, Franz 84
 Schaden, Adolph von 92, 93, 94
 Scheit, Gerhard 41
 Schiller, Friedrich 14, 43, 45, 46, 47, 48, 50,
 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61,
 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74,
 80, 88
 Schink, Johann Friedrich 47
 Schindler, Margot 113
 Schmidl, Adolf 53
 Schnepfleiter, Josef 92
 Schuster, Ignaz 80, 84, 88, 102, 103, 108,
 115
 Scribe, Eugène 109, 110, 111, 112
 Sealsfield, Charles [Postl, Karl Anton] 25, 32
 Sedaine, Michel-Jean 54
 Sedlnitzky, Josef von 27
 Seume, Johann Gottfried 24, 32
 Seyfried, Ferdinand von 68, 79, 108
 Seyfried, Joseph von 95
 Shakespeare, William 14, 41, 46
 Sonnleitner, Johann 39, 43, 60
 Spontini, Gaspare 95, 103, 109
 Steiger, Anton David 91, 92, 93
 Steinkeller, Rudolf 115
 Sulzer, Johann Georg 13
 Told, Franz Xaver 73
 Wagner, Richard 36
 Waldmüller, Georg 44
 Walla, Hr. 55
 Wilhelm, Prinz von Preußen 92
 Zelter, Carl Friedrich 13
 Zöllner, Elise 108, 111, 113