



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Friedrich Wilhelm Weiskern

Eine Analyse seiner Odoardo-Figur in der Altwiener Volkskomödie“

Verfasser

Marcus Weissengruber

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Dr. Clemens Stepina, Privatdoz.

Danksagung

Ich danke meinen Eltern Brigitte und Wolfgang Weissengruber für die Unterstützung während der Diplomarbeitsphase und dafür, dass sie mir in der gesamten Studienzeit sowohl finanziellen als auch emotionalen Beistand geleistet haben. Besonders meine Mutter hatte immer ein offenes Ohr für mich.

Danke auch an meine Tante Ursula Bittner, dass mir ihre Türe bei Problemen immer offen stand.

Ein besonderer Dank gilt meinem Diplomarbeitsbetreuer Dr. Clemens Stepina für die fachkundige Unterstützung und äußerst angenehme und immer schnelle Betreuung.

Ferner möchte ich mich bei Mag. Dr. Matthias Mansky bedanken, der mich auf das Thema der Diplomarbeit gebracht hat und mir besonders in der Anfangsphase jederzeit unterstützend zur Seite stand.

Des weiteren ein großes Dankeschön an meine Geschwister, quasi Geschwister und lieben Freunde Thomas, Cornelia, Stefan, Kathi, Uschi, Stefan, Dani, Katrin, Kevin und Josef, besonders für die Ablenkung in dieser Zeit.

Ein ganz großer Dank gilt meiner Freundin Barbara, die mich und meine „Diplomarbeits-Launen“ am meisten aushalten musste.

| | |
|---|------------|
| Einleitung | 1 |
| 1. Biographie zu Friedrich Wilhelm Weiskern | 4 |
| 1.1. Weiskerns Herkunft | 4 |
| 1.2. Weiskerns Tätigkeiten abseits des Theaters | 6 |
| 1.3. Familiärer Hintergrund | 10 |
| 1.4. Weiskerns Arbeit am Theater | 12 |
| 2. Weiskerns Position zwischen Stegreif und regelmäßiger Dramatik | 24 |
| 3. Weiskerns Odoardo-Figur in der Wissenschaft | 32 |
| 3.1. Weshalb Odoardo wissenschaftlich kaum behandelt wurde. | 32 |
| 3.2. Der wissenschaftliche Status Quo zur Odoardo-Figur | 33 |
| 4. Stücke mit Weiskern-Odoardo | 40 |
| 4.1. Der Baron Wurstelsprung, ein zum Edelmann gewordener Strohschneider | 41 |
| 4.2. Die schlaue Wittib | 46 |
| 4.3. Die zwey Zwillinge | 51 |
| 4.4. Das Theater | 57 |
| 4.5. Bernardon / Herr von Eselbank, der dreyßigjährige A.B.C. Schütz, und glückliche Liebhaber von der schönen Haubenhefterin in Wien | 61 |
| 4.6. Odoardo der glückliche Erbe, oder Hannswurst ein Galant d'Homme, aus Unverstand | 67 |
| 4.7. Das rachgierige Kammermädel | 71 |
| 4.8. Die gutherzige Kammermagd | 75 |
| 4.9. Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin die lächerlichen Schwestern von Prag | 79 |
| 4.10. Der Misogyne oder der Feind des weiblichen Geschlechts | 83 |
| 4.11. Die Feinde des Brodes welches sie essen | 86 |
| 4.12. Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut | 90 |
| 4.13. Zusammenfassung der Erkenntnisse | 93 |
| 5. Conclusio | 102 |
| Anhang: Verzeichnis der Stücke mit Odoardo-Weiskern | 105 |
| Literaturverzeichnis | 109 |

Einleitung

„Es sind Vorurteile, die uns glauben machen wollen, wir stünden höher als die anderen, weil wir einen Grafen zum Ahnen haben..., daher gibt es keinen Unterschied zwischen dem König, einem Grafen, einem Bürger und einem Bauern...“¹

Dieses Zitat stammt von Josef II. und er schrieb es 1765, als er vierundzwanzig Jahre alt war, in einem Brief an seine Mutter Maria Theresia. Im selben Jahr tritt er die Mitregentschaft in den habsburgischen Erbländern an. Seine Worte sind bezeichnend für den gesellschaftlichen Wandel während der Regierungszeit seiner Mutter und den Jahren seiner Regentschaft. Schon unter Maria Theresia wandelt sich das Hofleben, es war für sie nie von solch großer Bedeutung, wie noch zum Beispiel unter Karl VI.

Der gesellschaftliche Wandel, der im 18. Jahrhundert passiert, führt zu einem Normenwandel. Die Arbeitszeit wird erhöht und klar von der Freizeit getrennt, es setzt sich ein Lebensstil durch, der von Selbstdisziplinierung und Askese bestimmt ist.² Diese Transformation betrifft natürlich alle Lebensbereiche, also auch das Theater, das einen permanenten Nachweis der gesellschaftlichen Nützlichkeit erbringen muss. So lässt sich auch einfach erklären, wieso Johann Christoph Gottsched beginnt, an einer Theaterreform zu arbeiten.

Gottsched schien es ein besonderes Anliegen zu sein, seine Reformvorschläge auch auf der Wiener Bühne des Kärntnertortheaters umzusetzen, denn es handelte sich zu jener Zeit um das einzige stehende Theater im gesamten deutschsprachigen Raum. Einer seiner wichtigsten Mittelsmänner in Wien war zu jener Zeit der ursprünglich aus Sachsen stammende Friedrich Wilhelm Weiskern. Die Wichtigkeit Weiskerns in der Wiener Theaterdebatte um Stegreif und regelmäßiges Drama, auch bekannt unter dem Namen „Hanswurststreit“, wurde lange Zeit in der Wissenschaft verkannt. Weiskern wurde immer als Verfechter des Stegreifspiels angesehen und man hatte ihm nachgesagt, er hätte das regelmäßige Drama boykottiert. Besonders durch diverse Abhandlungen, die erst im 20. Jahrhundert entstanden sind, darunter Arbeiten von Hilde Haider-Pregler,

¹ Domandl, Hanna: Kulturgeschichte Österreichs. von den Anfängen bis 1938. Wien, 1992. S. 239

² Eybl, Franz M. [Hrsg.]: Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des theresianischen Zeitalters. Wien, 2002. S. 290

Otto Rommel und Gustav Zechmeister, um einige Wichtige zu nennen, konnte Weiskerns ursprünglich falsches Bild eines Gegners des regelmäßigen Dramas aufgeklärt werden. Trotzdem behandeln diese wissenschaftlichen Arbeiten Weiskern eher am Rande. Ansonsten existieren noch zwei Monografien in Form von Diplomarbeiten, die sich mit seiner Person beschäftigen. Diese Abhandlungen zu Weiskern haben mittlerweile erkannt, wie wichtig seine Arbeit am Theater für die Entwicklung des Altwiener Volkstheaters war. Jedoch wurde in der Wissenschaft seine Figur des Odoardos, die er für die Bühne des Kärntnertortheaters kreiert hatte, beinahe gänzlich übersehen. Dabei handelt es sich bei dieser Figur um einen äußerst beliebten Charakter des Altwiener Volkstheaters, wenn man den wenigen Quellen glauben darf. Weder Befürworter noch Kritiker des Stegreifspiels haben sich jemals negativ über diese Figur geäußert, obwohl sie neben einem Hanswurst oder Bernardon, über die ständig in der Theaterdebatte diskutiert wurde, auf der Bühne stand. Sein Odoardo dürfte äußerst schnell eine große Beliebtheit erlangt haben, denn in der Druckfassung von Weiskerns Stück „Arlekin, ein Nebenbuhler seines Herren“, das 1745 erschien, steht nicht sein eigener Name, sondern es wird darauf hingewiesen, dass das Stück von „dem Odoardo“ verfasst wurde. Dennoch wurde diese interessante Figur in der Wissenschaft bisher noch keiner genaueren Betrachtung unterzogen.

Diese Arbeit versteht sich daher als ein erster Versuch, die Odoardo-Figur in der Forschung einzuordnen und eine Typologisierung oder Definition für sie zu finden. Damit dies gelingen kann, muss zunächst im ersten Teil der Arbeit ein genaues Bild zu Weiskerns Person und seiner Arbeit für und abseits des Theaters gegeben werden. Dabei soll versucht werden, Fragen zu beantworten, die sich damit auseinandersetzen, wie Weiskern zunächst nach Wien an das Kärntnertortheater gekommen ist, womit er sich neben dem Theater beschäftigte und welche Positionen er am Theater inne hatte.

Da es sich bei Weiskern um einen der wichtigsten Theatermänner seiner Zeit handelt und er mitverantwortlich für die Auswahl der Stücke am Kärntnertortheater war, erscheint es sinnvoll, im zweiten Teil der Arbeit seine Position in der Debatte um Stegreif und regelmäßiger Dramatik zu erörtern. Diese Position scheint in weiterer Folge auch wichtig für die Auseinandersetzung mit seiner Odoardo-Figur zu sein, denn er kreiert sie beinahe genau zu jener Zeit, als das erste regelmäßige Drama in Wien aufgeführt wird. „Vitichab und Dankwart, die allemannischen

Brüder“ kommt 1747 am Kärntnertheater zur Aufführung³, nur zwei Jahre nachdem Weiskern zum ersten Mal als Odoardo auftritt.

Die beiden letzten Teile der Arbeit, die als Hauptteile zu sehen sind, beschäftigen sich dann explizit mit der Odoardo-Figur. Im dritten Kapitel soll dabei ein wissenschaftlicher Status Quo zur Figur gegeben werden und das vierte Kapitel behandelt einige ausgewählte Stücke, in denen Weiskern seinen Odoardo gegeben hat. In der letzteren Untersuchung wird versucht herauszufinden, ob es sich bei Odoardo um eine Art stehende Typenfigur handelt, so wie dies beispielsweise auf Hanswurst zutrifft, und ob diese ins seriöse oder komische Rollenfach einzuordnen ist. Des Weiteren wird hier auch zu fragen sein, ob Weiskern, hinsichtlich seiner Position in der Theaterdebatte, die Odoardo-Figur als eine Art moralische Instanz in den Komödien geschaffen hat. Denn, wie schon erwähnt, entsteht seine Figur genau zu jener Zeit, als über ein Theater als Tugendschule diskutiert wird, demnach wäre es interessant zu wissen, ob Odoardo ein kleiner Teil dieser Tugendschule ist.

Trotz der äußerst dünnen Quellenlage zu Weiskern und im Besonderen zu seiner Odoardo-Figur, soll versucht werden, diese Fragen ausreichend zu beantworten und vielleicht auch neue Fragen für zukünftige Auseinandersetzungen mit dieser Figur zu stellen.

Im Anschluss an die Conclusio soll noch ein aktualisiertes Verzeichnis der Stücke gegeben werden, in denen Weiskern die Odoardo-Figur gespielt hat. Ein Anhang dieser Art findet sich zwar in den beiden Monografien zu Weiskern, jedoch sind diese Verzeichnisse nicht auf den Odoardo fixiert und vor allem nach heutiger Sicht etwas unvollständig.

³ Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747-1776. Wien, 1971. S. 111

1. Biographie zu Friedrich Wilhelm Weiskern

1.1. Weiskerns Herkunft

Wann genau Weiskern geboren wurde, lässt sich heute nur schwer rekonstruieren. Die weit verbreitete Annahme, dass er am 29.05.1711 geboren wurde, stammt vermutlich aus dem biographischen Nachschlagewerk „Allgemeine Deutsche Biographie“⁴, die in zunächst 45 Bänden in den Jahren 1875 bis 1900 entstand. Hier taucht Weiskern im Band 41 mit genanntem Geburtsdatum und Geburtsort in Eisleben auf. Woher diese Angaben genau stammen, ist nicht eindeutig zu ersehen. Als Quellen werden hier unter anderem Eduard Devrient, Anton Mayer und Joseph von Sonnenfels angegeben.

Das Geburtsdatum deckt sich mit dem Eintrag des Portheimkatalogs der Wiener Stadtbibliothek.⁵ Anton Mayer schreibt ohne Angabe von Quellen, dass sein Geburtsdatum der 20.05.1711 ist und gibt ebenfalls als Geburtsort Eisleben an.⁶ Sowohl Datum als auch Ort sind jedoch ungesichert.

Um das tatsächliche Geburtsdatum herauszufinden, kann beispielsweise der Umweg über sein Sterbedatum gegangen werden.

Es kann mit Sicherheit behauptet werden, dass er im Dezember 1768 in Wien verstarb. Johann Heinrich Friedrich Müller schreibt in seinen „*Theatererinnerungen eines alten Burgschauspielers*“ über den Tod Gottfried Prehausers und erwähnt in diesem Zusammenhang Weiskerns Sterbedatum.

„[...] als er (Prehauser, d. Verf) Weiskernen, welcher den letzten Dezember dieses Jahres beerdigt wurde, zur Gruft begleitete, sagte er zu einigen von der Gesellschaft: „Unser Odoardo hat es überstanden, ich werde ihm bald folgen, er wird nicht ohne Bedienten sein wollen.“ Er starb auch wirklich den 29.01.1769, gerade einen Monat später als Weiskern.“⁷

⁴ Lier, Hermann Arthur: Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 41, Leipzig, 1896. S. 552-553

⁵ Portheimkatalog Wiener Stadt- und Landesarchiv.

⁶ Mayer, Anton: Geschichte der geistigen Cultur in Niederösterreich von den ältesten Zeiten bis in die Gegenwart. Bd. 1, Wien, 1878. S. 283

⁷ Müller, Johann Heinrich Friedrich: Theatererinnerungen eines alten Burgschauspielers. Berlin, 1958. S. 45

Laut Müller verstarb Weiskern also am 29.12.1768. Auch in der erwähnten „Allgemeinen Deutschen Biographie“ lässt sich dieser Sterbetag finden. Außerdem deckt sich dieses Datum mit dem Eintrag in den Totenbeschauprotokollen der Stadt Wien⁸, in denen Weiskern an diesem Tag gefunden werden kann. Des weiteren wurde hier zu Protokoll gegeben, dass er im Alter von 58 Jahren verstarb. So verweist schon Christine Schwarzinger in ihrer Diplomarbeit auf die Berechnung, dass Weiskern vermutlich 1710, oder sollte sein Geburtstag noch an einem der beiden Tage nach dem 29. Dezember gewesen sein, 1709 geboren wurde.

Eine ebenso große Unsicherheit herrscht bezüglich Weiskerns Geburtsort. Die „Allgemeine Deutsche Biographie“ gibt als eine ihrer Quellen Anton Mayer an, der wiederum, wie schon erwähnt, keine Quelle zu Weiskerns Geburtsort und -tag angibt. Damit gibt es keinen Beweis für Eisleben als Geburtsort. Auch eine Nachfrage in den Archiven der Stadt Eisleben wurde negativ beantwortet. In dem Zeitraum von 1709-1711, konnte weder in den Taufregistern der Kirchengemeinde St. Annen, noch in denen der Kirchengemeinde St. Andreas-Nicolai-Petri ein Friedrich Wilhelm Weiskern gefunden werden. Ebenso konnten keine Abwandlungen seines Namens ohne den Buchstaben „n“ am Ende oder mit „ss“ und „ß“, in den Registern gefunden werden. Auch, wenn Weiskern vielleicht nicht gerade aus Eisleben kommen sollte, steht jedoch mit ziemlicher Sicherheit fest, dass er zumindest aus dem Raum Sachsen kommt.

Auf jeden Fall bezeichnet ihn Müller als solchen⁹ und auch im „Repertoire des theatres de la ville de Vienne“¹⁰ taucht Weiskern als Sachse auf. Zudem galt Weiskern als sehr gebildeter Mensch und er pflegte Zeit seines Lebens regen Kontakt mit Johann Christoph Gottsched, der 1724 in Leipzig seine Lehrtätigkeit aufnahm. Weiskern teilte die Ansichten Gottscheds und gehörte auch zum inneren Kreis der Gottschedianer in Wien.¹¹ Es ist denkbar, dass Weiskern das aufklärerische Gedankengut im Gottschedschen Sinne während seiner Ausbildungszeit mitbekommen hat und daher wäre auch eine Studienzeit im Raum

⁸ Totenbeschauprotokolle der Stadt Wien. Wiener Stadt- und Landesarchiv

⁹ Müller, Johann Friedrich: Genaue Nachrichten von beyden kaiserlich-königlichen Schaubühnen und andern öffentlichen Ergötzlichkeiten. Wien, 1773 (Teil 2). S. 138

¹⁰ Repertoire des theatres de la ville de Vienne. 1757: unpaginiert.

¹¹ Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Wien, 1980. S. 293

Sachsen naheliegend. Außerdem etablierten sich die Universitäten in Leipzig und Halle am Ende des 17. Jahrhunderts als Aufklärungszentren. Jedoch ist eine Ausbildung an diesen Universitäten auszuschließen, denn ein Weiskern ist in den Matrikeln für den in Frage kommenden Zeitraum nicht registriert.¹² Christine Schwarzinger vermutet, dass Weiskern eventuell Privatunterricht erhalten hat und ist davon überzeugt, dass er sich den Großteil seines Wissens aneignete, bevor er 1734 nach Wien gekommen ist. Diese Ansicht ist äußerst naheliegend, wenn man sich vor Augen führt wie umfangreich Weiskern gebildet gewesen sein muss.

1.2. Weiskerns Tätigkeiten abseits des Theaters

Bezüglich seiner Bildung lassen sich einfache Rückschlüsse aus den vorhandenen Informationen und Aufzeichnungen über Weiskern während seiner Zeit in Wien ziehen, auch aufgrund seiner Tätigkeiten abseits des Theaters.

Zunächst wissen wir, dass Weiskern als Schauspieldramatiker zwischen 100 und 200 Bearbeitungen und Übersetzungen für die Altwiener Komödie beisteuerte.¹³ Unter diesen Werken finden sich Übersetzungen aus dem Französischen, Englischen und Italienischen, das heißt, er muss diese Sprachen auch beherrscht haben. Des weiteren lässt sich einiges über Weiskerns Bildung aus den Briefen Franz Christoph Scheybs, die von Hilde Haider-Pregler analysiert wurden, herauslesen.

„Scheyb urteilt über ihn, daß er in Wien der einzige wirklich ernst zu nehmende Horaz-Kenner wäre. Ein anderes Mal teilt er Gottsched mit, er habe gemeinsam mit Weiskern Stellen aus dem Pindar und Homer teils ins Lateinische, teils ins Deutsche übersetzt.“¹⁴

Zu Weiskerns umfangreichen Sprachkenntnissen kann also auch noch das Lateinische und Griechische hinzugezählt werden. Dieser sprachliche Schwerpunkt spiegelt sich auch in seiner Beschäftigung mit wissenschaftlichen

¹² Schwarzinger, Christine: Friedrich Wilhelm Weiskern und seine Bedeutung für die Entwicklung des Wiener Kärntertheaters. Wien, 1996. S. 34

¹³ Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Wien, 1980. S. 293

¹⁴ Ebd. S. 300

Bibliotheksstudien zur Sprachgeschichte wieder. Er trat auch zweimal auf diesem Gebiet publizistisch in Erscheinung.

Einmal im Zusammenhang mit der Orthografiefrage, ob man „deutsch“ oder „teutsch“ schreiben solle. Schwarzinger konnte das Werk unter dem Titel „Untersuchung der orthographischen Streitfrage: Ob man Teutsch oder Deutsch schreiben solle? Nebst einer Zugabe, von dem Gebrauche doppelter Buchstaben.“¹⁵ ausfindig machen.

Ein zweites Mal kritisierte er die sprachreformatorischen Vorschläge des aus Slowenien stammenden Professors für deutsche Sprache an der Universität Wien und an der Savoyschen Ritterakademie, Johann Sigmund Valentin Popowitsch. Die Publikation hierzu erschien als fiktiver Brief aus dem Jenseits des verstorbenen Sprachtheoretikers Zesen unter dem Titel „Filips von Zesen. Des wunderangenähmen Sprach- Mundahrt- und Schreib-Richtigkeit-verbesserers Lobrägend, in Liederhoben-Kunstschickkliches Sendschreiben aus der andern Welt, An einen philosophisch-hochteutschen Sprachlehrer dieser Zeit, Hóld únd Frídversícherlich verhöchdeuscht Dúrch Sámuel vón Bútschky, únd Rútinfeld, Weiland aúf Ílnisch únd Níder-Rómólchwitz, Dés Úrláutend- únd Úrmítlautenden Zesianer Geschláchts Líbhochtrágenden Genósschafts-Mitglíd.“

Außerdem war Weiskern Mitglied einer „Conversatione litteraria“ und setzte sich in Wien für eine Theater- und Sprachreform ein. Bei den Treffen dieser „Conversatione litteraria“, kamen Weiskern, Scheyb, Marci junior und senior, Bailloni und italienische Diplomaten zusammen, um sich zwei Stunden über Wissenschaft und die Welt zu unterhalten.¹⁶

Seine außergewöhnliche Stellung in gelehrten Kreisen und sein ausgeprägtes Wissen auf sprachlichem Gebiet zeigt sich auch anhand des Faktums, dass Weiskern 1751 beinahe eine Lehrstelle an der Savoyschen Ritterakademie annahm.¹⁷

Aus einem Brief Scheybs geht hervor, dass es sich bei dieser Stelle um den „Catheder der deutschen Sprache“ handelte. Warum Weiskern die Lehrtätigkeit schlussendlich nicht angenommen hat, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Weiskern stand zur selben Zeit in Verhandlungen mit Lopresti, dem künftigen

¹⁵ Schwarzinger, Christine: Friedrich Wilhelm Weiskern und seine Bedeutung für die Entwicklung des Wiener Kärntertheaters. Wien, 1996. S. 54

¹⁶ Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Wien, 1980. S. 300

¹⁷ Ebd. S. 297

Impresario des Kärntertheaters. Haider-Pregler vermutet, dass Loprestis finanziell einträglicheres Angebot der entscheidende Faktor war¹⁸, wohingegen Schwarzinger als weiteren Faktor zu bedenken gibt, dass sich nun für Weiskern weiterhin die Gelegenheit bot, die Verwirklichung der theaterreformerischen Ideen Gottscheds auf dem Kärntertheater zu verfolgen.¹⁹

Eine weitere Tätigkeit auf Sprachwissenschaftlichem Gebiet bestand in der Gelehrtenkorrespondenz mit Gottsched. Natürlich ging es in dem Briefwechsel nicht ausschließlich um Sprachwissenschaftliches. Die Korrespondenz zwischen Gottsched, Weiskern und Scheyb diente ebenso dazu, Gottsched über Geschehnisse, zum Beispiel bezüglich des Theaters in Wien, zu informieren.

Aus einem Brief Weiskerns an den Benediktiner Placidus Amon geht hervor, dass Weiskern Gottsched dabei behilflich war, Literaturzeugnisse aus dem Mittelalter und älteren Zeiten zusammenzusuchen. Gottsched hatte offensichtlich vor, eine Geschichte der deutschen Sprach- und Dichtkunst zu verfassen.²⁰

Aber Weiskern war nicht nur in linguistischer Hinsicht äußerst gebildet und aktiv. Seine dreibändige Topographie von Niederösterreich ist wohl eine der herausragendsten Leistungen, die er der Nachwelt hinterlassen hatte. Den Erfolg dieses Werkes konnte er selbst nicht mehr miterleben, denn es erschien erst 1769, nach seinem Tod, dank seiner Witwe Pauline Weiskern, die sich um die Veröffentlichung bemühte und sogar ein zehnjähriges Druckprivilegium erwirken konnte.²¹

Die ausgesprochen gründlichen Beschreibungen Niederösterreichs und der Haupt- und Residenzstadt Wien galten noch hundert Jahre später als eine unübertroffene Arbeit. Der österreichische Historiker Anton Mayer zählt Weiskern im ersten Band seiner „Geschichte der geistigen Cultur in Niederösterreich von der

¹⁸ Bauer, Roger: Das Ende des Stegreifspiels, die Geburt des Nationaltheaters. München, 1983. S. 30

¹⁹ Schwarzinger, Christine: Friedrich Wilhelm Weiskern und seine Bedeutung für die Entwicklung des Wiener Kärntertheaters. Wien, 1996. S. 42

²⁰ Schachinger, Rudolf: Die Bemühungen des Benedictiners P. Placidus Amon um die deutsche Sprache und Literatur. In: Hermann Ulbrich (Hg): 38. Jahresbericht des k.k. Obergymnasiums der Benedictiner zu Melk. Melk 1888. S. 34

²¹ Geht aus der im Werk abgedruckten Gewährung des Privilegiumsuchens hervor.

ältesten Zeit bis in die Gegenwart.“ sogar zu den bedeutendsten Topographen Österreichs.²²

Wann und wie Weiskern die Zeit zu dieser Arbeit fand, kann heute kaum herausgefunden werden. Die Topographie selbst verrät nichts über die Arbeitsweise und enthält auch keine genauen Datumsangaben. Wann die Orte in Augenschein genommen worden sind, ist daher nicht ersichtlich, einzig das Verzeichnis der Häuser der Vorstädte und der Häuser Wiens, ist zum einen mit 1765 und zum anderen mit 1766 angegeben. Auf jeden Fall kann man sagen, dass Weiskern mit seinen Aufzeichnungen im Trend der Zeit lag. Denn Ende des 17. Jahrhunderts und zunehmend im 18. Jahrhundert häufen sich Reiseberichte und Beobachtungen, die Zahlen, Daten und geschichtliche Tatsachen sammeln.²³ All zu viel scheint Weiskerns Topographie nicht über seine Person preiszugeben, dennoch findet sich im 3. Band ein Hinweis auf eine weitere der vielen Tätigkeiten, denen er neben seiner Theaterarbeit nachgegangen ist.

„An die Nordseite der alten Burg, gegen den Michaelerplatz, stößt das neue k.k. privilegierte Theater an, welches A. 1741 nach einem von dem deutschen Acteur Weiskern entworfenen, und vom Hofe gut geheissenen Plane, in dem alten Hofballhause, Anfangs blos für deutsche Komödien erbauet [...]“²⁴

Weiskern dürfte also auch noch Kenntnisse auf dem Gebiet der Architektur gehabt haben, auf jeden Fall zeichnet er sich 1741 verantwortlich für die Pläne zum Umbau des Ballhauses am Michaelerplatz in ein Theater.

Neben dieser Arbeit ist noch ein weiteres architektonisches Schaffen Weiskerns überliefert.

1745 konstruierte er ein Freudengerüst, das auf dem Michaelerplatz aufgestellt wurde und mit dem man Kaiser Franz und Maria Theresia anlässlich der Krönung huldigte. Eine detaillierte Beschreibung des Gerüsts erschien im selben Jahr bei dem Hof-Buchdrucker Johann van Ghelen.²⁵

²² Mayer, Anton: Geschichte der geistigen Cultur in Niederösterreich von der ältesten Zeit bis in die Gegenwart. Bd. 1. Wien, 1878. S. 283

²³ Kudzus, Winfried: Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur. Tübingen, 1975. S. 8

²⁴ Weiskern, Friedrich Wilhelm: Topographie von Niederösterreich. Bd. 3. Wien, 1770. S. 152

²⁵ Weiskern, Friedrich Wilhelm: Pantheon gloriae Austriacae. Wien, 1745.

Der Burgschauspieler Müller erwähnt in den „Genauen Nachrichten von beyden kaiserlich-königlichen Schaubühnen in Wien“, dass Weiskern 1734 Neuland betrat, als er am Theater angefangen hat.²⁶

Bedenkt man, dass Weiskern zu dieser Zeit bereits etwa 24 Jahre alt war und wie umfangreich sein Schaffen neben dem Theater ausgesehen hat, erhärtet sich Schwarzingers Theorie, dass er vor seiner Ankunft in Wien in irgendeiner Weise studiert hatte oder sonstige Ausbildungen genoss.

Seine Tätigkeiten abseits und auf dem Theater lassen auf jeden Fall den Schluss zu, dass es sich bei Weiskern um einen äußerst gebildeten und arbeitsamen Menschen gehandelt haben muss.

1.3. Familiärer Hintergrund

Zu Weiskerns Familie existieren kaum Fakten oder Aufzeichnungen, die umfangreiche Schlüsse auf sein familiäres Umfeld zulassen würden. Dennoch gibt es wenige Eckdaten, die mit Sicherheit genannt werden können.

So ist zum Beispiel in Hadamowskys „Wien - Theatergeschichte“ nachzulesen, dass Weiskern und seine Frau Pauline 1733 heirateten.²⁷ Des Weiteren ist in den Totenbeschauprotokollen der Stadt Wien ihr Geburtsjahr mit 1711 angegeben.²⁸ Viel mehr ist über seine Gattin jedoch nicht bekannt, außer, dass sie sich, wie schon erwähnt, um die posthume Veröffentlichung seiner Topographie bemühte und dafür ein zehnjähriges Druckprivileg erwirken konnte.

Bei Zechmeister erfahren wir von zwei Töchtern Weiskerns.²⁹ Anna Maria und Carolina, beide arbeiteten am Burgtheater bis 1756 als Figurantinnen. Später traten sie als Sängerinnen auf, allerdings unter den Namen Anna Maria Helving

²⁶ Müller, Johann Friedrich: Genaue Nachrichten von beyden kaiserlich-königlichen Schaubühnen und andern öffentlichen Ergötzlichkeiten. Wien, 1773 (Teil 2). S. 138.

²⁷ Hadamowsky, Franz: Wien - Theatergeschichte: von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkrieges. Wien, 1988. S. 236

²⁸ Totenbeschauprotokolle der Stadt Wien. Wiener Stadt- und Landesarchiv

²⁹ Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747-1776. Wien, 1971. S. 224

und Carolina Grandchamp, die Namen ihrer Ehemänner. Die dritte Tochter Barbara verstarb in ihrer Kindheit.³⁰

In einer Ausgabe der Literaturzeitschrift Euphorion aus dem Jahr 1907 verfasste Edmund Goetze einen Artikel zu Weiskerns Familiennamen.³¹ Goetze weist darauf hin, dass Weiskern ursprünglich Weisker geheißen haben könnte und den Buchstaben „N“ später selbst hinzufügte.

Mit den spärlichen und ungesicherten Angaben zu Weiskerns Geburtsort und mit der Information, dass er der Sohn eines Rittmeisters war³², konnte Goetze den Cornet Friedrich Wilhelm Weisker, vermutlich der Vater Weiskerns, ausfindig machen.

In ihrer Monographie zu Weiskern verweist Schwarzinger auf Max Weissker, der sich mit der Genealogie seiner Familie beschäftigte. Weissker stimmt mit Goetze überein, dass es sich bei dem Cornet Weisker um Weiskerns Vater handelt und gibt auch den Namen der Mutter mit Maria Elisabeth an.³³

Die Biographien seiner Eltern lassen kaum Rückschlüsse und Spekulationen auf Weiskerns Leben zu. Nicht einmal sein Geburtsort oder -tag lassen sich genau klären, obwohl Weissker einige interessante Details zu den Aufenthaltsorten der Eltern herausfinden konnte.

Der Vater war ab 1709 zur Besetzung Polens in Damnitz stationiert. Schwarzinger schließt Damnitz jedoch aus zwei Gründen als Geburtsort aus. Zum einen, weil die Stationierung der Besetzung Polens diene und Schwarzinger davon ausgeht, dass Maria Elisabeth wohl eher bei der eigenen oder der Familie ihres Mannes zurückblieb. Zum anderen nennt sie als gewichtigen Grund gegen eine solche Annahme, dass Johann Friedrich Müller einen seiner, wie er ihn selbst nennt, innigsten Freunde, als aus Sachsen gebürtig bezeichnet und das „Repertoire des

³⁰ Raab, Ferdinand: Johann Joseph Felix von Kurz, genannt Bernardon. Frankfurt, 1899. S. 54

³¹ Goetze, Edmund: Friedrich Wilhelm Weisker und einige Beispiele zur Deklinierung der Familiennamen. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Hg. v. August Sauer. Bd. 14, Leipzig/Wien 1907, S. 225-226

³² Lier, Hermann Arthur, „Weiskern, Friedrich Wilhelm“, in: Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 41. Leipzig, 1896. S. 552-553

³³ Weissker, Max: Beiträge zur Geschichte und Genealogie der Familie Weissker. Bd. 1, Dresden 1899. Bd. 2, Dresden 1909.

theatres de la ville de Vienne“ von 1757 macht dies ebenso³⁴, wie an früherer Stelle bereits erwähnt wurde.

Was Schwarzinger jedoch nicht bedacht hatte, es bestünde noch die Möglichkeit, dass Weiskern selbst nicht mit Sicherheit sagen konnte, wo genau er geboren wurde und einfach angenommen hat, da seine Eltern aus Sachsen kommen, er selbst aus Sachsen gebürtig sei. Vielleicht lässt sich auch daher nirgendwo eine genaue Ortsangabe finden, weil er selbst einfach nur grob Sachsen angeben konnte.

Staatliche Geburtsurkunden gab es zum Zeitpunkt von Weiskerns Geburt noch überhaupt nicht. Für Dokumentationen dieser Art war die Kirche zuständig und häufig auch nur in Form von Taufregistern. Der Ort der Taufe und der Geburtsort müssen natürlich nicht übereinstimmen und kein Mensch könnte genau sagen wo er geboren wurde, wenn wir keine Geburtsurkunde hätten.

Trotzdem ist es naheliegend, dass Weiskern, wie seine Eltern, aus Sachsen stammt und in diesem Raum auch seine Zeit, bevor er nach Wien gekommen ist, verbracht hat. Wie schon erwähnt, weist auch seine Bildung auf den Raum Sachsen hin.

Mit diesen spärlichen Daten erschöpfen sich auch schon die Informationen zu Weiskerns familiärem Umfeld.

1.4. Weiskerns Arbeit am Theater

Als Weiskern, wie schon mehrfach erwähnt, 1734 nach Wien kam, dürfte er relativ bald angefangen haben, am Theater zu arbeiten. Die genauen Umstände, weshalb er nach Wien kam und wieso er anfang, am Theater zu spielen, sind aus den vorhandenen Quellen nicht zu ersehen. Anscheinend kam er als Schauspielneuling ans Theater und spielte zunächst die letzten Rollen in den extemporierten Stücken.³⁵

³⁴ Schwarzinger, Christine: Friedrich Wilhelm Weiskern und seine Bedeutung für die Entwicklung des Wiener Kärntertheaters. Wien, 1996. S. 32

³⁵ Müller, Johann Friedrich: Genaue Nachrichten von beyden kaiserlich-königlichen Schaubühnen und andern öffentlichen Ergötzlichkeiten. Wien, 1773 (Teil 2). S. 138

Einen weiteren Hinweis zu Weiskerns schauspielerischer Tätigkeit liefert die „Chronologie des deutschen Theaters“ zu dem Jahr 1736:

„Schon in diesem Jahre übernahm Weiskern zu Wien die ersten Liebhaberrollen, ob man ihm gleich darinnen Eifer für seine Kunst ansah, so waren sie doch sein eigentlicher Beruf nicht.“³⁶

Neben den offenkundigen Informationen bezüglich des Jahres und Weiskerns Rollenfach zu dieser Zeit suggeriert diese Quelle, dass es sich hier um einen Schauspieler handelt, der diesen Beruf noch nicht lange ausübt. Natürlich besteht die Möglichkeit, dass Weiskern im Alter von 26 Jahren als erfahrener Schauspieler einfach in den Liebhaberrollen nicht gut genug war. Etwas wahrscheinlicher ist jedoch, dass sein Schauspiel bzw. Stegreifspiel noch nicht ausgereift war, weil er gerade erst angefangen hatte am Theater zu arbeiten, wie es Müller überliefert. Wie andernorts schon erwähnt, ist nicht viel über sein Leben vor 1734 bekannt, der Name Weiskern taucht vor dieser Zeit also auch auf keinem anderen stehenden Theater oder bei keiner der überlieferten Wandertruppen auf.

Bedenkt man, dass Weiskern das Handwerk des Schauspielers vermutlich erst irgendwann um 1734 zu erlernen begann, verwundert es nicht, dass er erst in der Figur des alten Odoardo und nicht in den Liebhaberrollen so großen Ruhm erlangen konnte.

Die Frage, wie Weiskern als wahrscheinlich unerfahrener Schauspieler überhaupt an das Theater nächst dem Kärntnertor kam und sogar in Stücken spielen durfte, muss aufgrund der Quellenlage vollkommen offen bleiben.

Es kann jedoch vermutet werden, dass er aufgrund seiner umfangreichen Ausbildung und vielleicht durch eine Empfehlung an das Theater kam.

Die Korrespondenz zwischen Gottsched und Weiskern kann zwar nur in den Jahren zwischen 1748 und 1751 nachgewiesen werden, es ist dennoch nicht gänzlich undenkbar, dass die beiden sich schon weitaus früher kannten und sie außerhalb dieser Zeitspanne in Kontakt miteinander standen. Für Gottsched ist es immerhin nicht untypisch, den Kontakt zu nach Wien ausgewanderten Sachsen herzustellen. So war es zumindest bei Johann Christoph Löschenkohl, der einst in Leipzig studierte und vermutlich aus dieser Zeit Gottsched kannte. Auch Joseph Heinrich von Engelschall wurde in Leipzig ausgebildet und pflegte den Kontakt zu

³⁶ Schmid, Christian Heinrich (Hg.): Chronologie des deutschen Theaters. 1746-1800. Leipzig: o.V., 1775. Wienbibliothek, Signatur: A-12526

Gottsched. Es ist daher nicht weit hergeholt zu vermuten, dass der Kontakt zu Weiskern, wie bei Löschenkohl und Engelschall schon früher entstand.

Auf jeden Fall wäre Gottsched definitiv eine Persönlichkeit mit ausreichend Einfluss und Bekanntheit gewesen, die es einem gebildeten, jungen Mann durch eine Empfehlung hätte ermöglichen können, an ein Haus wie das Kärntnertheater geholt zu werden. Eine Empfehlung für Weiskern wäre vermutlich auch sinnvoll für Gottsched gewesen, denn damit hätte er einen seiner „Anhänger“ an einer wichtigen deutschsprachigen Bühne gehabt. Genau genommen war es zumindest, wie schon erwähnt, zwischen den Jahren 1748 und 1751 so, dass Weiskern tatsächlich Bericht über die Geschehnisse in Wien erstattet hat. Haider-Pregler bemerkt zur Korrespondenz zwischen den beiden:

„Manche Bemerkung Scheybs in seinen Briefen beweist jedoch, daß der Schriftwechsel zwischen Weiskern und Gottsched sehr viel reger geführt wurde. Ebensowenig brach er schon 1751 ab.“³⁷

Schwarzinger erwähnt in ihrer Arbeit einen Brief von Weiskern an Frau von Scheyb, aus dem hervorgeht, dass der Kontakt zwischen Weiskern und Gottsched nicht durch Scheyb entstanden ist, sondern umgekehrt, Weiskern stellte den Kontakt zwischen Gottsched und Scheyb her.

„Er (Gottsched, d. Verf.) hat mich gewürdiget, das angenehme Band der freundschaft, zwischen ihm und Dero Herrn Gemahl knüpfen zu helfen. Diese Ehre schätze ich über alles, denn sie gehöret unter die vergnügtesten Zufälle meines Lebens [...]“³⁸

Als Weiskern an das Kärntnertheater kam, wurde es von dem Tenorist Francesco Borosini und dem Ballettmeister Joseph Selliers geleitet. Eine Verbindung zwischen ihnen und Gottsched ist für die Zeit um beziehungsweise vor 1734 nicht nachzuweisen. Erst aus dem Jahre 1748 existiert ein Brief von Selliers an Gottsched, in dem es unter anderem um die Länge der Stücke Gottscheds und um die Bestellung der Schauspieler Koch und Heydrich an das Kärntnertheater geht.³⁹ Aus diesem Brief geht hervor, dass Selliers zumindest 1748 an den

³⁷ Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Wien, 1980. S. 464

³⁸ Schwarzinger, Christine: Friedrich Wilhelm Weiskern und seine Bedeutung für die Entwicklung des Wiener Kärntnertheaters. Wien, 1996. S. 42

³⁹ Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Wien, 1980. S. 290

regelmäßigen Stücken Gottscheds und den passenden Schauspielern interessiert war. Daraus lässt sich natürlich nicht schließen, dass es 14 Jahre zuvor einen ähnlichen Brief gegeben hat, in dem Selliers nach jemandem wie Weiskern gefragt hätte, vor allem konnte von regelmäßiger Dramatik in Wien um 1734 noch keine Rede sein. Zudem geht aus dem Brief hervor, dass Selliers und Gottsched sich zumindest nicht persönlich kannten und vermutlich Weiskern Selliers Schreiben bei Gottsched schon im Vorhinein ankündigte, also auch dieser Kontakt, wie der zwischen Scheyb und Gottsched, von Weiskern hergestellt wurde.

Eine Empfehlung Weiskerns durch Gottsched erscheint also unwahrscheinlich oder muss zumindest reine Spekulation bleiben, ebenso wie die genauen Umstände, die Weiskern an das Theater gebracht haben.

Auf jeden Fall dürfte Weiskern am Theater relativ schnell zu einer beeindruckenden und wichtigen Persönlichkeit avanciert sein. Auch wenn der Verfasser der „Chronologie des deutschen Theaters“ beschreibt, dass Weiskern in den Liebhaberrollen nicht gerade gegläntzt haben soll, ist es dennoch beeindruckend, dass er bereits nach 2 Jahren am Theater die Rolle der ersten Liebhaber spielte.

Aber offenbar nicht nur auf schauspielerischer Ebene vertraut man Weiskern Arbeiten für das Theater an. 1741, nach 7 Jahren in Wien, zeichnet er sich, wie schon erwähnt, für die Pläne zum Umbau des Ballhauses am Michaelerplatz in ein Theater verantwortlich. Man kann daher vermuten, dass er relativ bald nach seiner Ankunft in Wien damit anfang, nicht nur schauspielerisch auf sich aufmerksam zu machen, sondern, aufgrund seiner umfangreichen Bildung, damit begann, sich auf verschiedene Arten für das Theater zu engagieren. Aber darauf soll später noch eingegangen werden.

Ab 1745 spielt er nicht mehr die Liebhaberrollen und beginnt seine berühmt gewordene Odoardo-Figur zu entwickeln.

„Nach Hubers Aufnahme gab Weiskern die jungen Helden ab, beschränkte sich auf Väter. Hier schuf er sich einen eigenen Charakter, worinnen er unter dem Namen Odoardo besonders glänzte.“⁴⁰

Leider lassen es die erhaltenen Quellen nicht zu, die genaue und kontinuierliche Entwicklung seines Schauspiels zu rekonstruieren.

⁴⁰ Schmid, Christian Heinrich (Hg.): Chronologie des deutschen Theaters. 1746-1800. Leipzig: o.V., 1775. Wienbibliothek, Signatur: A-12526

Als Weiskern anfängt in Wien am Theater zu spielen, gibt es beispielsweise noch keine Programmhefte, wie wir sie heute kennen und ebenso existiert noch keine Theaterkritik. Im „Wienerischen Diarium“, eine periodisch erscheinende Zeitung, wird das Theater nur im Zusammenhang mit Besuchen des Hofes erwähnt. Natürlich waren in dieser Zeit des Stegreifspiels nicht einmal die Theaterstücke selbst niedergeschrieben. Hier liegt mit Sicherheit auch ein Grund dafür, dass es keine Kritiken gab. Denn erst mit dem Einsetzen regelmäßiger Dramatik, der damit verbundenen Veränderungen der Arbeit des Schauspielers und der öffentlichen Diskussion über die beiden Spieltypen, beginnt sich allmählich eine Theaterkritik zu entwickeln. 1747 wird in Wien mit „Vitichab und Dankwart, die allemannischen Brüder“ das erste regelmäßige Drama am Kärntnertortheater aufgeführt.⁴¹

Die erste Theaterzeitschrift erscheint laut Weiker um 1755 und ist nicht mehr erhalten.⁴² Anfangs, wenn man über Theater schreibt, werden nicht die Schauspieler oder die Aufführungen kritisiert, die Kritik richtet sich eher an die Stücke, respektive die Autoren. Hier und da tauchen im Laufe der 1760er Jahre eher allgemeine Betrachtungen über Schauspieler auf.

Erst 1768 erscheint mit Joseph von Sonnenfels' „Briefe über die wienerische Schaubühne“ so etwas wie eine Aufführungskritik. Viel zu spät also, um darin etwas über Weiskerns schauspielerische Entwicklung lesen zu können, denn noch in diesem Jahr stirbt Weiskern und war aufgrund einer Krankheit schon über ein Jahr nicht mehr auf der Bühne zu sehen. Sonnenfels schreibt sogar darüber, dass Weiskern auf der Bühne des Kärntnertortheaters fehlt und vermutlich unersetzlich ist.⁴³ Auch 4 Jahre zuvor beschreibt Sonnenfels in der von Nicolai und Mendelssohn herausgegebenen „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste“, dass Weiskern einer der größten Schauspieler ist, der sowohl in ernsten, als auch in komischen Rollen glänzt.⁴⁴ Diese positiven Kommentare eines Sonnenfels sind umso interessanter, wenn man bedenkt, dass es sich bei ihm um

⁴¹ Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747-1776. Wien, 1971. S. 111. Im Anhang gibt Zechmeister noch vor „Vitichab und Dankwart“ ein anderes Stück namens „Hermann, In einem Musicalischen Schauspiel“ an.

⁴² Weiker, Johann: Die österreichischen Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts. Wien, 1952. S. 68

⁴³ Sonnenfels, Joseph von: Briefe über die wienerische Schaubühne, 3. Stück, 33. Schreiben vom 14.07.1768. S. 195

⁴⁴ Sonnenfels, Joseph von, in: Nicolai, Friedrich (Hg.): Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Bd. 11, 1. Stück. 1764. S. 154

einen großen Kritiker des Stegreiftheaters handelt. Aber auf Weiskerns Position zwischen regelmäßiger Dramatik und Stegreif soll an späterer Stelle genauer eingegangen werden.

Überlegt man sich die ungefähre Entwicklung der Theaterkritik im 18. Jahrhundert, wie sie hier sehr schemenhaft dargestellt ist, wird es offensichtlich, wieso es so schwer ist, etwas über den Schauspieler Weiskern zu schreiben.

Um etwas über seinen Werdegang als Schauspieler zu erfahren, empfiehlt es sich daher, Quellen und Arbeiten von Zeitzeugen oder Kollegen Weiskerns zu studieren, wie es im Falle von Sonnenfels gezeigt wurde.

Eine Person wurde dabei in diesem Zusammenhang häufig in der Forschung herangezogen. Es handelt sich um den bereits erwähnten Heinrich Friedrich Müller, der selbst als Schauspieler am Kärntnertortheater und am Theater nächst der Burg gearbeitet hat. In seinen „Genauen Nachrichten von beyden kaiserl. königl. Schaubühnen in Wien“ erfahren wir die schon erwähnten Details, dass Weiskern in den letzten Rollen anfang, sich binnen 2 Jahren zu den Liebhaberrollen hocharbeitete, später zu den Väterrollen wechselte und die Odoardo-Figur entwickelte.⁴⁵

Autobiografische Schriften bringen zwar auch immer einige Probleme hinsichtlich der subjektiven Wahrnehmung gewisser Geschehnisse und vor allem bezüglich der eigenen Einschätzung mit sich, dennoch sind sie ein interessantes Zeitzeugnis. Im Falle von Müllers autobiographischen Schriften finden sich einige hilfreiche Informationen zu Weiskern, die als außerhalb einer subjektiven Einschätzung angesehen werden können. Aber selbst subjektive Ansichten eines Schauspielers dieser Zeit erweisen sich zumindest als interessante Quelle, vor allem dann, wenn sich beispielsweise die Einschätzung der schauspielerischen Qualitäten Weiskerns mit derjenigen anderer Quellen, wie zum Beispiel eines

⁴⁵ Müller, Johann Friedrich: *Genauere Nachrichten von beyden kaiserlich-königlichen Schaubühnen und andern öffentlichen Ergötzlichkeiten*. Wien, 1773 (Teil 2). S. 138-139.

Sonnenfels, Engelschalls⁴⁶ oder dem Nachruf auf Weiskern im „Wienerischen Diarium“⁴⁷ decken.

Auch Müller schreibt äußerst positiv über Weiskern und seine Kollegen, die er 1761 auf der Bühne bewunderte.

„Da ich über Wien ging, sah ich hier die Vorstellungen eines extemporierten und eines regelmäßigen Stücks. Ich bewunderte die Fertigkeit und bündige Suada in der Burleske. Prehauser, Weiskern, Leinhaas, Heydrich und die vor einigen Jahren erst verstorbene Madame Weidner waren Meister in der Kunst, aus dem Stegreife zu spielen. Ich übertreibe wahrlich nicht, ihr Vortrag verdiente nachgeschrieben zu werden.“⁴⁸

Aber abgesehen von der positiven Bewertung des Schauspiels finden sich bei Müller noch weitere Hinweise auf andere Tätigkeiten Weiskerns am Theater.

Wie schon erwähnt, spielte Müller zwei Jahre nach seinem Wienbesuch selbst am Kärntnertortheater. Das Spiel seiner Kollegen hatte bei ihm einen so guten Eindruck hinterlassen, dass er unbedingt nach Wien auf die „größte Bühne Deutschlands“⁴⁹ wollte. Aufgrund einer Empfehlung des Landeshauptmannes von Oberösterreich, Graf Leopold Heinrich von Schlick, an den Direktor des Kärntnertortheaters, Giacomo Durazzo, wurde Müller dieser Wunsch erfüllt.

Bezüglich des Zustandekommens dieses Engagements heißt es bei Müller:

„Dieser Vorgesetzte des dortigen Hoftheaters ist geneigt, Sie aufzunehmen. Sie sollen Ihre Forderungen an den Regisseur Weiskern einschicken und die Zeit bestimmen, wann Sie eintreffen können. [...] Ich schrieb hierauf an Weiskern, legte ein Verzeichnis aller Stücke mit Anzeige der darin gespielten Rollen bei und bat um seine Freundschaft und Unterstützung.“⁵⁰

⁴⁶ Johann Sonnleitner vermutet in „Philipp Hafner. Burlesken und Prosa“, dass es sich bei Engelschalls Anspielung auf einen Schauspieler in seinen „Zufälligen Gedanken über die Deutsche Schaubühne“ um Weiskern handelt. Engelschall schreibt: „[...] daß kein Schauspieler leichtlich in beyden Arten der Spiele, in traurigen und in lustigen gleich stark und brauchbar seyn kann. Ich leugne nicht, daß es deren einige giebt, die sich in beyden gleich stark zeigen, denn ich würde wider die Erfahrung und die wahrhaftige Hochschätzung reden, die auf unsrer Bühne selbst ein Mann verdienet, der derselbigen wahrhaftig Ehre macht, und in allen Stücken gleich stark ist.“ - Engelschall, Joseph-Heinrich: Zufällige Gedanken über die Deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten. Wien, 1760. S. 49

⁴⁷ „Alle Theaterfreunde werden noch lange seinen Verlust bedauern, und niemand kann ihm mit Recht einen der vorzüglichsten Plätze in der Reihe der besten Schauspieler Deutschlands streitig machen.“ - Wienerisches Diarium, Nr. 105, 31.12.1768. S. 7-8

⁴⁸ Müller, Johann Heinrich Friedrich: Theatererinnerungen eines alten Burgschauspielers. S. 34

⁴⁹ Ebd. S. 34

⁵⁰ Ebd. S. 35-36

Weiskern war also nicht nur Schauspieler am Kärntnertheater, sondern kümmerte sich auch um Funktionen, die ein Direktor inne hatte. Hier sei am Rande noch erwähnt, dass Weiskern den Grafen Schlick schon recht lange kannte, denn er hatte ca. 1750 eine Einleitung zu einem Buch des Grafen geschrieben.⁵¹ Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass die Empfehlung direkt an Weiskern gerichtet wurde.

Er dürfte also so etwas wie ein Assistent der Direktion gewesen sein und kümmerte sich ebenso um künstlerische Belange. Seine Bezeichnung als Regisseur taucht häufig in unterschiedlichen Quellen auf, ebenso wird er in der Forschungsliteratur als Direktor bezeichnet.

„Er [...] hat sich mit vielem Ruhme auf dreyfache Weise, als Acteur, Autor, und Director, um dasselbe (das Theater, d. Verf.) verdient gemacht.“⁵²

„Il est charge de la Regie de la Troupe pour la disposition de Piece, & des Repertoires.“⁵³

Natürlich war Weiskern nicht der Direktor des Kärntnertheaters, diese Funktion war nur dem Adel vorbehalten. Die Bezeichnung als Regisseur darf man nicht im heutigen Sinne verstehen. Man sollte ihn wohl eher als so etwas wie einen künstlerischen Leiter und rechte Hand des Direktors bezeichnen.

Auf jeden Fall hatte sich Weiskern am Theater sehr weit nach oben gearbeitet. Wie schon erwähnt, übersetzte, schrieb und wählte er einige Stücke für das Kärntnertheater aus und gestaltete damit maßgeblich das zu spielende Repertoire desselben. Müllers Weg an das Kärntnertheater zeigt, dass Weiskern sich auch um das Zustandekommen von Schauspielerengagements zu kümmern hatte. Schauspieler wurden nicht immer, wie in Müllers Fall, erst empfohlen, sondern man holte häufig Akteure, die dem Spielplan gerecht werden konnten. Beispielsweise zeigt der Brief Selliers an Gottsched, in dem es unter anderem um die Bestellung Heydrichs und Kochs geht, dass zwei Schauspieler engagiert wurden, die hervorragend in regelmäßigen Stücken spielen konnten. Da angenommen werden kann, dass der Kontakt zwischen Gottsched und Selliers durch Weiskern hergestellt wurde, liegt es auch nahe, dass Weiskern die beiden Schauspieler vorgeschlagen hat. Immerhin weiß er wohl durch den häufigen

⁵¹ Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Wien, 1980. S. 282

⁵² Wienerisches Diarium, Nr. 105, 31.12.1768. S. 7.

⁵³ „Er ist verantwortlich für die Leitung des Ensembles, für die Disposition der Stücke und des Repertoires.“ - Repertoire des theatres de la ville de Vienne. 1757: unpaginiert.

Kontakt zu Gottsched vermutlich besser Bescheid über regelmäßige Stücke und passende Schauspieler, die in Leipzig spielen, als Selliers.

Dass Weiskern sich um das Engagement passender Schauspieler kümmerte, war durchaus kein Einzelfall. In ihrer Arbeit „Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Komödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld (1745-1815)“, weist Buck darauf hin, dass auch der Versuch des Engagements von Caroline Neuber auf Weiskerns Betreiben hin geschehen ist. Dies verwundert zudem nur wenig, wenn man sich die Beziehung zwischen Gottsched und der Neuberin und den Kontakt zwischen Weiskern und Gottsched in Erinnerung ruft. Zudem waren die Schauspieler Heydrich und Koch ebenso einmal Mitglieder der Neuberschen Truppe gewesen. Auch der Versuch, Karoline Schulze-Kummerfeld nach Wien zu holen, wurde von Weiskern unternommen.⁵⁴ In den bereits erwähnten „Lebenserinnerungen“ derselben findet sich ein Angebot des Theaters, welches von Weiskern wie folgt unterschrieben wurde:

*„Director der deutschen Comödien auf befehl Sr. Excell. Herr Jacobs Grafen von Durazzo“.*⁵⁵

Weiskern bezeichnet sich hier selbst als „Director der deutschen Comödien“, dies unterstreicht zum einen seine Position bezüglich der Zusammenstellung des Spielplans hinsichtlich regelmäßiger Dramatik, zum anderen seine besondere Stellung als Verantwortlicher für die deutschen Komödianten.

Zusammenfassend sei zu Weiskerns Tätigkeiten am Theater und abseits des Schauspielens also gesagt, dass er sich maßgeblich um Stücke und die Spielplangestaltung kümmerte, dazu beitrug die Stücke mit dem Ensemble einzustudieren⁵⁶, das Sprachrohr für das Ensemble darstellte, worauf im Folgenden noch eingegangen werden soll, und in seiner Funktion als rechte Hand der Direktion dabei half, Schauspieler an das Kärntnertortheater zu engagieren. Natürlich stellt man sich die Frage, wie Weiskern überhaupt zu all diesen Positionen gekommen ist. Vermutlich muss man hier mehrere Gründe berücksichtigen, um diese Frage beantworten zu können.

⁵⁴ Buck, Inge (Hg.): Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Komödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld 1745-1815. München, 1994. S. 158

⁵⁵ Ebd. S. 104

⁵⁶ Anmerkung: Daher vermutlich die Bezeichnung als Regisseur, wie gesagt, nicht im heutigen Sinne zu verstehen.

Mit Sicherheit kann angenommen werden, dass seine bereits mehrfach erwähnte gute Bildung einer der Gründe ist, wieso Weiskern so wichtig für das Kärntnertheater wird. Damit hängt unter anderem seine Fähigkeit, Stücke auszuwählen, zu übersetzen und selbst zu schreiben, zusammen. Dadurch erhielt das Theater nächst dem Kärntner so etwas wie einen Dramaturgen, der sich aufgrund seines Wissens in Sachen regelmäßiger Dramatik um die Spielplangestaltung kümmern konnte.

Des Weiteren ist zu berücksichtigen, in welchen Kreisen Weiskern verkehrte. Zum einen ist uns überliefert, dass er am Hof mit adeligen Laiendarstellern Stücke einstudierte. In den Briefen von Scheyb an Gottsched ist von den Stücken „Demetrius“, „Regulus“ und Gottscheds Schäferspiel „Atalanta“ in den Jahren 1749 und 1750 die Rede.⁵⁷ Seine besondere Stellung am Hof wird durch das „Norma-Edikt“ verdeutlicht, welches Maria Theresia im Zuge einer Theaterreform 1752 erließ.

„Die Comödie solle keine andere Compositionen spielen als die aus dem frantzösisch oder wällisch, oder spanisch theatri herkommen, alle hiesigen compositionen von Bernardon und anderen völlig aufzuheben, wann aber einige gute doch wären von weiskern, sollten sie ehender genau durchlesen werden und keine equivoques noch schmutzige Worte darinnen gestattet werden, auch denen Comoedianten ohne straff nicht erlaubt sein, sich selber zu gebrauchen.“⁵⁸

Das Edikt lässt erahnen, wie wichtig Weiskern für das Theater war und man konnte natürlich nicht versuchen, ihn wie einen Kurz-Bernardon von der Bühne zu verbannen, zumal er sich auch um das Dilettantentheater am Hof zu kümmern hatte.

Zum anderen ist er, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, auch in gelehrten Kreisen gerne gesehen. Seine vielen Tätigkeiten abseits des Theaters beweisen dies.⁵⁹ Sozial dürfte Weiskern also recht hoch gestellt gewesen sein und diese Stellung verhalf ihm wohl dazu, am Theater eine beträchtliche Karriere neben dem Schauspielen zu verfolgen.

⁵⁷ Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Wien, 1980. S. 284

⁵⁸ Zitiert nach Glossy, Carl: Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 8 (1897). S. 248-249

⁵⁹ Vgl. hierzu Kapitel 1.2. Weiskerns Tätigkeiten abseits des Theaters.

Ab wann genau er diese besondere Position als Direktor für künstlerische Belange inne hatte, lässt sich nur schwer beantworten. Es gibt keine Unterlagen, die irgendwelche Zahlungen für dieses Engagement belegen würden. Bei Hadamowsky findet sich eine Auflistung der Schauspielgehälter, die nichts über diese Arbeit verrät.⁶⁰

Am wahrscheinlichsten ist, dass Weiskern nach 1750 zur rechten Hand der Direktion wurde, darauf weist auch Haider-Pregler hin. Ein Indiz dafür wäre, dass sämtliche mit Weiskern in Verbindung stehenden Bemühungen, Schauspieler an das Theater zu holen, erst nach 1750 nachgewiesen werden können. Außer die Engagements von Heydrich und Koch, aber die beiden wurden offiziell von Selliers und nicht von Weiskern angefragt, Weiskern stellte nur den Kontakt zu Gottsched her.

Im selben Jahr, also 1750, gerät das Kärntnertortheater oder genauer sein Ensemble aufgrund des bevorstehenden Wechsels der Direktion in eine Krise und Weiskern stellt sich in dieser Zeit als wichtigste Person für das Theater und sein Ensemble heraus. Selliers soll durch den Baron Rocco di Lopresti ersetzt werden, der überlegte, die stehende Truppe aufzulösen. Weiskern fungierte in dieser Zeit als Sprecher für das Ensemble und versuchte, die Schauspielerverträge für das kommende Jahr zu verlängern. Im Dezember 1750 verstarb zudem Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel, Maria Theresias Mutter. Aufgrund der darauf folgenden Hoftrauer musste eine Theatersperre eingehalten werden. Dies hatte natürlich wiederum für die Schauspieler zur Folge, dass sie zu einer der wichtigsten Spielzeiten für das damalige Theater, dem Karneval, kein Geld verdienen konnten. Auch hier diente Weiskern als Sprecher und ihm wurde eine Audienz bei der Kaiserin gewährt. Wie im Kapitel 2.1. erwähnt wurde, erhielt er genau in dieser Zeit auch das Angebot für eine Lehrstelle an der Savoyschen Ritterakademie und überlegte kurzfristig, das Theater zu verlassen. Heydrich diente als Mediator zwischen Weiskern und Lopresti, die beiden konnten sich einigen und Weiskern stürzte sich in die Arbeit für das Theater. Hierzu schreibt Scheyb an Gottsched:

⁶⁰ Hadamowsky, Franz: Leitung, Verwaltung und ausübende Künstler des deutschen und französischen Schauspiels. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung. Bd. 12. Wien, 1960. S.132

„Der Weiskern ist aus purer begierde sich und seiner gesellschaft ehre zu machen, Tag und nacht ohne nuzen so bemüht, alß wenn er selbst Lopresti wäre, der ihn doch kaum einen capuciner deo gratias gibt, ob er schon in seinem Memorialien wider ihn sich erklärt, daß wenn Weiskern nicht agieren würde, seine Schaden höher alß auf 6tausend gulden steigete [...]“⁶¹

Scheyb deutet in diesem Schreiben erstmalig an, dass Weiskern die Arbeit Loprestis verrichtet, also die Arbeit eines Direktors. Weiskern hat sich mit Sicherheit schon unter Selliers Direktion einen Namen gemacht, aber vermutlich hat erst die turbulente Zeit um die Ereignisse 1750 dazu geführt, dass er zu einer direktionsgleichen Position aufgestiegen ist.

Wie wir wissen, verstarb Weiskern 1768 und musste schon zwei Jahre zuvor aufgrund einer Krankheit die Bühne verlassen. Seine besondere Position behielt er bis zum Ende seiner Karriere und konnte dadurch den Spielplan und damit die Entwicklung des Theaters maßgeblich beeinflussen.

Doch wo lässt sich Weiskern in der Debatte um regelmäßige Dramatik und dem von Gottsched und seinen Anhängern verteufelten Stegreifspiel verorten?

⁶¹ Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Wien, 1980. S. 298

2. Weiskerns Position zwischen Stegreif und regelmäßiger Dramatik

Um Weiskerns Position in der Wiener Theaterdebatte zu erörtern, ist es notwendig zuerst einen kleinen Einblick in die Debatte selbst zu geben.

Allem voran sei gesagt, dass wir uns im Zeitalter der Aufklärung befinden und die damit verbundenen Entwicklungen sämtliche Ebenen, sei es in politischer, gesellschaftlicher oder wissenschaftlicher Hinsicht, betreffen. Auf theatraler Ebene des Wiens im 18. Jahrhundert kulminieren diese Entwicklungen im sogenannten Hanswurststreit, wobei der Begriff „Hanswurststreit“ eigentlich zu spezifisch ist, denn die Debatte drehte sich nicht nur um die komische Figur auf der Bühne, aber darauf soll später noch eingegangen werden.

Zunächst erscheint es hilfreich, zu definieren, was Aufklärung bedeutet.

„Enlightenment was a desire for human affairs to be guided by rationality rather than by faith, superstition, or revelation; a belief in the power of human reason to change society and liberate the individual from the restraints of custom or arbitrary authority; all backed up by a world view increasingly validated by science rather than by religion or tradition.“⁶²

Der von Outram erwähnte Wunsch nach Vernunft führte zu einem Normenwandel in der Gesellschaft, der alle Lebensbereiche betraf. Als Ideal für die Aufklärer galt wohl ein Lebensstil, der sich durch hohe Disziplin, Bildung, Maximierung der Arbeitszeit und der damit verbundenen strikten Trennung der minimierten Freizeit auszeichnete. Dieser Transformationsprozess in der Gesellschaft musste sich natürlich früher oder später auch auf das Theater auswirken. Zudem leitet Maria Theresia eine neue Epoche österreichischer Kirchenpolitik ein, obwohl ihr Weltbild noch aus dem österreichischen Barockkatholizismus stammt und das rationale Denken der Aufklärung ihrem Wesen widersprach. Vor allem, da es durch diese Kirchenpolitik und die Aufklärung zu einer Säkularisierung kam und die Kirche dadurch immer mehr ihres Einflusses auf die Gesellschaft einzubüßen hatte,

⁶² „Aufklärung war der Wunsch danach, dass menschliche Angelegenheiten von der Vernunft geleitet werden, anstatt durch Religion, Aberglaube oder Offenbarung; und der Glaube an die Kraft der menschlichen Vernunft die Gesellschaft zu verändern und das Individuum von den Fesseln der Tradition oder der willkürlichen Autorität zu befreien. All dies gestützt durch eine Weltanschauung, die zunehmend durch die Wissenschaft anstatt durch Religion oder Tradition validiert wird.“ - Outram, Dorinda: The Enlightenment. Cambridge University Press, Cambridge 1995. S. 3

sahen die Wiener Aufklärer die Möglichkeit einer Kompensation dieses Problems, indem man die Bühne als Tugendschule nützt.⁶³ Um die Bühne aber als solche zu nützen, durfte das extemporierte Stegreifspiel in seiner ursprünglichen Form nicht mehr existieren, denn es war nicht kontrollierbar. Die Texte wurden natürlich nicht niedergeschrieben und konnten dadurch auch nicht zensuriert werden. Beispielsweise wurde jeder Kommentar der Extemporanten bezüglich aktueller Geschehnisse ungefiltert dem Publikum weitergegeben.

Um ein ungefähres Bild der Forderungen der Aufklärer zu bekommen, lohnt es sich, einen Blick auf Gottscheds Reformvorschläge zu werfen, da er die Aufklärer maßgeblich beeinflusste. Die Tendenz eines Theaters als Tugendschule lässt sich aus folgenden Kernpunkten der Gottschedschen Theaterreform herauslesen:

- Die Schauspieler sollen eine soziale Anerkennung erfahren, dadurch soll das Theater auch eine moralische Aufwertung als gesellschaftlich nützliche Institution erfahren.
- Dem Staat soll die Verantwortung des Theaters übertragen werden, so können sich Bühnen zu einer ernstzunehmenden kulturellen Institution entwickeln.
- Das Theater erhält den Auftrag, eine moralische Botschaft zu vermitteln, also so auch sozial nützlich zu sein.
- Die Theatertexte sollen niedergeschrieben werden.

Gottsched verlangt auch die strikte Unterscheidung von Komik und Tragik unter den Maximen der Stilreinheit.

In seinem „Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen“⁶⁴ formulierte Gottsched weitere Thesen. Dazu zählen unter anderem die Stilreinheit, die Einheit von Ort und Zeit auf der Bühne und im Geschehen, Haupt- und Nebenhandlung müssen klar abgegrenzt sein, die Natürlichkeit oder Wahrscheinlichkeit des Geschehens und das Bühnengeschehen muss anständig sein.

Um diese Reformen umsetzen zu können, liegt es natürlich auf der Hand, dass der allererste Schritt eine Verschriftlichung des zu spielenden Repertoires sein muss. In Wien bedeutete regelmäßige Dramatik zunächst tatsächlich nur die Literarisierung als Ablösung des Stegreifspiels.

⁶³ Sonnleitner, Johann: Liebe, Geld und Heiterkeit in Philipp Hafners Komödien. In: Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters. Wien, 2002. S. 291

⁶⁴ Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig, Breitkopf, 1751.

Die Debatte um extemporiertes Stegreifspiel und regelmäßige Dramatik darf jedoch nicht als Streit zwischen zwei Parteien gesehen werden, sondern viel eher als Diskussion unterschiedlicher Ansichten, von denen es eben nicht nur zwei gab. Haider-Pregler bemerkt, dass sich erst ab den 1760er Jahren drei verschiedene Fronten unterscheiden lassen.⁶⁵

Zum einen gibt es die Verfechter des Stegreifspiels, die weder eine Bühne als Tugendschule, noch sonstige Regelungen bezüglich der Wahrscheinlichkeit, Einheit von Ort und Zeit oder ähnliches akzeptieren wollten. Zu ihnen könnte beispielsweise ein Joseph Felix von Kurz mit seinen Bernardoniaden gezählt werden. Publizistisch gesehen tritt diese Gruppe nicht sehr stark in Erscheinung. Zum anderen, als extremste Opposition zu den Anhängern der Burleske, beschreibt Haider-Pregler die Puristen. Joseph von Sonnenfels tritt in dieser Gruppe publizistisch sehr stark in Erscheinung. Für sie darf es nur das regelmäßige Schauspiel unter Einbeziehung aller Reformen auf der Bühne geben. Hierzu zählt auch die Vertreibung der komischen Figur von der Bühne, weshalb sich in der Forschung wohl der Terminus Hanswurststreit durchgesetzt hat. Allerdings ging es in der Theaterdebatte, wie in diesem Kapitel schon angedeutet, um mehr als nur die komische Figur, also Hanswurst. Denn nicht alle Aufklärer und Reformer sahen es als unmöglich, Hanswurst weiterhin auf der Bühne zu behalten. Diese dritte Gruppe bezeichnet Haider-Pregler als gemäßigte Reformer. Sie sprachen sich grundsätzlich für eine regelmäßige Dramatik und ihre Reformen aus, aber eher im Sinne einer Weiterentwicklung oder Modifizierung der in Wien entwickelten Volkstheaterformen. Die komische Figur konnte durchaus in versittlichter Form beibehalten werden. Man bedenke, dass der zweite wienerische Hanswurst, Gottfried Prehauser, selbst in den Kreisen der Gottschedianer verkehrte. Er ist daher vermutlich zu dieser Gruppe zu zählen. In den sechziger Jahren wird diese Gruppe publizistisch vor allem durch Christian Gottlob Klemm und Franz von Heufeld vertreten.

Es macht durchaus Sinn die Ansichten in der Theaterdebatte in diese drei groben Gruppen einzuteilen, man geht jedoch nicht fehl in der Annahme, wenn hier zwischen den unterschiedlichen Positionen genügend Spielraum für Grauzonen existierte. Vor allem, da wir uns heutzutage am ehesten ein Bild der Debatte über die publizistischen Erscheinungen machen können, die in dieser Zeit kaum die

⁶⁵ Haider-Pregler, Hilde: Der wienerische Weg zur K.K.-Hof- und Nationalschaubühne. In: Bauer/Wertheimer (Hrsg.): Das Ende des Stegreifspiels. München, 1983. S. 33

Theaterpraxis berücksichtigten. Eine Umsetzung der Reformen war in der Praxis nämlich kein leichtes Unterfangen. Es dauerte nicht umsonst beinahe dreißig Jahre vom ersten regelmäßigen Stück in Wien bis zur Nationaltheatererhebung im Jahr 1776.

Der letzte erwähnte Punkt bezüglich der praktischen Umsetzung der Reformen ist mit Sicherheit einer der Gründe, wieso Weiskerns Position in der Theaterdebatte in der frühen Forschung häufig verkannt wurde. Es finden sich sogar noch bis ins 20. Jahrhundert vereinzelt fälschliche Darstellungen zu Weiskerns Position in der Theaterdebatte, die ihn als Verfechter des Stegreifspiels und Feind des regelmäßigen Dramas bezeichnen.⁶⁶ Andere Arbeiten versuchen ihn im gegenteiligen Lager zu verorten oder gehen in ihrer Darstellung zur Theaterdebatte erst gar nicht genauer auf Weiskern ein. Erst durch die Arbeiten von Zechmeister und Haider-Pregler konnte, aufgrund der umsichtigen Auswertung der Quellen und neu entdeckter Materialien, ein differenziertes Bild von Weiskerns Position in der Debatte gegeben werden.

Wie im vorherigen Kapitel ausgeführt wurde, genoss Weiskern eine besondere Stellung am Kärntnertortheater und war deswegen auch für das zu spielende Repertoire zuständig. Damit war er natürlich ebenso in der Position maßgeblich, das Wiener Theatergeschehen zu beeinflussen. Um zu erörtern, welche Position er in der Theaterdebatte einnahm, sollte man sich eine Faustregel vor Augen halten, die bis heute für die meisten Spielstätten, egal ob Sprechtheater, Oper, Musical, Kino oder ähnliches gilt. In erster Linie wurde am Kärntnertortheater gespielt, was dem Theater Geld einbrachte. Weiskern hatte sich also zu allererst nach dem Publikumsgeschmack zu richten und die Masse wollte extemporiertes Schauspiel sehen. Die Bühne war zu dieser Zeit ein Ort der Unterhaltung und Zerstreuung. So gerne die Reformer das Theater als Tugendschule gesehen hätten, ähnelte ein Theaterbesuch wohl eher einem Beisammensein beim Heurigen als einer Teilnahme an einer Predigt in der Kirche oder ähnliches. Noch 1765 beschreibt Joseph von Sonnenfels in seinem „Mann ohne Vorurtheil“ so einen Theaterbesuch.

„Ich sah neben mich; und von meiner Nachbarschaft versprach ich mir zwar gleich anfangs wenig gutes; aber so arg erwartete ich es dennoch nicht!“

⁶⁶ zum Beispiel Baar de Zwaan, Monika: Gottfried Prehauser und seine Zeit. Diss. Philosophische Fakultät Wien, 1967.

Wenigstens um die Hälfte lauter, als die Schauspieler, sprachen meine Nachbarinnen; und der Halbbaß der einen, war für Leute, die hören gekommen waren, nicht sehr ergötzend. Mein Unglück wollte es dießmals so, daß ich das ganze Stück verlieren sollte. [...] vergebens wiederholte ich abermals und abermal, Hisch! und St.! [...] ich mußte das Gespräch, von hundert Nichtswürdigkeiten, [...] eine Bestellung, einen Vorwurf, der durch Gegenwürfe beantwortet ward, und noch andere Sächelchen mehr mit anhören [...].“⁶⁷

Diese Beschreibung lässt erahnen, welchem Publikum sich die Aufklärer gegenüber sahen. Haider-Pregler weist zudem darauf hin, dass die Konversation im Zuschauerraum ebenso wichtig wie das Vergnügen an der Vorstellung selbst war und man dort Neuigkeiten austauschte. Sie belegt dies mit einem Brief, in dem Scheyb an Gottsched schreibt, dass er im Theater das Gerücht gehört hätte, Gottsched sei verstorben. Das war natürlich nicht der Fall und zeigt, dass im Theater Klatsch und Tratsch ausgetauscht wurde. Die Komödie zu besuchen, gehörte also zur gesellschaftlichen Selbstverständlichkeit, sogar die Wiener Gottschedianer vergnügten sich beim Hanswurst.⁶⁸

Auf jeden Fall kamen die ersten regelmäßigen Stücke beim Publikum nicht besonders gut an und daher musste man schon alleine aus finanziellen Gründen zunächst mehr Stegreif spielen. Hinzu kam noch, dass regelmäßige Stücke eine vollkommen neue Arbeitsweise für die Schauspieler bedeuteten. Bisher war man gewohnt, frei, eben aus dem Stegreif, zu spielen und plötzlich mussten die Schauspieler lernen, ihre Texte zu memorieren. Der Wechsel vom extemporierten Spiel zum regelmäßigen Drama verlangt einen neuen Schauspielertypus, also vom Schauspieler, der eine fixe Rolle spielt, in der er wie gewohnt improvisieren kann, zum Schauspieler, der in unterschiedlichen Rollen den Text eines Autors wiedergeben muss. Dies wirkte auf das Publikum wie auf die Schauspieler selbst zunächst vermutlich völlig befremdlich, daran musste man sich erst gewöhnen.

Wie man sieht, waren Weiskern also aufgrund dieser Bedingungen in der Theaterpraxis bezüglich der Repertoiregestaltung bis zu einem gewissen Grad die Hände gebunden. Man spielte zunächst nur an zwei Tagen, Dienstags und Donnerstags, regelmäßige Stücke, die restlichen vier Tage waren dem Stegreif

⁶⁷ Sonnenfels, Joseph von: Der Mann ohne Vorurtheil. Eine Wochenschrift - Zitiert nach Sonnleitner, Johann: Liebe, Geld und Heiterkeit in Philipp Hafners Komödien. In: Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters. S. 290

⁶⁸ Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Wien, 1980. S. 305

vorbehalten.⁶⁹ Natürlich konnte hier, wenn man den Publikumsgeschmack, finanzielle Gründe und die Bedingungen der Theaterpraxis nicht berücksichtigte, der Eindruck entstehen, dass man nicht gerne regelmäßige Stücke spielte. Wie schon erwähnt, interpretierte die frühe Forschung Weiskerns Position deshalb vollkommen falsch. Man sah einen Theatermann, der in Stegreifstücken anfang und ungefähr ab Mitte der 1740er Jahre in regelmäßigen Stücken spielte, die jedoch nicht sehr erfolgreich waren. Daher folgerte man, dass er die Stücke irgendwie boykottiert haben muss, da er ein Stegreifspieler ist und der Partei des „grünen Hutes“ zuzuzählen sein muss. Aber eigentlich war das Gegenteil der Fall, Weiskern lag definitiv daran, das Repertoire durch die neuen Stücke zu bereichern. Das geht mittlerweile aus dem Briefverkehr mit Gottsched und Scheyb hervor und macht auch weitaus mehr Sinn, wenn man sich Weiskerns Biographie und sein Schaffen am Theater ansieht. Einer der besten Beweise für sein Interesse an regelmäßigen Stücken ist die Herausgabe einiger am Kärntnertortheater gespielten regelmäßigen Stücke in Form der Sammlung „Die deutsche Schaubühne zu Wienn, nach alten und neuen Mustern“. Schon der Titel verrät Weiskerns Nähe zu Gottsched, denn der hatte 1741 ebenso eine Sammlung regelmäßiger Stücke unter dem Titel „Die deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten“ publiziert. Weiskern erwähnt auch in der Vorrede zum ersten Band, dass er die Sammlung nach dem Vorbild Gottscheds erarbeitet hat. Dennoch geht aus der Auswahl der Stücke hervor, dass Weiskern in eine andere Richtung als Gottsched steuerte. Denn in seiner Sammlung finden sich neben regelmäßigen Stücken beispielsweise auch Hanswurstiaden. Solche Stücke hätten sich bei Gottsched niemals in einer Sammlung gefunden.

Besonders interessant an Weiskerns „deutscher Schaubühne zu Wienn“ sind die Vorreden zu den Bänden und den Stücken, denn sie verraten seine Ansichten. Obwohl er im 12. Teil in der Vorrede zum „Hausvater“ darauf zu sprechen kommt, dass er demnächst eine Abhandlung über die komische Dichtkunst verfassen wird, kam dies nie zustande, zumindest ist eine solche Abhandlung nicht mehr aufzufinden.

Auf jeden Fall bestätigen die Vorreden und die Auswahl der Stücke, dass Weiskern am ehesten als gemäßigter oder evolutionärer Reformator betrachtet werden kann.

⁶⁹ Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien, 1952. S. 382

In der Vorrede zum ersten Band schreibt Weiskern über die Wichtigkeit der deutschen Sprache, um das Theater als Sittenschule zu etablieren.

„Sie sehen den Nutzen ein, den die Sprache des Vaterlandes auf der Schaubühne leisten kann, wenn man jener emporhilft, und diese in den Stand setzet, eine Schule der Sitten zu seyn.“⁷⁰

Ebenso deutet er hier mit einem kurzen Satz an, dass er unterschiedlichen Gattungen offen gegenübersteht, denn *„Jede vortreffliche Sache kann ihrer besonderen Art nach gut seyn.“⁷¹*

In der Frage nach Wahrscheinlichkeit oder Natürlichkeit stimmt Weiskern mit Gottsched überein, wenn er in der Vorrede zum dritten Band schreibt:

„Wenn wir ihren Inhalt betrachten, so sind es lauter solche Geschichten, die sich entweder würcklich in der Welt zugetragen, und wegen der dabey vorkommenden ganz besonderen Umstände ihr Gedächtnis verewigt haben; oder wir finden darinnen Erzehlungen, welche zwar nur erdichtet, allein mit solcher Vorsichtigkeit ausgesonnen sind, daß sie den höchsten Grad der Wahrscheinlichkeit erreichen.“⁷²

In der Vorrede zum vierten Band verdeutlicht Weiskern, dass es sich in Lust- oder Trauerspielen, die entweder ein ganzes Volk oder nur einige Fürsten betreffen, auch nur um Beispiele aus dem Leben handelt, wenn man die Namen wegnimmt. So wird beispielsweise aus einem Mithridates nichts weiter als ein alter Mann, der sich in eine junge Frau verliebt. Er deutet also an, wie die Stücke auf den Zuschauer wirken können.

Im fünften Band verteidigt Weiskern das Theater als Sittenschule sogar vor der Kirche beziehungsweise vor Geistlichen, die Papier und Druckerfarbe lieber in andächtigen Büchern als in Komödien umgesetzt sehen wollen. Er beschreibt, dass lasterhafte Menschen ernsthafte Schriften niemals lesen würden, sondern eher etwas Lustiges lesen und deshalb durch die Komödien in seiner „Schaubühne“, die das vernünftige und gute Verhalten anhand von Gleichnissen, Exempeln und Erdichtungen erklären, zum tugendhaften Verhalten bewegt werden können.

⁷⁰ Die deutsche Schaubühne zu Wienn, nach alten und neuen Mustern. Theil 1. unpaginiert.

⁷¹ ebd. unpaginiert. Vorrede zum ersten Theil.

⁷² ebd. unpaginiert. Vorrede zum dritten Theil.

„Niemand begehret jezt zu laugnen, daß die Wahrheiten der Religion [...] viel wichtiger sind, als diejenigen, welche in wohleingerichteten Lust- oder Trauerspielen [...] erklärt und angepriesen werden. [...] Diejenigen, welche Knechte ihrer Affecten sind [...] werden ernsthaftte Abhandlungen [...] von demjenigen was [...] Tugend und Laster genennet wird, als Feinde ihres Vergnügens erklären, und selbige keines Lesens würdigen. Solche verwöhnte Naturen [...] können unmöglich auf eine andere Weise zu einer vernünftigen Betrachtung ihrer Torheiten gebracht werden, als durch solche sinnreiche Fürstellungen [...] Eine rechte Anwendung woleingerichteter Schauspiele, dergleichen diese Schau=Bühne in sich hält, kan einen rohen und lastervollen Unmenschen zu einem vernünftigen, guten und tugendhaften Menschen machen.“⁷³

Wie man anhand dieser Beispiele aus den Vorreden sehen kann, sprach sich Weiskern definitiv für eine regelmäßige Dramatik und die damit einhergehenden Reformen aus. Die Stückauswahl in seiner Sammlung, besonders in Bezug auf die Hanswurstiaden, und seine Offenheit bezüglich der unterschiedlichen Gattungen, lassen ihn also am ehesten im Lager der gemäßigten Reformier auffinden.

Eine Kritik Gottscheds an Weiskerns Stellung in der Theaterdebatte ist nicht überliefert. Vermutlich gab es auch keine, denn Weiskern war ein wichtiger Mann in Wien für Gottsched. In seinem „Versuch einer critischen Dichtkunst“ bezeichnet Gottsched Weiskern einmal als deutschen Riccoboni. Eine Bezeichnung, die in erster Linie mit Sicherheit als Kompliment gemeint war, denn Gottsched und seine Anhänger bekannten sich zu Riccobonis Werk „De la Reformation du Theatre“. Aber zugleich schwingt hier vielleicht auch ein Seitenhieb mit, denn wie Weiskern, sah auch Riccoboni die Möglichkeit eines moralischen Theaters unter Beibehaltung einer versittlichten komischen Figur, in Riccobonis Fall Arlequin statt Hanswurst. Ob diese Haltung, sowohl bezüglich Weiskern, als auch Riccoboni, in den Kreisen der Gottschedianer diskutiert wurde, ist leider nicht überliefert.

⁷³ ebd. unpaginiert. Vorrede zum fünften Theil.

3. Weiskerns Odoardo-Figur in der Wissenschaft

3.1. Weshalb Odoardo wissenschaftlich kaum behandelt wurde.

Wie bisher gezeigt wurde, hat Weiskern in vielen Bereichen die Theaterwelt im Wien des 18. Jahrhunderts beeinflusst. Ob als Dramatiker, künstlerischer Leiter, Dramaturg, Stückeschreiber, Übersetzer oder als Architekt, indem er die Pläne für den Umbau des Ballhauses am Michaelaplatz zeichnete. Aber seine wahrscheinlich populärste Arbeit in dieser Zeit wurde in der Wissenschaft bisher nur marginal beleuchtet: die Kreation seiner Odoardo-Figur.

Dass es zu dieser Figur kaum Forschungsliteratur gibt, hat vermutlich hauptsächlich zwei Gründe.

Zum einen ist uns viel zu wenig Information hierzu überliefert. Wie im Kapitel 1.4. über Weiskerns Arbeit am Theater schon angedeutet wurde, existieren kaum Quellen aus dieser Zeit, die konkret das Schauspiel einer Person beleuchten würden. Zwar gibt es unterschiedliche Quellen, die erwähnen, dass Weiskern ein guter Schauspieler war und diese Quellen, gerade solche wie das Norma-Edikt⁷⁴ oder die positive Kritik eines Sonnenfels⁷⁵, zeigen auch, dass diese positive Bewertung Weiskerns schauspielerischer Fähigkeiten allgemeiner Konsens gewesen sein dürften. Aber hierzu existieren keine genauen Begründungen, die beispielsweise auf Techniken seines Spiels eingehen würden. Zudem beziehen sich die wenigen Quellen auf Weiskern und nicht konkret auf seine Odoardo-Figur. Es existieren natürlich auch keine Stegreifspiele in schriftlicher Form anhand derer man die Figur durchleuchten könnte. Erst der Odoardo aus den regelmäßigen oder zumindest literarisierten Stücken ist für die Forschung greifbar.

Zum anderen wurde sein Odoardo wohl kaum in der Wissenschaft behandelt, weil er für die Forschung bisher schlichtweg keine allzu große Rolle gespielt hat. Die Figur des Hanswursts oder Josef Felix von Kurz' Bernardon-Figur hatten beispielsweise in der Theaterdebatte eine viel größere Bedeutung. Sie sind nicht

⁷⁴ Zur Erinnerung: Das von Maria Theresia 1752 erlassene Norma-Edikt verbietet sämtliche Komödien, es sei denn, sie stammen aus dem Französischen, Wällschen, Spanischen oder von Weiskern.

⁷⁵ Gerade eine positive Kritik eines Sonnenfels ist als interessant zu erachten, da er ein Gegner des Stegreifspiels war und trotzdem Weiskerns Talent darin anerkannte.

nur interessant hinsichtlich der Wiener Theaterdebatte, sondern Teil einer Jahrhunderte langen Entwicklung der komischen Figur und stehen somit historisch gesehen in einer Reihe mit bekannten Figuren der Komödie, wie die des italienischen Arlecchinos oder des englischen Pickelhäring und entwickelten sich dann weiter zum allseits bekannten Kasperl, der uns bis heute erhalten ist.

Weiskerns Odoardo-Figur hatte also niemals diesen enormen Einfluss auf die Geschichte des Theaters oder der Komödie und wurde vermutlich deshalb kaum behandelt.

Dennoch ist diese Figur nicht uninteressant, weil sie von einem der interessantesten Theatermenschen des 18. Jahrhunderts kreiert wurde, der als evolutionärer Reformers dazu beigetragen hat, das Wiener Volksstück weiter zu entwickeln. Das Interesse an der Odoardo-Figur besteht gerade in der Nicht-Diskussion über sie, darin, dass sie vermutlich sowohl im Stegreif als auch im regelmäßigen Drama von jeder Partei diskussionslos akzeptiert wurde.

3.2. Der wissenschaftliche Status Quo zur Odoardo-Figur

Aus unterschiedlichen Quellen ist uns überliefert, dass Weiskern seine Odoardo-Figur ungefähr ab 1745 spielte.⁷⁶ Ein genaueres Datum kann nicht gegeben werden, da hierzu die Quellen fehlen. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Zeit um 1745 einigermaßen korrekt ist. Devrient schreibt hierzu, dass Weiskern sich ab 1745 ganz auf seinen Odoardo konzentrieren konnte, da der junge Huber in diesem Jahr an das Kärntnertheater kam und die Liebhaberrollen, in denen Weiskern zunächst gespielt hatte, übernahm.⁷⁷ Auch Wurzbach erwähnt im „Biographischen Lexikon des Kaiserthums Österreich“, dass Huber ab 1745 die jungen Helden spielte und Weiskern daher ins ernste, ältere Fach wechseln konnte.⁷⁸ Ebenso schreibt Rommel, dass Huber 1745 zum

⁷⁶ siehe zum Beispiel: Schmid, Christian Heinrich (Hg.): Chronologie des deutschen Theaters. 1746-1800. Leipzig: o.V., 1775. Wienbibliothek, Signatur: A-12526; und: Müller, Johann Friedrich: Genauer Nachrichten von beyden kaiserlich-königlichen Schaubühnen und andern öffentlichen Ergötzlichkeiten. Wien, 1773 (Teil 2). S. 138-139

⁷⁷ Devrient, Eduard: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Berlin, 1929. S. 149

⁷⁸ Wurzbach, Constantin von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. 54. Teil. Wien, 1886. S. 79

Ensemble gestoßen ist.⁷⁹ Huber kam also vermutlich tatsächlich 1745 für die jungen Rollen an das Kärntnertheater und Devrients Annahme, dass Weiskern sich daher dem älteren Rollenfach widmen konnte, erscheint logisch. Weiskern dürfte 1745 ungefähr 35 Jahre alt gewesen sein. Ein Alter, in dem man in dieser Zeit auf jeden Fall den Alten oder die Väterrollen spielen konnte. Jagersbacher geht in ihrer Arbeit zu Weiskern davon aus, dass er den Odoardo vermutlich schon früher gespielt haben könnte.⁸⁰ Sie stützt diese Annahme darauf, dass Weiskern den Odoardo in Josef Felix von Kurz' Stück „Anderte Continuatio auf Bernardons Geburt betitult: Der Tod Bernardons“ gespielt haben soll. Laut Birbaumer entstand das Stück zwischen 1742 und 1752⁸¹, Münz datierte es auf 1742⁸² und in Zechmeisters Aufführungsverzeichnis, das 1747 beginnt, wurde es nicht aufgenommen⁸³. Daher schlussfolgert Jagersbacher, dass eine Aufführung zwischen 1742 und 1745 realistisch ist.⁸⁴ Dazu sollte jedoch gesagt werden, dass der Bernardon in diesem Stück mit großer Wahrscheinlichkeit von Joseph Felix von Kurz gespielt wurde, der sich ungefähr ab April 1741 in Deutschland aufhielt und erst gegen 1744 seinen zweiten Wiener Aufenthalt beginnt. Zudem handelt es sich bei diesem Stück um eine Fortsetzung beziehungsweise den zweiten Teil. In den uns erhaltenen Drucken und Handschriften unterschiedlicher Stücke, wird statt beispielsweise „zweiter Aufzug“ sehr häufig „anderer Aufzug“ geschrieben. „Anderte Continuatio auf Bernardons Geburt“ heißt also nichts anderes als „Zweite Fortsetzung der Geburt Bernardons“. Der Titel des ersten Teils findet sich auch in der Sammlung „Teutsche Arien welche auf Kays. privil. Wienerischen Theatro in unterschiedlich producierten Comoedien gesungen worden“ und nennt sich dementsprechend „Continuation der Geburt des Bernardons“. Ob die Figur des Odoardos in diesem Teil vorkommt ist nicht ersichtlich, es kann nur gesagt werden, dass er mit Sicherheit in keiner Arie dieses Stückes mitgesungen hat. Die

⁷⁹ Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroy's. Wien, 1952. S. 361

⁸⁰ Jagersbacher, Doris: Friedrich Wilhelm Weiskern (1710/11-1768). Ansätze zur Konsolidierung des ‚Diskursmodells Volkstheater‘ in der österreichischen Aufklärung. Wien, 1994. S. 13

⁸¹ Birbaumer, Ulf: Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon. Wien, 1971. S. 606

⁸² Münz, Rudolf: Das „andere“ Theater. Berlin, 1979. S. 147

⁸³ Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747-1776. Wien, 1971. S. 399ff

⁸⁴ Jagersbacher, Doris: Friedrich Wilhelm Weiskern (1710/11-1768). Ansätze zur Konsolidierung des ‚Diskursmodells Volkstheater‘ in der österreichischen Aufklärung. Wien, 1994. S. 13

Fakten, dass Kurz erst ab 1744 wieder in Wien ist und es sich bei dem von Jagersbacher erwähnten Stück um eine Fortsetzung handelt, lassen den Schluss zu, dass Weiskern, wenn er seinen Odoardo schon einmal vor 1745 gespielt hat, ihn bestenfalls nur 1744 oder gegen Ende 1744 gespielt haben kann. Natürlich ist es dennoch denkbar, dass Weiskern seine Figur schon vor 1745 in irgendeinem der vielen Stücke, die uns nicht überliefert sind, „ausprobiert“ hat. Da sämtliche Annahmen in diese Richtung jedoch nur rein spekulativ sein können, gilt als sicherstes Jahr für Weiskerns Wechsel ins ältere Rollenfach und die damit verbundene Kreation seiner Odoardo-Figur 1745.

Allen Untersuchungen der Odoardo-Figur ist gemein, dass es sich hierbei um eine Vaterfigur oder zumindest einen Alten handelt. Einzig die Charakteristika dieser Figur unterscheiden sich in den verschiedenen Untersuchungen. Baar-de Zwaan schreibt beispielsweise, dass es sich bei Odoardo um einen gutmütigen, weisen Vater handelt⁸⁵ und übersieht somit das Komische dieser Figur. Weilen erwähnt die Odoardo-Figur nur am Rande und beschreibt sie als polternden Vater⁸⁶, er weist ihr also ein gutmütiges, aber lautes Verhalten zu, wodurch man eine Komik dieser Figur erahnen kann. Wie schon erwähnt, beschreibt Wurzbach Weiskerns spätere Rollen als einen Wechsel in das ernste, ältere Fach, erwähnt aber dennoch, dass er zu den komischen Väterrollen übergegangen sei.⁸⁷ Bei Rommel wird der Odoardo nicht als Vaterfigur, sondern als mustergültiger, komischer Alter bezeichnet.⁸⁸

Diese unterschiedlichen Beschreibungen der Attribute des Odoardos kommen vermutlich daher zustande, dass Weiskern seine Figur sowohl in den extemporierten, als auch in regelmäßigen Stücken gespielt hatte. Die Beibehaltung der Rollen in den unterschiedlichen Stücken war natürlich keine Seltenheit. Wie in Kapitel 2 schon erwähnt wurde, bedeutete regelmäßige Dramatik in Wien einfach, dass die Stücke niedergeschrieben wurden. Aber auch Kritiker des Stegreifspiels behielten die Rollennamen in manchen Stücken bei. So zum Beispiel der „Vater des Wiener Volksstückes“ Philipp Hafner in seinem Stück

⁸⁵ Baar-de Zwaan, Monika: Gottfried Prehauser und seine Zeit. Wien 1967. S. 71

⁸⁶ Weilen, Alexander von: Das Theater. 1529-1740. Wien, 1917. S. 119

⁸⁷ Wurzbach, Constantin: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. 54. Teil. Wien, 1886. S. 79

⁸⁸ Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien, 1952. S. 361

„Der von den dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo“. Gerade bei Stücken Hafners sollte man sich jedoch vor Augen halten, dass die Beibehaltung der Rollennamen eher ein satirisches Stilmittel war, um die Schwächen des Stegreifspiels aufzuzeigen. Dies gilt vielleicht weniger für das eben erwähnte Stück, aber sein als Stegreifcanevasse formuliertes Stück „Der alte Odoardo und der lächerliche Hanswurst“ ist eine reine Satire auf das extemporierte Spiel.

Auf jeden Fall wurden auch die Figurennamen anderer Stücke in Übersetzungen auf die Rollen des Kärntnertortheaters geändert. Wie beispielsweise in der Goldoni-Übersetzung „Das rachgierige Kammermädel“, in dem neben Hanswurst auch Odoardo oder Colombine auftreten.

Dass sich die Figuren aus dem Stegreifspiel in vielen regelmäßigen Stücken wieder finden, hat mit Sicherheit zum einen mit ihrer Bekanntheit und Beliebtheit beim Publikum und zum anderen mit den Schauspielern selbst zu tun, die sich mit ihren Rollen so etwas wie eine „Corporate Identity“ geschaffen hatten. Wie bereits erwähnt wurde, kamen die ersten regelmäßigen Stücke beim Publikum nicht besonders gut an, es war daher sicher eine willkommene Zwischenlösung für die Akteure und das Publikum, die bekannten Rollen beizubehalten.

Nützliche Hinweise zur Odoardo-Figur liefern Hilde Haider-Pregler und Gustav Zechmeister.

Haider-Pregler erwähnt den Odoardo zwar nur sehr am Rande, ihre Beschreibung der Figur als „*differenzierte Typenfigur der Altwiener Stegreifkomödie*“⁸⁹, verrät jedoch zwei interessante Details. Zum einen erkennt sie Odoardo als Produkt der Stegreifkomödie, weist aber zum anderen darauf hin, dass es sich um eine differenzierte Typenfigur handelt, die also nicht an die selben Charakteristika anderer aus der Stegreifkomödie stammender Figuren gebunden werden kann. Zechmeister formuliert diesen Gedanken noch etwas weiter aus, indem er unterschiedliche Typen, die Weiskern als Odoardo gespielt hat, beschreibt.⁹⁰ In den Väterrollen sieht sich Odoardo häufig als Adelige, Kaufmann oder

⁸⁹ Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Wien, 1980. S. 293

⁹⁰ Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747-1776. Wien, 1971. S. 140f

Schlossbesitzer mit den Liebesangelegenheiten seiner Kinder konfrontiert.⁹¹ Dabei ist er häufig alleinstehend, hingegen in Hubers „Etwas wider Vermuthen Oder Es ist hohe Zeit“ ist die Vaterfigur Odoardo ein Mann mit ernsthaften Heiratsabsichten und darin auch erfolgreich. In der Goldoni-Übersetzung „Die gutherzige Kammermagd“, hat Odoardo eine zweite Gemahlin und einen Sohn aus erster Ehe. Auch in „Die beschämte Hoffart und die belohnte Demuth mit Odoardo dem brummenden Vatter“, ist Odoardo eine Gattin zur Seite gestellt, diesmal aus erster Ehe und die beiden haben eine Tochter.

Aber Odoardo ist eben nicht auf die Väterrollen beschränkt. In „Der Besoffene Odoardo“ leiht er sich sozusagen die Sauf- und Fresslust Hanswursts. Des weiteren tritt Odoardo auch in unterschiedlichen Verkleidungen auf. Beispielsweise ist er in „Der wahrsagende Ehemann“ als Zigeunerin verkleidet, in „Die anderte Continuatio auf Bernardons Geburt betitult: Der Todt des Bernardons“ tritt er als Jungfrau auf und in „Die getreue Braut“ ist Odoardo als Doktor zu sehen.

Ob Weiskern als Odoardo-Figur ein eigenes Kostüm hatte, so wie das Kostüm Hanswursts, konnte noch nicht herausgefunden werden. Laut Margarethe Schrott war beispielsweise das Bühnenkostüm von Figuren, die dem Adel oder Mittelstand angehörten, realistisch gestaltet und hatte die französische Mode zum Vorbild.⁹² Auf eine Art Kostüm Odoardos oder Gewand in dem Weiskern auftrat, wird nur einmal im zweiten Auftritt von Weiskerns „Die Herstellung der Deutschen Schaubühne zu Wien“ hingewiesen. Weiskern ist, verkleidet in einem Eremitengewand, bereits auf der Bühne, als Prehauser auftritt, ihn nicht erkennt und fragt „*Hast du einen Herrn, in einem grauen Kleide mit silbernen Bröteln gesehen?*“. Man könnte hieraus schließen, dass es sich hierbei um eine Art Odoardo-Kostüm handelt. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich um eine typische Kleidung, die Weiskern getragen hat, handelt, denn Prehauser sucht nicht nach Odoardo, sondern nach Weiskern. Vermutlich war Weiskern in den unterschiedlichen Stücken nicht in einem besonderen Odoardo-Kostüm gekleidet,

⁹¹ Vgl.: Weiskerns Bearbeitung von Lessings „Der Misogyne oder der Feind des weiblichen Geschlechts“ als Vater Lauras. Vgl.: „Das vierfache Eheband Mit Hanns Wurst Dem Allamodischen Bettler, Frantzosischen Baron und verstellten Courier aus Neapel“ als Vater Angiolas. Vgl.: „Bernardon, der aus dem Schmelzdegel entsprungene Mercurianische Geist“ als Vater Rosettes. Vgl.: „Hanns Wurst Der dämische Dorfrichter zu Finsterberg“ als Vater Leopoldels. Vgl.: Hubers „Etwas wider Vermuthen Oder Es ist hohe Zeit“ als Vater Fernandos. Vgl.: Hafners „Der von den drey Schwiegersöhnen geplagte Odoardo“ als Vater Mitzerls. Vgl.: Weiskerns Übersetzung von Holbergs „Die betrogene Betrüger“ als Vater Isabellas. Usw.

⁹² Schrott, Margarethe: Das Bühnenkostüm der Alt-Wiener Volkskomödie. Wien, 1964. S. 104f, 204-207

sondern immer passend zu seiner Rolle. Lehr beschreibt in seiner Dissertation „Die szenischen Bemerkungen in den Dramen des Altwiener Volkstheaters bis 1752“, wie maßgebend das Kostüm in den Dramen für die Charakterisierung der Rolle war.⁹³ Dementsprechend richtet sich Weiskerns Kostüm wohl immer nach der jeweiligen Rolle und Mode zu jener Zeit, so wie es auch Margarethe Schrott beschreibt. Diese These wird auch in „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut“ bestätigt. Als Odoardo, der gerade als Privatperson in seinem eigenen Gewand aufgetreten ist, in die Rolle des Lysimon schlüpfen soll, bemerkt er, dass er seine Kleidung nicht zu verändern braucht.

Bezüglich der Rollen Weiskerns sei noch gesagt, dass er vermutlich weitaus häufiger in anderen Rollen als der des Odoardos aufgetreten ist. Diesen Eindruck gewinnt man zumindest, wenn man sich die erhaltenen Stücke ansieht, in denen ein Mitwirken Weiskerns bestätigt oder vermutet werden kann. Wir wissen von ungefähr 81 überlieferten Stücken, in denen Weiskern mitgespielt hat, in nur 29 davon, gibt es die Rolle des Odoardos. Aufgrund Weiskerns langjährigem und durchgehendem Engagement am Kärntnertheater und seiner häufigen Erwähnung als Odoardo oder sogar Odoardo-Weiskern in den unterschiedlichen Quellen, kann davon ausgegangen werden, dass Weiskern immer den Odoardo gespielt hat, wenn er in einem Stück vorkommt. Leider ist kein einziges Stück erhalten, das von Weiskern selbst verfasst wurde und in dem die Odoardo-Figur vorkommt. Es existieren nur noch ungefähr 18 Dramen, die teilweise oder zur Gänze erhalten sind und die man Weiskern zuschreibt, wobei dazu gesagt werden muss, dass nur 6 davon tatsächlich als Originale bezeichnet werden können. Die anderen 12 Stücke, die Weiskern zugeschrieben werden, sind entweder Übersetzungen, Bearbeitungen oder Nachahmungen, wie dies für viele Stücke zu dieser Zeit üblich war. Nur in 3 dieser Stücke kommt die Odoardo-Figur vor. Natürlich existieren auch noch Stücke, deren Autorenschaft nicht geklärt ist und unter ihnen gibt es 3 Stücke, in denen Odoardo entweder Titelgebend ist oder zumindest im Titel vorkommt. Jagersbacher deutet in ihrem Rollenverzeichnis zu diesen Stücken an, dass Weiskern der Autor sein könnte, indem sie neben dem Stücktitel als Autoren Weiskern angibt und seinen Namen mit einem Fragezeichen versieht. Vermutlich geht sie davon aus, dass er der Autor sein könnte, da seine Figur im Titel vorkommt. Diese Theorie ist nicht gänzlich auszuschließen, jedoch

⁹³ Lehr, Walter: Die szenischen Bemerkungen in den Dramen des Altwiener Volkstheaters bis 1752. Wien, 1965. S. 347.

kann dieser Rückschluss leider nicht zweifelsfrei gezogen werden. Natürlich hat beispielsweise Stranitzky, nachdem er seinen Hanswurst erfunden hat, die ersten Stegreifcanevasse mit Hanswurst verfasst und auch Joseph Felix von Kurz hat eine Vielzahl von Bernardonaden für seinen Bernardon geschrieben. Aber nicht alle Stücke mit Bernardon sind von Kurz und natürlich können nicht alle Stücke mit Hanswurst von Stranitzky oder später von Prehauser verfasst worden sein. Zudem kennt man die Autoren von zumindest zwei Stücken, in denen Odoardo titelgebend ist. Zum einen Johann Georg Heubels „Odoardo, der glückliche Erbe oder Hannswurst, ein Galant d'Homme aus Unverstand“ und zum anderen Philipp Hafners „Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin, die lächerlichen Schwestern von Prag“. Allein diese beiden erhaltenen Stücke zeigen schon, dass es nicht unüblich war, wenn andere Autoren Stücke schrieben, in denen Odoardo die titelgebende Figur ist. Das Positive daran, dass Stücke von anderen Autoren als Weiskern erhalten sind, in denen Odoardo die titelgebende Figur darstellt, ist die Vermutung, dass Odoardo eine bekannte Figur gewesen sein muss, über deren Charakter die unterschiedlichen Autoren Bescheid wussten und, die populär genug gewesen sein muss, um ein Stück mit ihr als Hauptcharakter zu schreiben. Ebenso, wie es sich mit einem Hanswurst oder Bernardon verhält. Natürlich mögen Unterschiede zwischen den Autoren und wie sie die bekannten Figuren einsetzen existieren, dennoch wissen wir auch anhand dieser unterschiedlichen Stücke, was typisch für Bernardon oder Hanswurst ist.

Im folgenden Kapitel soll nun anhand einiger erhaltener Stücke der Versuch unternommen werden, eine Typologisierung der Odoardo-Figur zu eruieren.

4. Stücke mit Weiskern-Odoardo

Wie schon erwähnt, wissen wir von ungefähr 29 Stücken, in denen Weiskern seinen Odoardo gespielt haben muss. Einige dieser Stücke eignen sich jedoch aus unterschiedlichen Gründen nicht für eine Analyse. Beispielsweise tauchen Stücke wie „Die getreue Braut“, „Das vierfache Eheband mit Hannswurst dem allamodischen Bettler“ oder „Der besoffene Odoardo“ nur noch in der Sammlung „Teutsche Arien welche auf Kays. privil. Wienerischen Theatro in unterschiedlich producierten Comoedien gesungen worden“ auf und alleine aus den Arien lassen sich diese Stücke kaum rekonstruieren. Einige Stücke sind nur als mehr oder weniger entzifferbare Handschriften erhalten und finden, sofern eine Entzifferung möglich war, Eingang in die Analyse. Ansonsten beschränkt sich die Betrachtung also größtenteils auf Stücke, die gut erhalten und vollständig sind.

Es wurde versucht die Stücke im Folgenden chronologisch nach ihrem Aufführungsdatum zu ordnen, sofern diese Daten ersichtlich waren.

In die finale Betrachtung werden noch weitere Stücke Eingang finden, die sich wegen ähnlichen Gründen, wie eben angegeben wurden, nicht für eine Einzelbetrachtung geeignet haben.

Ebenso wird in dieser letzten Untersuchung versucht, sämtliche Merkmale der Odoardo-Figur noch einmal zusammenzufassen und eine Definition für sie zu finden. Dabei wird eine wichtige Fragestellung sein, ob man bei der Odoardo-Figur überhaupt von einer stehenden Typenfigur sprechen kann oder ob sie gesondert betrachtet werden sollte. Des weiteren sollen im Kapitel 4.13. Attribute der Odoardo-Figur hervorgehoben werden, die sich in der Untersuchung als unwahr herausgestellt haben, sofern dies der Fall ist.

Auch die zu Hilfe genommenen Thesen Bergsons zu seiner Theorie von Komik in Zusammenhang mit Knigges Bild der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, sollen erst am Ende des Kapitels näher ausgeführt werden.

Zu der Analyse selbst sei noch gesagt, dass sie sich im Groben auf den Inhalt der Stücke mit Augenmerk auf Odoardos Charakter konzentrieren wird. Es wird also bei jeder Betrachtung eine möglichst kurze Zusammenfassung des Inhalts der Stücke gegeben werden, der zum besseren Verständnis das jeweilige Personenverzeichnis vorangestellt ist. Zudem wird angegeben, wo diese Stücke

ausfindig gemacht werden konnten, um welche Gattung es sich handelt und, wenn möglich, wann sie aufgeführt wurden. Existieren zusätzliche, relevante Informationen, werden auch diese für das jeweilige Stück angegeben. Die Betrachtung konzentriert sich jedoch nicht auf aus den Stücken zu lesende Informationen, die für eine Charakterisierung des Odoardos nicht relevant sind. Wie zum Beispiel verwendete Requisiten, Dekorationen, Auftritte und Abgänge anderer Figuren, Anzahl von Akten, Szenen und Arien oder ähnliches, es sei denn, sie stehen in einem nennenswerten Zusammenhang mit der Odoardo-Figur.

4.1. Der Baron Wurstelsprung, ein zum Edelmann gewordener Strohschneider

Diese Komödie konnte in der Wienbibliothek⁹⁴ als Handschrift gefunden werden. Leider sind keine Angaben zum Autor, Aufführungs- oder Entstehungsdatum angegeben. Rommel hat versucht, das Stück um 1739 zu datieren.⁹⁵ Er beschreibt, dass es sich hierbei um eine zeitlose Burleske handelt, die auf Wiener Sitten eingerichtet ist, aber noch vor dem nächsten Schritt der Goldoni-Bearbeitungen entstanden sei.⁹⁶ 1739 erscheint als Jahr für die Aufführung jedoch als eher unwahrscheinlich, da Odoardo in der Komödie vorkommt und wir wissen, dass Weiskern erst ab ungefähr 1745 in diese Rolle schlüpfte. Zudem spielte Kurz spätestens seit 1738 seinen berühmt gewordenen Bernardon am Kärntnertortheater und in dieser Komödie ist Bernardon nicht unter den agierenden Personen angegeben. Wie schon erwähnt, hielt sich Kurz zwischen 1741 und 1744 nicht in Wien auf. Außerhalb dieses Zeitraums und seit Kurz auf der Bühne des Kärntnertortheaters zu sehen war, ist die Wahrscheinlichkeit sehr hoch, dass sein Bernardon in einem Stück vorkommt. Erst nach 1752, mit der Erlassung des Norma-Edikts von Maria Theresia, welches Stücke mit Bernardon verbot, werden die Bernardoniaden wieder weniger. Lehr datiert das Stück sehr

⁹⁴ Wienbibliothek, Signatur: Ib 39540.

⁹⁵ Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien, 1952. S. 375

⁹⁶ Ebd. S. 1000

wage auf „*knapp nach 1745*“⁹⁷. „Der Baron Wurstelsprung“ könnte also eines der ersten erhaltenen Stücke sein, in denen Weiskern seinen Odoardo gespielt hat.

Interessanterweise taucht diese Komödie bei Zechmeister nicht auf, auch bei Jagersbacher und Schwarzingen ist sie nicht zu finden, obwohl diese in ihren Quellen Walter Lehrs Dissertation angeben, die das Stück auflistet.

Dem Titel ist die Gattung als „*Comoedia*“ vorangestellt. Anhand des Haupt- und Untertitels war es vermutlich für den Theaterbesucher möglich zu erkennen, dass es sich um eine Komödie mit Hanswurst handeln muss. Zudem erfährt man, dass er diesmal nicht wie üblich als Sauschneider, sondern Strohschneider auftritt und vom einfachen Bauern zum Edelmann wird.

Obwohl die Handschrift in einem relativ guten Zustand ist, waren einige Passagen des Stückes nur schwer zu lesen. Unter Zuhilfenahme von Lehrs Arbeit konnte es jedoch gelingen, einzelne Szenen soweit zu entziffern, dass der Inhalt des Stückes wiedergegeben werden kann.

Das Personenverzeichnis weist folgende Rollen auf:

*„Odoardo, ein Bürger, so ein Edelmann worden
Madame Adriene, seine Frau
Lucinda, ihre Tochter
Colombina, ihre Dienstmagd
Clitander, der Lucinda Liebhaber
Scapin, dessen Bedienter
Hanswurst, ein Strohschneider hernach Baron Wurstelsprung
Stopherl, sein Vater
La Branche, des Odoardo Bedienter
Ein Page. Laufer. Einige Laqueis. Heyducken. des Baron Wurstelsprung“*⁹⁸

Das Stück beginnt mit einer Arie Hanswursts. Wir erfahren im ersten Akt, dass er sein Handwerk als Strohschneider aufgibt und lernen seinen Vater Stopherl kennen. Hanswurst ist an Geld gekommen und brennt mit diesem von zu Hause durch. Auch Odoardo ist an genügend Geld gekommen um zum Edelmann zu werden. Seine Tochter Lucinda möchte er aber nur einem adeligen Edelmann zur Frau geben. Lucinda wiederum ist in Clitander verliebt und ihre Mutter Adriene ist mit dieser Verbindung einverstanden. Natürlich ist Odoardo strikt dagegen, Clitander hat zwar Geld, aber er ist kein Adelig und kommt daher für eine

⁹⁷ Lehr, Walter: Die szenischen Bemerkungen in den Dramen des Altwiener Volkstheaters bis 1752. Wien, 1965. S. 339

⁹⁸ Der Baron Wurstelsprung. Wienbibliothek, Signatur: Ib 39540. S. 2.

Hochzeit nicht in Frage. Clitander ist verzweifelt und schildert seinem Diener Scapin die Situation. Der hat wiederum einen Plan, wie er die beiden zusammenführen und Odoardo überlisten könnte. Er schlägt vor, dass sich Hanswurst, den Scapin und Clitander aus Paris kennen, als adeliger Edelmann ausgibt und bei Odoardo um Lucindas Hand anhält. Scapin werde dann dafür sorgen, dass Clitander und Lucinda zusammenkommen. Colombina wird in den Plan eingeweiht und den ersten Akt beschließt eine Arie.

Im zweiten Akt kommt dann schließlich Hanswurst zu Odoardos Haus, wo er von Colombina unter dem Vorwand, dass sich ein Schatz für ihn im Keller verbirgt, dorthin gelockt wird. Clitander, der sich als Plutus verkleidet hat, wartet schon im Keller auf Hanswurst, um ihm einen Geldbeutel und ein schönes Kleid zu geben. Jedoch ist an diese Gaben die Bedingung geknüpft, Lucinda zur Frau zu nehmen. Hanswurst willigt gerne ein, will sich ab sofort Baron von Wurstelsprung nennen und macht Scapin wenig später zu seinem Premierminister. Davor bahnt sich, naturgemäß für diese Stücke, noch eine Liebelei zwischen Colombina und Hanswurst an, die ein Duett miteinander singen. Wenig später weihen Clitander und Colombina Lucinda in den Plan mit ein. Scapin macht sich danach auf den Weg zu Odoardo, um den Baron Wurstelsprung bei ihm anzumelden. Odoardo ist über einen so hohen Besuch natürlich sehr erfreut. Seine Frau Adriene scheint schon zu merken, dass etwas nicht stimmt, ihr kommt der Name Wurstelsprung etwas närrisch vor. Als Hanswurst dann mit seinem Gefolge in Odoardos Haus kommt, ist dieser ganz hingerissen von ihm und will ihm seine Tochter zur Frau geben. Nachdem Adriene den vermeintlichen Baron nun kennengelernt hat, durchschaut sie, dass an der Sache irgendwas nicht stimmt und ist gegen eine Hochzeit zwischen ihm und Lucinda.

Am Anfang des dritten und letzten Aktes versichert Colombina, dass auch sie Hanswurst liebt. In der Zwischenzeit kommt Hanswursts Vater Stopherl in die Stadt und sucht nach seinem Sohn und dem Geld, mit dem er sich abgesetzt hat, Scapin trifft auf ihn und hält ihn auf. Colombina holt Clitander, der dann Lucinda seine ewige Liebe schwört. Die beiden werden zwar von Adriene unterbrochen, aber sie ist ohnehin eher auf der Seite Clitanders und gegen den Baron Wurstelsprung. Odoardo und Hanswurst als Baron kommen hinzu und unterzeichnen den Heiratskontrakt mit dem sich Lucinda zunächst einverstanden erklärt, um den Schein zu wahren. Es dauert nicht lange, bis Colombina den richtigen Augenblick gefunden hat, um das Spiel aufzuklären und Hanswurst als

Lügner zu entlarven. Zunächst glaubt Odoardo die Geschichte nicht ganz, aber dann taucht Stopherl auf und bestätigt, dass Hanswurst nur ein einfacher Strohschneider und sein Sohn ist. Hanswurst flüchtet mitsamt dem Heiratsvertrag und sein Vater ihm hinterher. Odoardo, Clitander, Lucinda und Adriene sprechen sich aus und Odoardo verzeiht Clitander, dennoch muss der Heiratskontrakt zurückgeholt werden. Die beiden schaffen es, Hanswurst auf der Straße zu stellen. Nachdem Clitander Hanswurst zum Duell herausgefordert hat, gibt dieser den Kontrakt zurück. Odoardo kann nun endlich seine Tochter dem Clitander zur Frau geben. Hanswurst ist glücklich, dass er nicht mehr den Baron spielen muss, kehrt zu seinem Strohschneider-Dasein zurück und bekommt dazu noch Colombina zur Frau.

Wie unschwer zu erkennen ist, handelt es sich bei dieser Burleske, wie bei unzähligen anderen dieser Zeit, unter anderem um das offenbar beliebte Thema der Heirat mit Hindernissen. Das ist weiter nicht verwunderlich und kann als eine der Charakteristiken dieser Lustspiele gesehen werden, denn bei Stücken, in denen Liebhaberrollen vorkommen, müssen diese auch irgendwie verheiratet werden. Eine weitere Grundproblematik dieser Komödie findet sich in der sozialen Stellung der Figuren. Bereits im 17. Jahrhundert legten sich Leute ungerechtfertigt Adelstitel zu, so wie Hanswurst, der später als Baron auftritt. Im Gegensatz dazu scheint es immer mehr Adelige gegeben zu haben, die nicht mehr über das nötige Geld verfügten, wie man es sich von Personen dieses Standes erwarten würde. Der alte Adel besitzt also immer weniger, während manch einfacher Bürger so gut situiert ist, dass er das Leben eines Adligen führen kann. Schon Johann Basilius Küchelbecker schreibt in seinen Nachrichten vom römisch-kaiserlichen Hofe von 1730, dass der Luxus in Wien von Jahr zu Jahr zunimmt und sogar das gemeine Volk versucht, sich nur noch in den teuersten Kleidern nach französischer Mode blicken zu lassen.⁹⁹

Der Odoardo-Charakter im „Baron Wurstelsprung“ ist schließlich einer dieser gut situierten Bürger, er gehört vermutlich dem niederen Adel an und wittert die Chance, seine Tochter und damit seine Nachkommen in den hohen Adelsstand zu

⁹⁹ Küchelbecker, Johann Basilius: Allerneueste Nachricht vom Römisch-Käyserlichen Hofe. nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der kayserlichen Residentz-Stadt Wien, und der umliegenden Oerter, theils aus den Geschichten, theils aus eigener Erfahrung zusammen getragen und mit saubern Kupffern ans Licht gegeben. Hanover, 1730. S. 396

erheben. Aus damaliger Sicht muss dies vermutlich wie ein Sechser im Lotto gewesen sein. Dem hohen Adel anzugehören bedeutete, Privilegien zu haben und in den großen Gesellschaften verkehren zu dürfen. Für Odoardo selbst scheint sich jedoch nichts zu verändern, wenn er seine Tochter in den hohen Adel verheiratet, denn er diskutiert im zweiten Akt, Szene 6 mit seiner Frau darüber:

„Odoardo: Ich brauche keinen reichen Schwieger Sohn, sondern verlange nur eine vornehme Alliance zu treffen, und will sie nicht allein einen Edelmann, sondern gar einen Baron geben.

Adriene: Ein Baron?

Odoardo: Ja, ja ein Baron: es ist der Schluß schon gefaßt.

Adriene: In dieses aber werd ich niemahlen einwilligen: diese Verbündungen mit Höcheren sind niemahls glücklich. Ich will nicht das mein Schwieger Sohn meiner Tochter ihren niedern Stand vorwerfen könne, und das sich unsere Enckeln schämen solten mich ihre Grosmama zu nennen, mir ist es lieber das unsre Tochter einen solchen Mann bekomme, welcher sich daraus eine Ehre mache, und den ich ganz frey unsere Hausmannskost antragen könne.“¹⁰⁰

Adriene fürchtet also, dass ihre Tochter sich für die Eltern schämen wird und die Enkel sie verleugnen könnten, da Odoardo und sie ihren niederen Adelsstand behalten. Odoardo möchte natürlich trotzdem seinen Kopf durchsetzen, was ihm nicht allzu leicht gemacht wird. Seine Frau ist so gut wie nie einer Meinung mit ihm. Sie lacht ihn sogar einmal wegen seiner übertrieben prachtvollen Kleidung aus. Beinahe alle hintergehen Odoardo, um die Hochzeit zwischen Lucinda und Clitander möglich zu machen.

Wie sich auch in den weiteren besprochenen Stücken zeigen wird, handelt es sich bei Odoardo häufig um eine Respektsperson, deren Autorität von den anderen Figuren, meist niederen Standes, untergraben wird. Dabei hat es Odoardo sehr oft mit starken Frauenpersönlichkeiten zu tun, die sich ihm entgegenstellen oder ihn manchmal auch einfach nur lächerlich machen wollen. In diesen Szenen muss Odoardo auf das Publikum auch komisch gewirkt haben. Beinahe seine ganze Komik verbirgt sich hinter einem Mechanismus, den Henri Bergson als die „Inversion“¹⁰¹ bezeichnet. Situationen werden umgekehrt und Rollen vertauscht.

¹⁰⁰ Der Baron Wurstelsprung. Wienbibliothek, Signatur: Ib 39540. S. 39

¹⁰¹ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Zürich, 1972. S. 67

Die in der Wissenschaft häufige Beschreibung der Odoardo-Figur, als zürnender, alter, alleinstehender Vater, trifft auf den „Baron Wurstelsprung“ nur teilweise zu. Odoardo spielt hier das Oberhaupt einer intakten Familie und ist nur dann etwas cholerisch, wenn seine Autorität untergraben wird. Er zürnt nicht, wie in anderen Stücken, durchgehend ohne Grund.

Es ist nicht auszuschließen, dass Odoardo in diesem Stück so etwas wie eine Identifikationsfigur für das Publikum war. Zumindest für das gehobene Publikum oder den niederen Adel, der den Standpunkt, seine Tochter in den höheren Adelsstand zu verheiraten, nachvollziehen konnte. Auf jeden Fall dürfte Odoardo aus damaliger Sicht nicht ganz so unmöglich gewirkt haben, wie man diese Vaterfigur heutzutage ansehen würde. Seine unsympathischsten Seiten zeigt er im Umgang mit den Frauen, die ihn umgeben. Es war alltäglich, dass der Vater das Oberhaupt der Familie ist und in letzter Instanz entscheidet, wen seine Tochter heiratet. Knigge beschreibt 1788 in seinem „Umgang mit Menschen“, dass sich eine Frau von Natur aus, weder körperlich noch geistig mit einem Mann messen kann. Odoardos Verhalten als vermutlich damals nicht einmal besonders strenger Vater, würde heute als äußerst frauenfeindlich interpretiert werden und wurde damals wahrscheinlich überhaupt nicht so gesehen.

Bewahrheitet sich die These, dass Odoardo als Identifikationsfigur gesehen werden kann, auch in anderen Stücken, könnte dies eine mögliche Begründung dafür sein, wieso seine Figur so beliebt war und daher wenig über sie diskutiert wurde.

4.2. Die schlaue Wittib

Das Lustspiel „Die schlaue Witwe“ ist unter anderem als Druckversion in „Die Deutsche Schaubühne zu Wienn, nach alten und neuen Mustern. Sechster Theil.“ erhalten und konnte in der Wienbibliothek gefunden werden.¹⁰² Es handelt sich hierbei um eine Übersetzung des Stückes „La vedova scaltra“ von Carlo Goldoni. Übersetzt wurde dieses Stück vermutlich von dem Spanier Salazar.¹⁰³ Es stellt

¹⁰² Wienbibliothek, Signatur: A-14873

¹⁰³ Mathar, Ludwig: Carlo Goldoni auf dem deutschen Theater des XVIII. Jahrhunderts. München, 1909. S. 3

eine von vielen Goldoni-Übersetzungen, die auf dem Kärntnertortheater gegeben wurden, dar. Weiskern selbst war einer der ersten Autoren, die Goldonis Stücke für die Wiener Bühne übersetzten. Wieso gerade Goldonis Werke für das Kärntnertortheater adaptiert wurden, mag unterschiedliche Gründe haben. Zum einen ist dafür mit Sicherheit Rocco di Lopresti verantwortlich zu machen. Er wurde, wie schon erwähnt, 1751 zum neuen Impresario des Kärntnertortheaters und war selbst Italiener. Zum anderen schienen die Stücke Goldonis vermutlich geeignet, als eine Art Zwischenlösung auf dem Weg zum regelmäßigen Drama zu sein. Denn Goldoni hatte immerhin mit seinen Sitten- und Charakterkomödien dem regelmäßigen Lustspiel in Italien zu seinem Erfolg verholfen.

„Die schlaue Witwe“ kam 1751 zur Aufführung und stellt damit eine der ersten Goldoni-Übersetzungen auf dem Wiener Theater dar. Sieht man sich an, wie die einzelnen Szenen in dem Stück verfasst worden sind, wird gleich offensichtlich, wieso hier von einer Art Zwischenlösung gesprochen werden kann. Der Dialog der „ernsten“ Figuren, also beispielsweise der Liebhaber, ist zur Gänze ausformuliert, während die Szenen, in denen die „lustigen“ Figuren vorkommen, nur beschreiben, was im Dialog gesagt werden soll, also genügend Raum für das extemporierte Spiel gegeben ist. Der Text von Odoardo ist beispielsweise in dieser Art der Beschreibung formuliert, weisen ihn aber in diesem Fall nicht als komische Figur aus, wie man vermuten könnte.

Das Personenverzeichnis weist folgende Rollen auf:

„Rosaura, eine Wittwe, Tochter des Odoardo, und Schwägerin des Pantalons.

Eleonora, ihre Schwester.

Pantalon, Schwager der Rosaura, verliebt in Eleonora.

Odoardo, Vater obgedachter beyden Schwestern.

Milord Rubenif, ein Engländer. Monsieur le Blau, ein Franzos. Don Alvaro de Castilla, ein Spanier. Der Graf di Bosconero, ein Italiener. Alle vier Aufwartere der Rosaura.

Marionette, eine Französin, Kammerjungfer der Rosaura.

Hannswurst, Wirth im Lionbianco zu Venedig.

Birif, ein Kammerdiener des Milords.

Foltetto, ein Laufer des Grafen.

Bediente im Wirthshaus.

Ein Caffeesieder und dessen Leute.“¹⁰⁴

¹⁰⁴ Die schlaue Wittib. S. 2. In: Die Deutsche Schaubühne zu Wienn, nach alten und neuen Mustern. Sechster Theil. Wienbibliothek, Signatur: A-14873

Der erste Auftritt des ersten Aufzugs stellt ein Wirtshauszimmer bei Nacht dar. Die vier vornehmen Herren, Rubenif, le Blau, Don Alvaro und di Bosconero feiern gemeinsam und unterhalten sich über Rosaura, die sie auf einem Ball kennengelernt haben. Alle vier haben offensichtlich ein Auge auf sie geworfen und erkennen insgeheim, dass sie Rivalen sind. Rubenif nimmt den Wirten Hanswurst beiseite und gibt ihm einen Ring für Rosaura, ebenso soll er seinen Besuch bei ihr ankündigen. Als Hanswurst Rosaura den Ring am nächsten Tag geben will, nimmt sie diesen nicht an, denn sie sei nicht käuflich und möchte nur persönlich beschenkt werden. Sie lädt Rubenif jedoch auf eine Schokolade ein. Als sich Rubenif und Rosaura unterhalten, wird ihre Zweisamkeit von Graf Bosconero gestört, der offensichtlich eifersüchtig ist. Rosaura lässt ihre Schwester Eleonora holen, die sich neben Rubenif setzen soll, der ist jedoch so gelangweilt von ihr, dass er die Gesellschaft verlässt. Graf Bosconero ist enttäuscht von Rosaura, dass sie sich alleine in Rubenifs Gesellschaft aufgehalten hat, worauf Rosaura erzürnt, dem Grafen sagt, dass sie ihn zwar liebt, aber sich ihre Freiheit nicht nehmen lassen will und abgeht.

Unterdessen trifft Pantalon Odoardo in dessen Haus und fragt ihn, ob er um Eleonoras Hand anhalten dürfe. Odoardo ist damit einverstanden, sie wollen diesen Entschluss später mit Rosaura klären.

Monsieur le Blau kommt zu Rosauras Haus und ihm wird von ihrer Kammerjungfer Marionette Einlass gewährt, da die beiden Landsleute sind und sich kennen. Le Blau gesteht Rosaura, dass er sie liebt und heiraten will, Rosaura muss sich das jedoch überlegen.

Der zweite Aufzug wird mit einem Gespräch zwischen Rosaura und Odoardo eröffnet. Odoardo erzählt ihr von Pantalons Plänen, Eleonora zur Frau zu nehmen, Rosaura ist damit nicht ganz einverstanden, denn sie selbst hat den Fehler begangen, einen Alten zu heiraten und wurde daher viel zu früh Witwe. Der nächste Besucher Rosauras ist Don Alvaro. Auch er buhlt um ihre Gunst, verhält sich dabei jedoch etwas seltsam. Als Rosaura wieder alleine ist, weiß sie nicht, welchen der vier Verehrer sie nehmen soll, ihren Vorzug hat noch am ehesten ihr Landsmann Graf Bosconero.

Alle vier Werber schicken ihren jeweiligen Diener mit einem Brief zu Rosaura. Sowohl le Blau, als auch Don Alvaro beauftragen dafür Hanswurst, den sie beide in ihren Dienst genommen haben, ohne zu wissen, dass er für den anderen arbeitet. In der Zwischenzeit zeigen sich Odoardo und Eleonora einig über ihre

Heirat mit Pantalon. Jedoch überredet Marionette Eleonora dazu, dass sie einen Franzosen, vielleicht den Monsieur le Blau, zum Mann nehmen sollte, denn Rosaura will diesen ohnehin nicht. Rosaura wird auch gleich in den Plan eingeweiht. Hernach bekommt sie von einem Diener nach dem anderen Besuch, jeder bringt ein Geschenk und den jeweiligen Brief mit und sie gibt jedem einen Antwortbrief. Hanswurst tritt dabei einmal als französischer und einmal als spanischer Kammerdiener auf. Da Rosaura noch immer nicht sagen kann, welchen Herren sie favorisiert, beschließt sie, sich zum Carneval als jeweilige Landsfrau zu verkleiden und die Ernsthaftigkeit der Absichten dieser vier Edelmänner zu testen.

Die vier Herren erhalten nun die Antwortschreiben von Rosaura. Hanswurst verwechselt natürlich die Briefe für le Blau und Don Alvaro, kann die Situation jedoch retten, indem er eine passende Interpretation der Briefe erfindet. Alle vier Werber sind sich sicher, dass sie gute Chancen bei Rosaura haben.

Am Anfang des dritten Aktes merken le Blau und Don Alvaro, dass mit ihren Briefen etwas nicht stimmen kann. Hanswurst vertauscht die Briefe wieder und jetzt wissen die beiden, dass sie Rivalen sind und wollen sich duellieren. Auch Rubenif und Bosconero finden heraus, dass sie beide Nebenbuhler des anderen sind und kämpfen daraufhin mit dem Degen. Bosconero wird am Arm verletzt und muss sich verarzten lassen. Als Rubenif alleine ist, taucht Rosaura als Engländerin verkleidet auf und testet seine Zuneigung, indem sie ihm ihre Liebe verspricht. Rubenif würde Rosaura sofort für die ihm fremde Engländerin sitzen lassen. Das selbe Spiel macht Rosaura im weiteren Verlauf mit le Blau, Don Alvaro und zuletzt Graf Bosconero. Alle würden Rosaura für die fremde Landsfrau sitzen lassen, nur Bosconero fühlt sich Rosaura verpflichtet und lässt die Fremde abblitzen.

Rosaura lädt alle vier zu sich, klärt das Maskenspiel auf und nimmt den Grafen Bosconero zum Mann. Marionette macht die Kupplerin für Eleonora und le Blau, die beiden sind glücklich miteinander. Als dann Odoardo und Pantalon auftauchen, wird ihnen alles erklärt, Pantalon verzichtet auf Eleonora und alle sind zufrieden.

Wie bei diesem Stück schon aus der Platzierung Odoardos im Rollenverzeichnis hervorgeht, spielt er diesmal nur eine Nebenrolle. Seine Auftritte, es sind nur vier Stück, sind sehr spärlich über das Lustspiel verteilt und verraten nicht allzu viel über seinen Charakter. Es hat mehr den Anschein, als gäbe es die Vaterfigur in

diesem Stück nur, damit dieser der Vollständigkeit halber sein Einverständnis für die Hochzeiten seiner Töchter geben kann. Der Charakter eines grimmigen oder polternden Alten trifft hier auf Odoardo nicht zu. Viel eher zeigt er sich in seinen Szenen als relativ liberaler Vater, der seinen Töchtern zwar Vorschläge macht, was sie tun könnten, sie dann aber selbst entscheiden lässt, ohne etwas erzwingen zu wollen. Nur einmal mahnt er seine Tochter, dass es sich für eine Witwe nicht gehört, auf Bälle zu gehen. Aus dem Text geht nicht hervor, ob diese Mahnung zornig oder liebevoll ausgesprochen wird, denn, wie schon erwähnt, ist Odoardos Text nicht ausformuliert. Nur in der letzten Szene sind die drei Sätze, die er zu sprechen hat, ausgeschrieben. Obwohl seine Abmachung mit Pantalon von den Töchtern gebrochen wird und sie selbst über seinen Kopf hinweg entschieden haben, wer wen heiraten soll, erzürnt Odoardo keineswegs. Er ermutigt seine Tochter sogar und will sich ihr in ihren Entscheidungen nicht entgegensetzen. Eine Inversions-Komik kann in diesem Fall der Szene nicht attestiert werden. Rosaura wird das ganze Stück hindurch viel zu sittsam und tugendhaft dargestellt, um sich in der finalen Szene absichtlich über ihren Vater zu stellen, seine Autorität zu untergraben und damit das Rollenverhältnis umzukehren und das Komische zu befördern. Der Charakter des Odoardos ist in der „schlauhen Witwe“ schlichtweg der eines gütigen, alten Vaters, der sich, wenn es seine Zeit zulässt, um seine Töchter kümmert, aber vermutlich der Meinung ist, seine Töchter gut genug erzogen zu haben, so, dass diese im Stande sind, ihre eigenen Entscheidungen zu treffen. Ob ein solcher Vater aus der Sicht des Publikums im 18. Jahrhundert als komisch oder vielleicht dummlich gesehen worden ist, lässt sich kaum beantworten. Auf der einen Seite geht doch aus einigen Stücken hervor, dass ein Vater für seine Tochter zu entscheiden hat und Odoardo in der „schlauhen Witwe“ daher als schwacher Vater, der nicht fähig ist, für seine Familie zu entscheiden, angesehen werden könnte. Wie in Kapitel 4.13. noch genauer ausgeführt wird, kann laut Bergson¹⁰⁵ eine Figur, in diesem Fall die Vaterfigur, die die Normerwartung männlichen Geschlechterrollenverhaltens nicht erfüllen kann, vom Publikum verlacht werden oder schadenfreudiges Gelächter erzeugen. Allerdings handelt es sich, zumindest bei Rosaura, weniger um ein junges Fräulein, als vielmehr um eine Frau, die schon einmal verheiratet war und als erwachsen angesehen wird. Es darf also vermutet werden, dass man es selbst im

¹⁰⁵ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Zürich, 1972.

Frauen unterdrückenden 18. Jahrhundert als normal angesehen hat, wenn eine Frau gewissen Alters ihre eigenen Entscheidungen trifft.

Der Grund, weshalb Odoardos Text nicht zur Gänze ausformuliert ist, muss nicht unbedingt, wie bei den Dienerfiguren, etwas mit einer extemporierten Komik zu tun haben. Im Falle der Dienerfiguren, wie beispielsweise Hanswurst, wurde mit Sicherheit der Text nur vage niedergeschrieben, damit diese ihre Lazzis und sonstige komische Einfälle in ihr extemporiertes Spiel einbauen können. Das geht schon alleine aus den Szenen mit Hanswurst hervor, die sich für das Komische eignen, wenn er zum Beispiel in verschiedenen Kostümen auftreten muss und sich wie die jeweiligen Landsleute zu verhalten versucht oder die Briefe vertauscht.

Wie schon erwähnt, geht aus Odoardos Szenen keine Komik hervor. Das Stück wurde 1751 aufgeführt und ging 1756 in den Druck. All dies passierte also zu einer Zeit, als sich Weiskern schon mit seiner Odoardo-Figur etabliert hatte und auch seine Position als Dramaturg beziehungsweise Regisseur innehatte. Da seine Rolle diesmal so klein ist und keine seiner Szenen irgendeinen besonderen Einfluss auf den Handlungsverlauf haben, ist es gut vorstellbar, dass man die Rolle nicht aus komischen, sondern aus praktischen Gründen nicht ausformulierte. Wie schon mehrfach erwähnt, war es für die Schauspieler keine einfache Umstellung, ihren Text zu memorieren. Weiskern kommt schauspieltechnisch aus der Stegreiftradition. Bei all den Arbeiten, die er neben dem Theater zu verrichten hatte, wäre es ihm mit Sicherheit entgegengeworfen, da es sich nur um eine kleine Rolle handelt, diese aus dem Stegreif spielen zu können und sich im Memorieren auf die größeren Rollen zu konzentrieren.

4.3. Die zwey Zwillinge

Auch bei „Die zwey Zwillinge“ handelt es sich um eine Goldoni-Übersetzung, diesmal von der Komödie „I due gemelli Veneziani“. Der Theatrasekretär Johann Georg Heubel hat sie für die Wiener Bühne gefertigt. Das Stück wurde ebenfalls 1751 gegeben¹⁰⁶ und konnte auch als Druckversion in „Die Deutsche Schaubühne

¹⁰⁶ Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747-1776. Wien, 1971. S. 411

zu Wienn, nach alten und neuen Mustern. Sechster Theil.“ in der Wiener Stadtbibliothek gefunden werden.¹⁰⁷

Zum Großteil ist der Text ausformuliert, einzig die Passagen für Bernardon und Hanswurst sind so geschrieben, dass sie in ihrem Spiel extemporieren können. Joseph Felix von Kurz war in diesem Stück in einer Doppelrolle zu sehen. Interessant ist dabei, dass sein Text als kluger Zwillings Tonino zur Gänze ausformuliert ist und er als Bernardon, der dumme Zwillings, extemporieren kann. Odoardo tritt diesmal nicht als Vaterfigur auf, sondern spielt einen doppelzüngigen Alten, der sich an Rosaura, die vermeintliche Tochter seines Freundes Pantalon, ranmachen will.

Das Personenverzeichnis weist folgende Rollen auf:

*„Pantalon,
Rosaura, seine geglaubte Tochter, und zuletzt entdeckte Schwester derer
Zwillinge.
Odoardo, ein Hausgast vom Pantalon.
Tonino, der kluge Zwillings.
Bernardon, der dumme Zwillings.
Lelio, ein Enkel des Pantalons.
Leonora, Liebhaberinn von Tonino.
Florindo, Freund von Tonino.
Scapin, Colombina, Bediente von Pantalon.
Hanswurst, Bedienter des Bernardons.
Tiburzio, ein Goldschmidt.
Corporal mit der Wache.
Bediente.
Die Comödia spielet in Verona.“¹⁰⁸*

Die Komödie fängt mit einem Streit zwischen Rosaura und Colombina an, weil Colombina Rosaura nicht wie eine Dame behandeln will. Die beiden sollen sich für den Besuch Bernardons fertig machen, der Rosaura heiraten soll, seinem Diener wird Colombina als Braut versprochen. Pantalon muss schlichten und bittet Colombina, ein Geheimnis über Rosaura nicht zu verraten. Scapin kommt hinzu und erzählt, dass Bernardon einen schlaunen Zwillingsbruder hat, Bernardon selbst sei dumm. Als Scapin und Rosaura alleine sind, erzählt er ihr, dass die beiden eine Schwester hatten, die als Kleinkind auf einer Reise verloren gegangen ist.

¹⁰⁷ Wienbibliothek, Signatur: A-14873

¹⁰⁸ Die zwey Zwillinge. S. 2. In: Die Deutsche Schaubühne zu Wienn, nach alten und neuen Mustern. Sechster Theil. Wienbibliothek, Signatur: A-14873

Bernardon kommt zunächst alleine, ohne seinen Diener in Pantalons Haus. Rosaura ist zwar begeistert von seinem Aussehen, findet ihn aber dumm. Pantalon bittet Rosaura sich gut zu verhalten, denn Bernardon besitzt viel Geld.

Als Bernardon und Rosaura alleine sind, wird er sehr aufdringlich und Rosaura ohrfeigt ihn, woraufhin Bernardon abgeht. Odoardo kommt hinzu, tröstet Rosaura und ermutigt sie zum Vater zu gehen und die Hochzeit abzusagen. Es wird offensichtlich, dass Odoardo etwas im Schilde führt und er Rosaura zur Frau nehmen will.

In den nächsten Szenen lernen wir Leonora, Florindo und Lelio kennen. Leonora wartet in Verona auf ihren Geliebten Tonino, der sie zu seinem Freund Florindo geschickt hat, damit dieser auf sie aufpasst. Florindo hat sich wiederum in Leonora verliebt und verteidigt sie vor Lelio, der Leonora nachstellt. Als Florindo und Lelio in einen Kampf geraten, bringt sich Leonora in Sicherheit. Kurz darauf taucht Tonino auf, rettet seinen Freund und schlägt Lelio in die Flucht. Florindo belügt Tonino aus Liebe zu Leonora und erzählt, dass sie nie bei ihm angekommen sei. Tonino will in Verona nicht erkannt werden und gibt sich daher als Bernardon aus. Er quartiert sich im Wirtshaus ein und möchte nach Leonora suchen. Wenig später treffen Lelio und Bernardon, den Lelio nun für Tonino hält, aufeinander. Lelio will sich für den Kampf rächen und attackiert Bernardon, der diesmal von Florindo Hilfe bekommt. Als Bernardon und Florindo alleine sind, rät dieser seinem vermeintlichen Freund, zurück nach Verona zu gehen, Bernardon ist sich ohnehin nicht mehr sicher, ob er noch heiraten will, die beiden nehmen Abschied voneinander. Auch Odoardo redet Bernardon wenig später zu, dass die Ehe schrecklich sei und er Rosaura nicht heiraten soll. Als Bernardon alleine ist, taucht Leonora auf, die ihn für Tonino hält und sich freut. Bernardon flüchtet vor ihr, Leonora will herausfinden, was mit ihm los ist.

Der zweite Akt setzt dieses Verwechslungsspiel fort. Diesmal ist es Hanswurst, der Tonino für Bernardon hält und glaubt sein Herr sei betrunken. Tonino, erhält von ihm den Schmuck seines Bruders, weiß jedoch weder, dass er in der Stadt ist, noch, dass der Schmuck ihm gehört. Er gelangt dann auf Umwegen zu Rosaura, die ihn natürlich für Bernardon hält und sein Verhalten komisch findet. Dann trifft Tonino auf Odoardo, der sich ebenso wundert. Die beiden Unterhalten sich und Tonino vertraut ihm den Schmuck an, den er verwahren solle bis der Besitzer gefunden ist. Odoardo will den Schmuck zu seinem Vorteil bei Rosaura nützen.

In der Zwischenzeit haben sich Hanswurst und sein richtiger Herr Bernardon gefunden und streiten wegen des verloren gegangenen Schmucks. Hanswurst wird inhaftiert, Bernardon soll beweisen, dass er schuldig ist. Abermals treffen dann Leonora und Bernardon aufeinander. Leonora will ihn heiraten, Bernardon zieht dies in Erwägung, wird dann jedoch von Florindo, der Bernardon fragt, was er in Rosauras Haus wollte, aufgeklärt, dass er nicht zwei Frauen heiraten kann. Bernardon lässt Leonora links liegen, die sich daraufhin das Leben nehmen will. Aber da werben schon Florindo und Lelio wieder heftig um sie. Tonino kommt zufällig vorbei und ist empört von seinem Freund. Er beansprucht Leonora für sich und nimmt sie mit. Nun wollen sich Florindo und Lelio an Tonino rächen.

Am Anfang des dritten Aktes holt sich Odoardo von dem Goldschmied Tiburzio eine kleine Schachtel mit hochgiftigem Pulver, um damit den Schmuck zu reinigen. Dabei wird er von einem Corporal beobachtet, der ihn darüber aufklärt, dass der Schmuck als gestohlen gemeldet sei. Bernardon kommt hinzu und beschuldigt Odoardo als Dieb, die beiden beschimpfen sich gegenseitig als Lügner und der Schmuck wird vorerst dem Richter gegeben. Odoardo und Hanswurst konfrontieren nun nacheinander Tonino wegen des Schmucks und Hanswursts Inhaftierung. Tonino versteht die Aufregung natürlich nicht und versichert, dass er ein ehrlicher Mann sei. Alle halten ihn für einen Narren. Dann wiederholt sich nochmals das Verwechslungsspiel, diesmal wieder mit Bernardon und Rosaura und dann mit Leonora. Wenig später trifft Tonino nacheinander nochmals auf die beiden Frauen, die ihm den jeweiligen Heiratskontrakt vor die Füße werfen. Durch die Kontrakte erkennt Tonino, dass es sich hier um eine Verwechslung handeln muss. Scapin bestätigt Tonino, dass Bernardon in Verona ist, um Rosaura zu heiraten. Als ihm Colombina auch noch erzählt, dass Rosaura nicht Pantalons Tochter ist und bei ihr eine Medaille mit zwei Köpfen gefunden wurde, als sie im Kindesalter bei Pantalon abgegeben wurde, ist sich Tonino sicher, dass es sich bei ihr um seine verloren geglaubte Schwester handelt.

In der Zwischenzeit scheitert Odoardo daran, Pantalon davon abzubringen, Rosaura mit Bernardon zu verheiraten. Odoardo erkennt, dass Rosaura für ihn verloren sein könnte und bringt durch eine Hinterlist Bernardon dazu, ein Glas Wein zu trinken, in welches er das giftige Pulver des Goldschmieds gegeben hat. Colombina findet den sterbenden Bernardon, doch es ist für jede Hilfe zu spät. Alle, außer Tonino treffen zusammen und rätseln, wer der Mörder sein könnte. Tonino taucht auf, wird zunächst für einen Geist gehalten, klärt dann jedoch die

ganze Verwechslung auf und berichtet darüber, dass Rosaura seine Schwester ist. Pantalon befürchtet nun sein ganzes Erbe zu verlieren, aber Tonino schlägt vor, dass Rosaura Pantalons Enkel Lelio heiraten soll und das Erbe damit in der Familie bleibt, womit alle einverstanden sind. Tonino vergibt auch noch Florindo. Dann taucht Odoardo auf und verrät sich selbst, indem er Tonino fragt, wieso er den Wein nicht getrunken hat. Um sein Gesicht zunächst zu wahren, trinkt Odoardo selbst aus dem Becher, der bei Bernardon gefunden wurde. Als er vor aller Augen stirbt, eröffnet er allen seine unglückliche Liebe zu Rosaura und meint, man solle aus seinem Beispiel lernen. Das Stück endet damit, dass sich nun die richtigen Partner gefunden haben und alle Verwirrungen aufgeklärt wurden.

Auch in dieser Goldoni-Übersetzung ist Odoardo wieder nur in einer Nebenrolle zu sehen. Diesmal nimmt er jedoch weitaus mehr Einfluss auf den Handlungsverlauf, als noch in der „schlauhen Witwe“ und tritt immerhin in 15 Szenen in Erscheinung. Das einzige in diesem Stück zutreffende Attribut, welches der Odoardo-Figur nachgesagt wird, ist, dass es sich um einen Alten handelt. Abgesehen davon scheint Weiskern diesmal einen völlig anderen Odoardo zu spielen.

Die Nähe vieler Stücke des Kärntnertheaters zur Commedia dell'arte zeigt sich schon alleine in dem häufigen Thema der Heirat mit Hindernissen und vor allem in den Namen der Figuren. Die Altwiener Volkskomödie hat sich zu einem eigenständigen Theatertypus weiterentwickelt und trotzdem findet man, natürlich gerade in Goldoni-Übersetzungen, noch Spuren der Commedia dell'arte.

Odoardo, der ohnehin in vielen seiner Rollen Anzeichen der Vecchi, also der Alten aus der Commedia, hat, borgt sich diesmal einige negative Eigenschaften des Pantalone-Typen, um diesen hinterhältigen Odoardo-Charakter zu spielen.

Dem äußeren Anschein nach ist Odoardo ein gebildeter und liebenswürdiger Alter, der immerzu versucht, mit einem weisen Rat seinen Mitmenschen zu helfen. Nur Colombina durchschaut, dass mit ihm etwas nicht stimmt, weil er einmal auf unehrenhafte Weise versucht hat, bei ihr zu landen. Auch das Publikum erkennt in Odoardos erster Szene mit Rosaura, dass es sich bei ihm nicht um die nette Person handelt, von der zuvor gesprochen wurde, sondern vielmehr um einen lüsternen Alten, der seinen Nebenbuhlern den Tod wünscht. Geschickt schafft er es Rosaura, einen Kuss auf ihre Hand zu drücken, unter dem Vorwand, diese loben zu wollen, weil sie damit den aufdringlichen Bernardon geohrfeigt hat. So ein Kuss auf die Hand bedeutete zu jener Zeit jedoch weitaus mehr, schon alleine

das Händereichen gilt in den Stücken als ein Zeichen der Liebe und Treue¹⁰⁹, wie aufdringlich muss wohl dann so ein Kuss gewirkt haben.

In seiner Boshaftigkeit darf Odoardo auch, zumindest im Zusammenspiel mit Bernardon, komisch sein. Die Szene, als Odoardo versucht, Bernardon einzureden, dass ein Leben in Ehe das Schrecklichste ist, muss äußerst lustig gewirkt haben. Bernardon reagiert übertrieben, angstvoll und mit einigen Lazzi auf die bildhaften, negativen Beschreibungen des Ehelebens, die Odoardo ihm aufischt.

Von sich selbst hält Odoardo nur das Beste, er weiß um seinen Ruf als ehrlicher, tugendhafter und gebildeter Mann. Er borgt sich zwar einige Eigenschaften der Alten aus der Commedia dell'arte, reflektiert dabei jedoch, was er zu tun hat, analysiert sein eigenes Verhalten und weiß, dass er Böses tun muss, um an sein Ziel zu gelangen.

Einige Eigenschaften des Pantalone-Typen treffen auf ihn zu. Beispielsweise sein übertriebenes Liebesverlangen zu Rosaura, oder seine Habgier, als ihm der Schmuck in die Hände fällt. Wie Pantalone ist Odoardo in den „zwey Zwillingen“ misstrauisch und vorsichtig, er hält wohlformulierte Standpauken und fühlt sich als Autoritätsperson.¹¹⁰ Einmal schleicht sich auch ein Hauch des Dottore-Typen bei ihm mit ein, wenn er eine Tatsache als kluge Erkenntnis formuliert:

„Odoardo: Die Vermessenheit ist meistens die Eigenschafft dummer Leute.“¹¹¹

An anderer Stelle weiß Odoardo sich auf ähnliche Weise selbst zu belehren:

„Odoardo: Die Thorheit ist eine allgemeine Sache. Mancher ist ein Thor aus Eitelkeit, dieser aus Unwissenheit; der aus Hochmuth, ein anderer aus Geitz. Ich aber bin es aus Liebe, und ich glaube, daß diese meine Thorheit alle andere übertreffe.“¹¹²

¹⁰⁹ Lehr, Walter: Die szenischen Bemerkungen in den Dramen des Altwiener Volkstheaters bis 1752. Wien, 1965. S. 350

¹¹⁰ Spörri, Reinhart: Die Commedia dell'arte und ihre Figuren. Zürich, 1963. S. 19

¹¹¹ Die zwey Zwillinge. S. 13. In: Die Deutsche Schaubühne zu Wienn, nach alten und neuen Mustern. Sechster Theil. Wienbibliothek, Signatur: A-14873

¹¹² Ebd. S. 84-85

Diese kleinen Erkenntnisse, die Odoardo sehr sparsam über das Stück verteilt, zeigen, abgesehen von der Erinnerung an den Dottore-Typen, dass Odoardo, trotz seines äußerst negativen Charakters in diesem Stück, eine Person ist, von der man lernen kann. Letztendlich ist er tugendhaft und schlägt den Menschen, denen er geschadet hat und dem Publikum vor, von seinem schlechten Beispiel zu lernen. Seine Ehre kann er nicht wieder herstellen, aber Bernardons, indem er, frei nach dem Rechtssatz „Auge um Auge“, sich selbst auf die selbe Weise wie Bernardon umbringt. Trotz all den hinterhältigen Dingen, die Odoardo während des Stückes getan hat, stellt er sich als Lehrer heraus und bietet sich am Ende selbst als Fallbeispiel für Heuchler und lasterhafte Menschen an.

Man begegnet Odoardo als eine Art Lehrer oder Gelehrten häufiger in den unterschiedlichen Stücken, wie besonders auch das nächste Stück zeigen wird.

4.4. Das Theater

Bei „Das Theater“ handelt es sich auch wieder um eine Übersetzung eines Goldoni-Stoffes. Die Vorlage nennt sich „Il teatro comico“. Es konnte als Druck im fünften Band der Sammlung „Neue Sammlung von Schauspielen welche auf der kaiserlich königlichen privil. deutschen Schaubühne zu Wien aufgeführt werden.“¹¹³ gefunden werden. Für die Übersetzung ist wieder der Spanier Salazar verantwortlich. In der Sammlung ist als Aufführungsjahr 1752 angegeben. Bei Zechmeister findet sich das Stück erst 1759.¹¹⁴ Vermutlich hatte Zechmeister den Hinweis in der Druckfassung übersehen. Walter Lehr beschreibt, dass das Stück für die Zensurvorschriften der Kaiserin im Jahre 1752 mit verantwortlich gewesen sein könnte und behauptet, dass eine Aufführung zu einem späteren Zeitpunkt daher undenkbar gewesen sein muss.¹¹⁵ Ob es nun Zufall war, dass ihr Normaedikt und die Aufführung auf das selbe Jahr fallen oder die Kaiserin die Polemik des Stückes zu ernst genommen hat, kann heute kaum mehr gesagt

¹¹³ Wienbibliothek, Signatur: A-14873

¹¹⁴ Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747-1776. Wien, 1971. S. 469

¹¹⁵ Lehr, Walter: Die szenischen Bemerkungen in den Dramen des Altwiener Volkstheaters bis 1752. Wien, 1965. S. 508

werden. Der Vorbericht zum Stück enthält keine sehr aufschlussreichen Informationen, die diese Frage klären könnte. Es wird zwar erwähnt, dass das Stück nicht mehr aufgeführt wird, das muss aber keineswegs mit dem Edikt zusammenhängen, immerhin erschien dieser Druck erst 1765. Der Stoff dieser Komödie war für seine Zeit auf jeden Fall nicht unbrisant. Immerhin handelt es sich hierbei um die Arbeit am Theater und die Spielweisen eben zu jener Zeit, als die Debatte um Stegreifspiel und regelmäßige Dramatik voll im Gange war.

Im Gegensatz zu den anderen Goldoni-Übersetzungen ist der Text diesmal für alle Figuren des Stückes zur Gänze ausformuliert. Dies mag daran liegen, dass es sich diesmal nicht um ein reines Theaterstück handelt, sondern der Autor durch die unterschiedlichen Standpunkte der Figuren seine eigenen Ansichten zum dramaturgischen Schaffen wiedergibt.

Ergänzend zum Personenverzeichnis ist diesmal im Vorbericht auch angegeben, welche Schauspieler die Rollen gespielt haben, daher wurden sie hinzugefügt:

„Odoardo, primo Amoruso, oder erster Liebhaber, und Capo von der Compagnie. (Weißkern)
Rosaura, prima Donna, oder erste Liebhaberin. (Lorenzin)
Eleonora, seconda Donna, oder andere Liebhaberin. (Kurzin)
Florindo, anderer Liebhaber, oder secondo Amoruso. (Heydrich)
Bernardon, ein Poet. (Kurz)
Beatrice, eine Sängerin. (Meyrin)
Colombina Servetta, oder das Mädcl. (Ellizonin)
Pantalon (Leinhaas), Doctor (Defrain), Scapin (Müller), Hannswurst (Prehauser). anfänglich ohne Verkleidung, hernach in ihrer Maschera.
Der Einsager. (Huber)
Ein Lackey, welcher redet.
Bediente vom Theater, welche nicht reden.“¹¹⁶

Die Handlung lässt sich diesmal recht kurz umreißen, da es sich weniger um eine Geschichte im eigentlichen Sinne handelt, sondern mehr um einen Einblick in den Probenalltag, anhand dessen Themen, die die Theaterwelt beschäftigen, abgehandelt werden können. Zu Beginn des Stückes soll der dritte Akt einer Komödie geprobt werden. Odoardo wartet auf das Ensemble und spricht mit Florindo über die finanzielle Knappheit und die Unpünktlichkeit der Schauspieler. Nacheinander treten dann Rosaura, Pantalon, Colombina, Scapin, Hanswurst,

¹¹⁶ Das Theater. S. 2. In: Neue Sammlung von Schauspielen welche auf der kaiserlich königlichen privil. deutschen Schaubühne zu Wien aufgeföhret werden. Fünfter Band. Wienbibliothek, Signatur: A-14873

Eleonora und der Doctor auf. Alle reden mit Odoardo, entweder über das Extemporieren, das Spielen nach der neuen Art, die Stücke nach alter und neuer Mode, den Publikumsgeschmack oder über die Ehre und moralische Tugend der Komödianten. Am Ende des ersten Aktes will sich ein neuer Poet, nämlich Bernardon, der Truppe vorstellen. Als er anfängt, seine Dichtungen nach alter Art vorzutragen, verlässt einer nach dem anderen die Bühne. Bernardon ist enttäuscht und meint, dass sich die neue Art nie durchsetzen wird.

Am Anfang des zweiten Aktes belehrt Scapin Bernardon über die neuen Komödien und wieso seine Dichtungen abgelehnt würden. Bernardon will Odoardo nun seine Charakter-Komödien vorstellen. Obwohl Odoardo ihm wirklich helfen will, findet er keinen Gefallen an den französischen Komödien, die Bernardon vorstellt. Nun will Bernardon sich bei der Truppe als Schauspieler versuchen, weil er dringend Geld benötigt, um zu überleben. Da Odoardo ihn trotzdem nicht aufnehmen will, versucht Bernardon sein Glück bei Scapin. In der Zwischenzeit werden nun endlich einige Szenen geprobt, anhand derer Einblicke in die Probenpraxis gegeben werden und Odoardo seine Truppe über das Extemporieren nach alter und neuer Mode belehren kann. In der Mittagspause gelingt es Scapin, Odoardo zu überreden, Bernardons schauspielerisches Können nach der Pause anzusehen. Noch bevor alle zum Essen gehen können, stellt sich die Sängerin Beatrice bei Odoardo vor. Sie ist äußerst herablassend gegenüber dem Schauspiel und wird von Odoardo abgewiesen. Scapin erkennt, dass sie hungert und wie Bernardon dringend ein Engagement braucht. Er lädt sie daher zur Truppe zum Essen ein.

Im dritten Akt will Odoardo mit Bernardon und Beatrice einzeln arbeiten, um zu sehen, ob sie von ihm engagiert werden können. Mit Bernardon arbeitet er an Monologen und erklärt einige Regeln der Komödie. Obwohl sich Bernardon zunächst furchtbar anstellt, wird er doch in die Kompanie aufgenommen. Nachdem sie bei Odoardo Schauspielunterricht genommen hat und einsieht, wie ehrbar die Komödianten und wie tugendhaft vor allem die weiblichen Darstellerinnen sind, wird auch Beatrice in das Ensemble aufgenommen.

Nun werden noch die Szenen fertig geprobt, man spricht darüber, wie sich das Theater hoffentlich immer zum Besseren entwickeln wird und wie sich das Publikum verhalten sollte. Das Stück endet mit einer Ariette von Beatrice und der Beendigung der Proben.

Obwohl es sich bei diesem Stück, wie eingangs erwähnt, um einen ziemlich brisanten Stoff gehandelt haben dürfte, ist hier nicht der Fehler zu begehen, in der Übersetzung die tatsächlichen Meinungen der Schauspieler oder des Übersetzers zur Wiener Theaterdebatte zu lesen. Die Übersetzung wurde größtenteils wortwörtlich übernommen.¹¹⁷ Kleinere Veränderungen bestanden nur darin, dass beispielsweise Rollennamen für das Wiener Theater verändert wurden, Hanswurst hinzukam, erwähnte Stücktitel mit Titeln, die in Wien bekannt waren, getauscht wurden oder es hier und da einige Kürzungen gab.¹¹⁸

Das Thema des Stückes hätte zu jener Zeit nicht aktueller sein können, dennoch werden hier Goldonis Ansichten zur italienischen Problematik um das Stegreifspiel wiedergegeben. Daher verteidigt Odoardo auch die italienischen Stücke, als Bernardon ihm einige Komödien nach französischer Art verkaufen will. Er befindet Stücke nach französischer Art zwar für gut, würde sie jedoch nicht auf seinem Theater aufführen. Weiskern selbst hätte sich vermutlich nicht gegen französische Stücke ausgesprochen. Im Gegenteil, am Kärntnertortheater wurden französische Stücke gegeben. Immerhin finden sich in der von Weiskern redigierten Sammlung „Die deutsche Schaubühne zu Wienn, nach alten und neuen Mustern“ einige Schauspiele französischer Autoren.¹¹⁹ Weiskern spielt hier also eine Rolle, auch, wenn er die selbe Position als Capo des Ensembles und vormals erster Liebhaber im richtigen Leben inne hatte.

Da es sich hier also mehr um einen Odoardo und weniger um Weiskern selbst handelt, ist es auch sinnvoll, nach Charakterzügen dieser Figur zu suchen.

Zunächst fällt auf, dass Odoardo wieder als eine Autoritätsperson in diesem Stück auftritt. Auch in den zuvor besprochenen Stücken ist Odoardo immer eine Figur, die als Autoritätsperson angesehen wird. Natürlich kann argumentiert werden, dass die Figur eines Alten immer für irgend jemanden eine Autoritätsperson darstellt, jedoch spielt Weiskern hier keinen Alten, sondern das Oberhaupt des Ensembles und den ersten Liebhaber. Der erste Liebhaber muss nicht notgedrungen auch die Leitung der Truppe innehaben. Zumindest auf der Bühne des Kärntnertortheaters war dies nicht der Fall.

¹¹⁷ Mathar, Ludwig: Carlo Goldoni auf dem deutschen Theater des XVIII. Jahrhunderts. München, 1909. S. 75

¹¹⁸ Ebd. S. 77

¹¹⁹ Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Wien, 1980. S. 307

Seine Figur tritt an sich als äußerst neutral auf, Odoardo ist weder besonders böse, noch zornig oder macht sich auch niemals lächerlich und ist daher auch keine komische Figur. Nur einmal ist er genervt, da er die Probe nicht anfangen kann, weil sich noch nicht das komplette Ensemble eingefunden hat. Ansonsten gibt er diesmal den Lehrer, indem er anhand der Gespräche mit Bernardon über die französische und italienische Komödie aufklärt und mit ihm über Aristoteles und Horatio spricht. Mit seinen Kollegen diskutiert er über das Extemporieren und Beatrice gibt er Schauspielunterricht.

Im italienischen Original heißt diese Rolle Orazio, dieser vertrat vermutlich Goldonis Ansichten und ist daher als sein Sprachrohr zu verstehen. Inwiefern Weiskern in „Das Theater“ seine Ansichten zur Theaterdebatte äußern konnte, ist nicht überliefert. Der Druck lässt zumindest, wie schon erwähnt, nicht auf die eigene Meinung der Schauspieler schließen. Obwohl theoretisch die Möglichkeit besteht, dass der Text der Aufführung nicht mit dem des Druckes übereinstimmen muss, gibt es für diese Theorie keine Anhaltspunkte. Vermutlich hätten größere Änderungen des Textes in den Druck Eingang gefunden, da dieser auch später entstanden ist und sich nach dem Text der Aufführung hätte richten können.

4.5. Bernardon / Herr von Eselbank, der dreyßigjährige A.B.C. Schütz, und glückliche Liebhaber von der schönen Haubenhefterin in Wien

Diese Burleske kann in zwei Versionen gefunden werden. Zum einen existiert eine von Kurz verfasste Handschrift¹²⁰, die um 1753 zur Aufführung gekommen ist.¹²¹ Zum anderen erschien diese Komödie 1766 im Druck¹²² und wurde laut Lehr von Weiskern bearbeitet.¹²³ Wann diese zweite Version zur Aufführung kam, ist leider nicht überliefert. Die beiden Fassungen stimmen oft wortwörtlich miteinander überein. Die beiden größten Unterschiede sind, dass manche Szenen, die in der

¹²⁰ Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 13193 Han.

¹²¹ Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747-1776. Wien, 1971. S. 440

¹²² Wienbibliothek, Signatur: A-15611

¹²³ Lehr, Walter: Die szenischen Bemerkungen in den Dramen des Altwiener Volkstheaters bis 1752. Wien, 1965. S. 455

Handschrift nur skizziert wurden, in der späteren Druckfassung zur Gänze ausformuliert sind und, dass aus Bernardon in der Version von 1766 Jakerl wird.

Eines der Grundmotive der Komödie, die Auseinandersetzung zwischen einem unwilligen, dummen Studenten und einem geplagten Lehrer, findet sich in einer Reihe verschiedener Komödien aus unterschiedlichen Zeiten.¹²⁴ Über die Jahre wurde aus Bernardon zunächst Jakerl, der im Titel noch als Herr von Eselbank genannt wird, weil er der Sohn Hanswursts, ein reicher Bauer von Eselbank, ist. 1785 ist dann der Name Jakerl im Titel zu finden und um 1799 wird daraus Thaddädl. Sogar noch Johann Nestroys Willibald aus „Die bösen Buben in der Schule“ liegt auf der selben Linie wie der „ABC-Schütz“.¹²⁵

Diese Komödie legt außerdem ein interessantes Zeugnis davon ab, dass aktuelle Geschehnisse in Wien im Stegreifspiel auf der Bühne des Kärntnertheaters behandelt wurden. Es ist wohl kein Zufall, dass dieses Stück um 1753 zur Aufführung kommt, gerade in dem Jahr, als der Professor für deutsche Sprache, Johann Sigmund Valentin Popowitsch, so sehr von den Wiener Gottschedianern für seine sprachreformerischen Vorschläge kritisiert wurde. Immerhin trat Weiskern in diesem Zusammenhang sogar publizistisch in Erscheinung, wie dies in Kapitel 1.2. schon erwähnt wurde. Haider zitiert in „Des sittlichen Bürgers Abendschule“ einen Brief Scheybs vom Februar 1754, in dem er beschreibt, wie Hanswurst auf komische Weise dem Publikum Popowitschs Vorlesungen in Erinnerung ruft.

„Popowitschs zuhörer sind biß 30 geschmolzen und kein mensch redet mehr davon alß H.W., welcher N.B. alle Tage eine Erinnerung macht, so gar in gegenwart der kaiserinn rumpelte er vor 10 Tagen heraus /:ohne die majestät in acht zu nehmen:/ und sagte zum Scapin: Du himmel, du willst die Colombina heurathen, und kannst nicht einmahl ihren namen buchstabieren. nach einigen gezäncken fieng er an. Z...k...i...schie...e...ll...tsche...ima Da er im eifer so fort buchstabierte, erblickte er die erst kurz erschienene Kaiserinn, und blieb alß eine SalzSäule stehn, und stecken. Der Parterre raste vor lachen, die Kaiserinn selbst lachte, und zog sich zurück, und H.W. fieng etwas anders an. [...] auf

¹²⁴ Z.B.: „Arlequin écolier ignorant et Scaramoche pédant scrupuleux“, „Hanns-Wurst, der lächerliche Instructor, und Bernardon, das narrische Studentl“, „Der Spaziergang im Brader oder Casperle das narrische Studentl und Hanswurst der einfältige Hofmeister“ oder „Der unselige Hofmeister eines Lehr-Schülers als eine Musica Bernesca unter dem Titel: Der blutige Affenkrieg“

¹²⁵ Lehr, Walter: Die szenischen Bemerkungen in den Dramen des Altwiener Volkstheaters bis 1752. Wien, 1965. S. 457

*der Schaubühne erhält H.W. täglich das Gedächtnis der hochdeutschen Sprache.*¹²⁶

Da es sich bei der Version von 1766 um eine Bearbeitung von Weiskern handelt und der Text zur Gänze ausformuliert ist, soll diese Fassung zur Analyse verwendet werden.

Das Personenverzeichnis weist folgende Rollen auf:

*„Hw. ein reicher Bauer von Eselbank.
Angela seine Tochter.
Jakerl sein Sohn.
Odoardo dessen Hofmeister.
Pantolfo ein armer Edelmann.
Rosaura seine Tochter.
Flavio ihr Liebhaber.
Leopoldl sein Diener.
Horatio Liebhaber der Angela.
Colombine eine Haubenhefterin.
Gansbügel ein Notarius.
Bedienter.“*¹²⁷

Die Komödie wird mit einer Lehrstunde zwischen Odoardo und Jakerl eröffnet. Odoardo versucht ihm das ABC beizubringen, damit Jakerl Lesen und Schreiben lernt, bleibt dabei aber erfolglos, die Beiden streiten sogar.

Hanswurst will seinen Sohn mit Rosaura, der Tochter des adeligen Pantolfo verheiraten. Pantolfo willigt ein, denn er hat das Geld nötig. Die Tochter gehorcht ihrem Vater, ist aber eigentlich in Flavio verliebt, von dem sie sich nun für immer verabschiedet. Flavio beschließt daraufhin, mit seinem Diener Leopoldl die Heirat zu verhindern. Leopoldl gibt sich als Diener Hanswursts aus und bestellt den von Hanswurst engagierten Notar wieder ab. Flavio will sich als Sollicitator und Leopoldl als sein Schreiber verkleiden, zum vereinbarten Termin wollen sie statt des Notars in Hanswursts Haus auftauchen.

Jakerl ist eigentlich in die Haubenhefterin Colombine verliebt, die er heimlich besucht. Odoardo findet ihn mit Colombine vor ihrem Haus und verliebt sich auch gleich in sie. Daraufhin prügelt Jakerl Odoardo von der Bühne.

¹²⁶ Brief von Scheyb vom 13. Februar 1754 in: Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Wien, 1980. S. 304

¹²⁷ Herr von Eselbank, der dreyßigjährige A.B.C. Schütz, und glückliche Liebhaber von der schönen Haubenhefterin in Wien. S. 2. Wienbibliothek, Signatur: A-15611

Hanswurst eröffnet Jakerl, dass er ihn verheiraten will und der freut sich zunächst, da er annimmt, dass es sich dabei um Colombine handelt. Odoardo kommt hinzu und klärt das Missverständnis auf. Hanswurst prügelt daraufhin seinen Sohn und der schlägt wiederum Odoardo.

Der zweite Akt beginnt wieder mit einer Lehrstunde zwischen Odoardo und Jakerl, der diesmal Hanswurst beiwohnt. Jakerl gelingt es, dass Hanswurst Odoardo kündigt, weil der seinem Sohn nichts beigebracht hat. Als nächstes trifft Jakerl wieder Colombine und erzählt ihr das Geheimnis, wie sein Vater an so viel Geld gekommen ist. Die Beiden werden überraschend von Hanswurst getrennt.

Dann tritt Angela auf und erzählt über ihre unglückliche Liebe zu Horatio. Sie bittet ihren Bruder Jakerl, Horatio einen Brief zu übermitteln. Als Jakerl den Brief überreicht, ist Horatio glücklich und erwidert ihre Liebe. Er will auch Jakerl in seiner Liebesangelegenheit helfen.

In der Zwischenzeit will Hanswurst Colombine seinen Sohn ausreden, verliebt sich dabei aber selbst in sie. Jakerl bekommt das mit und fängt Streit mit seinem Vater an, Pantolfo eilt hinzu, um zu schlichten. Wenig später tauchen Flavio und Leopoldl in ihren Verkleidungen auf und verfassen den falschen Heiratskontrakt. Keiner kann die Richtigkeit überprüfen, denn Hanswurst und Jakerl können nicht lesen und Pantolfo hat seine Brille nicht dabei. Plötzlich taucht Horatio auf und behauptet, dass Pantolfo ihm seine Tochter versprochen hat. Alle streiten und gehen unter Tumult ab.

Horatio, Jakerl, Flavio und Leopoldl stellen fest, dass sie alle noch Freunde sind, Flavio klärt auf, dass er sich als Notar ausgegeben hat. Als Jakerl nun seine Schwester mit Horatio verheiraten will, werden sie von Hanswurst unterbrochen. Pantolfo und Hanswurst sperren ihre Kinder zuhause ein und klären die Sache mit dem Notar auf. Sie wollen aufs Land fahren, um dort ungestört die Hochzeiten vollziehen zu können. In der Zwischenzeit gelingt es Jakerl mit Hilfe Leopoldls, auszubrechen. Die beiden versammeln alle Paare und jeder wird mit dem richtigen Partner verheiratet. Also Horatio mit Angela, Flavio mit Rosaura und zuletzt Jakerl und Colombine. Als die Väter mit den Wagen wieder auftauchen, um mit allen aufs Land zu fahren, werden sie vor vollendete Tatsachen gestellt. Die beiden sind zunächst erzürnt, ihnen bleibt schließlich nichts anderes übrig als in die jeweilige Heirat einzuwilligen.

Im Hinblick auf die Odoardo-Figur stellt die Druckversion dieses Stückes eine kleine Besonderheit dar. Es wurde zwar im Original von Kurz, teilweise als Stegreifcanevas verfasst, im Druck jedoch von Weiskern bearbeitet. Kurz, der zu dieser Zeit selbst am Kärntnertortheater war, hatte den „ABC-Schützen“ natürlich auch für dieses Ensemble verfasst. Da Weiskern selbst die Druckfassung ausformulierte, haben wir es hier vermutlich mit einer Odoardo-Figur zu tun, die sich Nahe an seiner eigenen Vorstellung dieser Figur bewegt. Natürlich dürfte für alle Stücke, die von unterschiedlichen Autoren für das Kärntnertortheater verfasst oder übersetzt wurden, so etwas wie ein allgemeiner Konsens darüber existiert haben, was für Charakterzüge ein Odoardo besitzen muss, so wie dies auch beispielsweise bei einem Hanswurst der Fall war. Trotzdem sind die Stücke, in denen der Künstler selbst seine Kreation präsentieren kann am interessantesten. Odoardo ist auch in diesem Stück an sich nicht der jähzornige oder polternde Alte, den man ihm so oft nachgesagt hat. Er wird zwar an einigen Stellen etwas übertrieben Handgreiflich, aber immer erst dann, wenn er ausreichend provoziert wurde oder irgendwo eine Lasterhaftigkeit entdeckt. Viel eher zeigt er sich am Anfang des Stückes als ein äußerst geduldiger und ruhiger Lehrer. Immerhin stellt sich Jakerl als Schüler ausnehmend dumm an und trotzdem weiß Odoardo ihm zu schmeicheln, damit er lernmotiviert bleibt. Erst als Jakerl Odoardo komplett zum Narren hält und ihn direkt beleidigt, bricht dieser aus, wird zornig und prügelt Jakerl mit dem Patzenferl¹²⁸, der wiederum beginnt, Odoardo mit Büchern zu bewerfen. Auch in einer späteren Szene, als sich Jakerl bei Colombine aufhält, anstatt zu lernen und dort von Odoardo entdeckt wird, kommt dieser erst mit seinem Prügelstab zurück, als Jakerl ihm gegenüber schon handgreiflich geworden ist. In dem kurzen Moment, als Odoardo dann mit Colombine alleine ist, scheint sofort jegliche Wut verfliegen zu sein. Obwohl er Colombine eigentlich eine Standpauke halten wollte, weil sie mit so jungen Knaben kokettiert, verliebt er sich binnen Sekunden und ist alles andere als der immer zornige Odoardo. In einer späteren Szene mit Hanswurst beleidigt Odoardo auch diesen und seine Familie erst, als Hanswurst ihn beschimpft, weil Odoardo dem Jakerl erst das Lesen beibringen wollte, obwohl Jakerl für den Heiratskontrakt nur das Schreiben beherrschen muss. Odoardo erzürnt also viel mehr über die Dummheit Hanswursts und seines Sohnes darüber, dass man Lesen und Schreiben nicht

¹²⁸ Patzenferl ist ein wienerischer Ausdruck für Rohrstab.

getrennt voneinander lernen kann, als von Natur aus zornig zu sein. Auch in Odoardos letzter Szene, will dieser erst handgreiflich werden, als Hanswurst ihn schon geohrfeigt hat, weil Odoardo sich als Instruktor nicht darauf versteht, Heiratskontrakte zu verfassen.

Odoardo kann im „ABC-Schützen“ also nicht als zorniger Alter beschrieben werden, denn er reagiert in all seinen Szenen immer auf einen Angriff oder aus Verzweiflung darüber, wie mit ihm umgegangen wird. Er scheint seinem Charakter nach viel eher ein ehrenhafter Mann zu sein, der sich an die gesellschaftlichen Kodizes dieser Zeit hält. Dies wird beispielsweise deutlich in jener Szene, als er denkt, dass der adelige Hanswurst seinen Sohn an eine einfache Haubenhefterin verheiraten will und sich darüber empört zeigt.

Die Komik in den Szenen mit Odoardo ist meistens wieder in der Inversion zu finden. So zum Beispiel, wenn Jakerl in der ersten Szene nicht mehr auf seinen Lehrer hören und Odoardo mit seiner Arie über das Nicht-lernen belehren will. Noch deutlicher wird die Inversionskomik in der Szene zwischen Jakerl, Colombine und Odoardo. Am Ende dieser Szene tritt Jakerl mit einem Rohrstab auf die Bühne und geht auf Odoardo los, so wie dieser es zuvor bei Jakerl getan hatte. Zudem sprechen sich die beiden mit sehr ähnlichen Sätzen an:

„Od. kommt mit einem Stock.) Wart Pürschel, ich will dich Respekt gegen deinen Hofmeister lernen. [...]

Jackerl, der inzwischen aus dem Haus geschlichen kömmt, mit einem grossen Patzenferl, und sagt zum Hofmeister: Wart Pürschel! ich will dich auf die Lieb denken lernen. [...]

Col. Ich weiß itzt wahrhaftig nicht, welcher unter ihnen beyden der Instruktor oder der Schüller ist, aber das glaub ich, daß einer ein Narr, wie der andere ist.“¹²⁹

An späterer Stelle darf Odoardo auch einmal, ohne einen Gegenpart zu benötigen, sein komisches Talent im Stegreif zur Schau stellen. Odoardo will Hanswurst erklären, was Buchstabieren bedeutet und macht es ihm vor. Im Druck ist dazu vermerkt: *„[...] er fängt an davon eine Probe auf eine lächerliche Art zu machen.“¹³⁰*

¹²⁹ Herr von Eselbank, der dreyßigjährige A.B.C. Schütz, und glückliche Liebhaber von der schönen Haubenhefterin in Wien. S. 24-26. Wienbibliothek, Signatur: A-15611

¹³⁰ Ebd. S. 30

Im „ABC-Schützen“ finden wir also einen Odoardo vor, der eine Respektsperson darstellt, dessen Autorität immerzu untergraben wird. Nur aus der Ignoranz anderer Personen, entweder bezüglich gewisser Tatsachen oder seiner eigenen Person gegenüber, entsteht sein Zorn. Aus der damit einhergehenden Verzweiflung und übertriebenen Reaktion wirkt die Odoardo-Figur in diesem Stück häufig unfreiwillig komisch.

4.6. Odoardo der glückliche Erbe, oder Hannswurst ein Galant d'Homme, aus Unverstand

Dieses regelmäßige Lustspiel wurde von dem Theatralsekretär Johann Georg Heubel verfasst und kam 1760 am Kärntnertheater zur Aufführung.¹³¹ Das Stück ist als Druckschrift in der Wienbibliothek erhalten.¹³²

Zu diesem Stück sind leider keine nennenswerten Hintergrundinformationen überliefert. Odoardo gibt diesmal wieder den so oft in der Literatur zu seiner Rolle erwähnten Typen des alleinstehenden, verwitweten Vaters.

Das Personenverzeichnis weist folgende Rollen auf:

*„Graf Odoardo, Besitzer von dem Schloß Rosenthal.
Valerio, sein Sohn.
Emilie, des Odoardo Tochter, doch von niemand als ihm allein erkannt.
Gräfin Leonide.
Leonora, ihre Tochter.
Graf Ecart, in geheim mit Emilie vermählt.
Leander, ein Tischfreund.
Colombina, Cammerjungfer der Leonide.
Pancratio, ein Kaufmann.
Sinnreich, ein Advocat.
Hanns=Wurst, der Gräfin Diener.
Officier von der Wache.
Crispin, ein Bedienter der Leonora.
Wache.
Ein Bedienter so nichts zu reden.“¹³³*

¹³¹ Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747-1776. Wien, 1971. S. 471

¹³² Wienbibliothek, Signatur: A-15721

¹³³ Odoardo der glückliche Erbe, oder Hannswurst ein Galant d'Homme, aus Unverstand. S. 2. Wienbibliothek, Signatur: A-15721

Gleich zu Beginn des Stückes erfährt man, dass Odoardo einen Prozess gegen die Gräfin Leonide führt. Da es für Odoardo nicht gut aussieht, schlägt er seinem Sohn Valerio vor, Leonora, die Tochter der Gräfin, zu heiraten. Falls Odoardo den Prozess verliert, würde die Gräfin ihm dann wenigstens nicht alles wegnehmen. Außerdem erfahren wir von einer testamentarischen Verfügung des Vaters von Odoardo, wonach ein Zimmer im Schloss nur im äußersten Notfall geöffnet werden darf. Valerio und Odoardo vermuten darin einen Schatz. Des Weiteren wird noch von Odoardos Zeit im Exil gesprochen, die er nicht eingehalten hat und ein Geheimnis um Emilie kann dies beweisen. Seine Feinde dürfen das nicht erfahren.

Valerio versucht also sein Glück bei Leonora, scheitert aber zunächst und muss ihre Mutter überzeugen. Da Valerio der Mutter aber zu sehr schmeichelt, glaubt Leonora, dass Valerio die Gräfin liebt. Sogar die Gräfin selbst denkt dies. Leonora und ihre Mutter streiten und als Valerio für Leonora Partei ergreift, allerdings nachdem diese schon gegangen ist, dämmert der Gräfin, dass er in ihre Tochter und nicht in sie verliebt ist. Unterdessen soll Hanswurst einen Brief von Emilie an ihren heimlichen Gemahl Graf Ecart überreichen. Hanswurst ist in Emilie verliebt und als er auf Pancratio trifft, fragt er diesen, was wohl in dem Brief steht. Pancratio sagt Hanswurst, dass ihn dies nichts angeht und rät ihm, den Brief seinem Herren zu geben, wenn er ein Galant d'Homme sein will. Der Brief gerät also in Odoardos Hände, der Hanswurst dafür entlohnt. Ab diesem Moment denkt Hanswurst, dass ein Galant d'Homme einfach nur Briefe falsch zustellen muss, um Geld dafür zu bekommen und will daher einer bleiben. Odoardo weiß nun, dass Emilie jemanden heiraten will, der Brief verrät jedoch nicht wen, also beschließt Odoardo mit ihr zu sprechen. Leonora will in der Zwischenzeit Graf Ecart aus Trotz heiraten und versucht, ihn zu einer Vermählung zu zwingen. Ecart kann sich gerade noch davonstellen.

Der zweite Akt beginnt mit einem Gespräch zwischen Odoardo und Gräfin Leonide. Sie will, dass Odoardo den Grafen Ecart, dessen Vetter Odoardo vor Jahren im Duell getötet hat, vom Schloss verbannt, weil sie damit ihre Tochter bestrafen möchte. Odoardo ist das nicht recht, aber ihm wird damit wieder die Heirat zwischen Valerio und Leonora in Aussicht gestellt. Wenig später gelangt ein Brief von Leonora in die Hände ihrer Mutter, den Hanswurst als Galant d'Homme wieder falsch zugestellt hat. Der Brief verrät nur, dass Leonora Nachts ihren

Geliebten beim Brunnen treffen will, aber nicht wer dieser Liebhaber ist. Hanswurst bekommt diesen Brief wieder zurück, trifft auf Emilie, die denkt, dass dies ihr Brief sei und Hanswurst dazu zwingt, den Brief an Ecart zu überreichen. Emilie versteckt sich und Hanswurst bleibt nichts anderes übrig, als Ecart den Brief zu geben. So kommt es, dass Leonora und ihre Mutter, die sich beim Brunnen versteckt hat, um zu erfahren wen ihre Tochter trifft, im Dunkeln der Nacht den Grafen Ecart mit Valerio verwechseln. Der Graf weist Leonora zurück, weil er schon verheiratet ist und eröffnet dann der Gräfin Leonide, dass seine Braut Emilie ist. Leonide begibt sich am nächsten Tag gleich zu Odoardo und berichtet ihm, dass Valerio mit Emilie verheiratet sei. Der ist natürlich außer sich, geht zu seinem Sohn und beschimpft ihn. Leonora tut es Odoardo gleich und Valerio kommt gar nicht dazu, sich zu erklären, er weiß auch nicht, wie man auf die Idee käme, er sei schon verheiratet.

Im dritten Akt besucht Odoardo zunächst vollkommen erzürnt Emilie, die ihn aber dann darüber aufklärt, dass sie Ecart geheiratet hat und nicht Valerio. Valerio kommt hinzu und unterrichtet Odoardo, dass Wachen und ein Offizier zum Schloss kommen. Odoardo fühlt sich verloren und will jetzt das Zimmer seines Vaters öffnen. In dem geheimen Zimmer, wo sich tatsächlich ein Schatz befindet, erzählt er Valerio und Emilie, dass sie Geschwister sind. Emilie wurde geboren als Odoardo eigentlich im Exil hätte sein sollen und deswegen musste er alles geheim halten.

Unterdessen erzählt Hanswurst Colombina über die Verwechslung mit den Briefen, Colombina will sogleich alles ihrer Herrin Leonora berichten. Emilie und Leonora treffen aufeinander, Emilie klärt die nächtliche Verwechslung auf und Colombina bestätigt die Geschichte. In der Zwischenzeit hat Valerio bei dem Schatz eine Urkunde gefunden, die Odoardo den Prozess gewinnen lassen wird. Schließlich treffen alle aufeinander, Graf Ecart klärt nochmals für alle die Verwechslung beim Brunnen auf. Daraufhin versöhnen sich Odoardo und Gräfin Leonide, Leonora und Valerio können heiraten, auch Ecart und Emilie haben den Segen von Odoardo, der nun der glückliche Erbe seines Vaters Schatzes ist.

In diesem Stück finden wir eine Odoardo-Figur vor, die derjenigen in der „schlauhen Witwe“ ähnelt, seine Rolle ist diesmal weitaus größer. Immerhin spielt er die Titelrolle. Wie Odoardo, bewegen sich die meisten Figuren in diesem Lustspiel beinahe außerhalb jeglicher Komik. Das Komische wird hier zu einem großen Teil

durch Hanswurst und das Verwechslungsspiel, welches er durch sein Missverständnis eines Galant d'Hommes auslöst, erzeugt. Die restliche Komik mag durch das soziale Verhalten zwischen den übrigen Figuren, im besonderen bezüglich der Geschlechterrollen, entstanden sein. Dies muss jedoch nicht unbedingt etwas Komisches per se hervorgerufen haben. Denn der eigentliche Grund für die Verschiebung der Geschlechterrollen, die eine Komik erzeugen würde, liegt nicht an den Figuren selbst, sondern im Außen, in dem Prozess, der abseits der Handlung stattfindet.

In einigen anderen Komödien jener Zeit geben die Frauenrollen in einigen Szenen häufig den Ton an, gerade, wenn es um das Heiraten geht und die triebgesteuerten Männer dem „schwachen“ Geschlecht unterliegen. In dem „glücklichen Erben“ unterliegen die Männer den Frauen jedoch nicht aufgrund ihres Triebes, sondern wegen eines Prozesses, auf den nicht näher eingegangen wird. Zumindest der Gräfin und ihrer Tochter wird dadurch so viel Macht gegeben, dass sie den Handlungsverlauf bestimmen können.

Für Odoardo gibt es nicht viel zu lachen, seine Situation ist viel mehr tragisch als komisch. Er verhält sich das ganze Stück hindurch relativ passiv und kann nur auf sämtliche Ereignisse im Nachhinein reagieren. Als Graf und Besitzer eines Schlosses sollte man meinen, dass Odoardo selbstbewusst ist und man ihm gegenüber mit dem nötigen Respekt auftritt. Aber sein eigenes und das Schicksal seiner Familie hängt von dem Ausgang des Prozesses ab. Daher kann diesmal nicht von einer Inversionskomik bezüglich Odoardo gesprochen werden, denn weder die Gräfin, noch ihre Tochter oder Emilie entscheiden sich bewusst dazu, sich über Odoardo zu stellen. Letztendlich ist es der Ausgang des Prozesses, den er fürchtet und der die anderen Figuren stärker erscheinen lässt. Auch seine Tochter Emilie bestimmt über ihre Hochzeit eigentlich nicht ohne seine Einwilligung. Als sie sich entschied Ecart zu heiraten, wollte sie Odoardo nicht bewusst hintergehen, denn sie wusste nicht, dass Odoardo ihr Vater ist. Am Ende des Stückes, nachdem sie weiß, dass er ihr Vater ist, bittet sie auch um sein Einverständnis.

Die Tatsache, dass Odoardo das geheime Zimmer im Schloss nicht öffnen will, weil es sein Vater so testamentarisch verfügt hat, erscheint in erster Linie als vollkommen unlogisch, da sich Odoardo die ganze Zeit schon in einer misslichen Lage befindet und das Zimmer laut Testament öffnen dürfte. Sie entpuppt sich am Ende als Deus ex machina, der den Knoten der Geschichte löst. Zugleich aber

charakterisiert dieser „plot point“ Odoardo als einen ehrenhaften Mann, der sich auch in größter Not an die Regeln hält und versucht, aus eigener Kraft alles zu einem guten Ausgang zu bringen.

Wie auch schon im „ABC-Schützen“ zu sehen war, verliert Odoardo auch in diesem Stück nur dann die Fassung, wenn dafür auch ein guter Grund vorliegt und diesmal ist Odoardos Wutausbruch mehr als nachvollziehbar. Er denkt, dass sein Sohn und seine Tochter heimlich geheiratet haben und verliert vollkommen die Fassung. Zunächst schreit er Valerio an und lässt diesen überhaupt nicht zu Wort kommen. Emilie fährt er ebenso forsch an, aber sobald das Missverständnis aufgeklärt ist, wird Odoardo wieder zum ruhigen, gefassten und redlichen Mann.

Überhaupt zeigt sich Odoardo, besonders am Ende des Stückes, als äußerst anständiger Mann, ganz im Gegensatz zu den „zwey Zwillingen“. Als er am Ende erfährt, dass er durch ein Dokument den Prozess gegen die Gräfin doch gewonnen hat, sinnt er nicht auf Rache. Man erfährt zwar nicht, worum es genau in dem Prozess geht, aber anscheinend hätte die Gräfin immerhin das gesamte Hab und Gut von Odoardo bekommen, wenn sie den Prozess gewinnt. Anstatt nun Vergeltung zu üben, will sich Odoardo lieber aussöhnen und ihr eine große Mitgift für die Tochter schenken. Er möchte nicht, dass man sein großes Vermögen bewundert, sondern, dass alle Anteil daran haben.

Zusammengefasst findet sich im „glücklichen Erben“ also ein Odoardo-Charakter, der nobel, bedacht und ehrenhaft ist. Allerdings greift er kaum in das Geschehen ein, lässt die Dinge viel eher passieren und reagiert nur anstatt zu agieren. Dabei entsteht in seinen Szenen eigentlich keine Komik. Sein Teil der Geschichte ist daher viel eher im Tragischen als im Komischen zu verorten.

4.7. Das rachgierige Kammermädel

Bei „Das rachgierige Kammermädel“ handelt es sich wieder um eine Goldoni-Übersetzung. Das Stück ist eine wörtliche Wiedergabe der „Donna vendicativa“ von 1752.¹³⁴ Laut Zechmeister kam es im Oktober 1761 am Kärntnertortheater zur

¹³⁴ Mathar, Ludwig: Carlo Goldoni auf dem deutschen Theater des XVIII. Jahrhunderts. München, 1909. S. 74

Aufführung¹³⁵ und stellt damit eines der letzten oder vielleicht sogar das letzte Stück dar, welches am Kärntnertheater gegeben wurde, bevor es abbrannte und man beinahe 2 Jahre auf der Bühne des Burgtheaters spielen musste.

Das Stück ist als Druckversion im 11. Teil der Sammlung „Die deutsche Schaubühne zu Wienn nach alten und neuen Mustern“ erhalten.¹³⁶ Es wurde vermutlich von Salazar übersetzt.

Das Personenverzeichnis weist folgende Rollen auf:

*„Odoardo, ein gallsüchtiger Alter.
Rosaura, dessen Tochter.
Beatrice, seine Baase.
Colombine, der Rosaura Kammermädel, verliebt in Florindo.
Hannswurst, des Odoardo Diener.
Florindo, Liebhaber der Rosaura.
Lelio, ein zorniger Mensch, verliebt in Rosaura.
Crispin, dessen Diener.“¹³⁷*

Das Stück beginnt mit einer Szene zwischen Colombine und Florindo, in der Colombine sich mit ihm verheiraten will. Florindo schafft es nicht, sie loszuwerden und will eigentlich Rosaura heiraten. Odoardo ist immer zornig und möchte Colombine zur Frau, die wiederum vorgibt, ihn nur zu heiraten, wenn Odoardo seine Tochter an Lelio verheiratet. In Wirklichkeit plant Colombine jedoch, sich ihr Heiratsgut zu verdienen und dann Florindo zum Mann zu nehmen, sie gibt vor, Rosaura zu helfen und hat vor, die Vermählung mit Florindo zu boykottieren. Als Lelio zu Besuch kommt, übernimmt Colombine die Führung und verhandelt für Odoardo. Lelio und Odoardo trennen sich im Streit, weil sich Lelio darüber lustig macht, dass Odoardo nicht selbst verhandelt, sondern seine Dienerin.

Im zweiten Akt treibt Colombine ihr manipulatives Spiel weiter. Sie streitet mit Rosaura, weil die nicht Lelio heiraten will und schmeichelt Hanswurst so, dass er ihr in die Hände spielt. Rosaura hat in der Zwischenzeit Beatrice zur Verstärkung geholt, die ihr tatsächlich helfen will und es schafft, Odoardo zu überzeugen, dass Rosaura ihren Florindo heiraten kann. Diese Übereinkunft wird jedoch wieder von Colombine durchkreuzt, die mit einem gefälschten Schuldschein kommt, auf dem

¹³⁵ Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747-1776. Wien, 1971. S. 479

¹³⁶ Wienbibliothek, Signatur: A-14873

¹³⁷ Das rachgierige Kammermädel. S. 2. In: Die deutsche Schaubühne zu Wienn nach alten und neuen Mustern. 11. Theil. Wienbibliothek, Signatur: A-14873

Florindo per Unterschrift versprochen hat, sie zu heiraten. Alle sind empört von Florindo, nur Beatrice merkt, dass hier etwas nicht stimmt. Am Ende des zweiten Aktes kommt wieder Lelio hinzu, dem abermals alles erklärt wird und, der sich wieder mit Odoardo streitet.

Colombine versöhnt sich zu Beginn des dritten Aktes mit Rosaura, indem sie ihr weismacht, sie hätte sie nur vor Florindo schützen wollen. Als es Nacht wird, beschließt Colombine im Schutze der Dunkelheit Lelio mit Rosaura zusammenzuführen, Odoardo soll die beiden in einem Zimmer finden und verheiraten. Nachdem sie Rosaura also in einem Zimmer eingesperrt hat, findet Odoardo diese zunächst alleine und hat dadurch Gelegenheit, Colombines Spiel zu beobachten. In der Zwischenzeit holt Beatrice Florindo ins Haus, der sich vor Odoardo erklären kann. Nun wissen alle, dass Colombine eine Verräterin ist. Sie schafft es jedoch noch einmal, sich aus der Situation zu reden, indem sie alles auf Beatrice schiebt. Dies funktioniert zunächst, doch als Colombine wenig später Crispin losschickt, damit dieser Lelio holt, der sich dann an Odoardo rächen soll, hört Odoardo das Gespräch mit und durchkreuzt Colombines Pläne. Am Ende versammeln sich alle und sind der Meinung, dass Colombine bestraft werden muss. Sie gesteht all ihre bösen Pläne und will sich selbst der Wache übergeben, aber da haben alle Mitleid und verzeihen ihr. Trotzdem wird Colombine zur Strafe aus dem Haus verbannt. Florindo und Rosaura können heiraten.

In dieser Goldoni-Übersetzung findet man einen ganz anderen Odoardo vor, als in den bisher besprochenen Stücken. Wie schon im Rollenverzeichnis vermerkt ist, handelt es sich bei Odoardo diesmal um einen „gallsüchtigen Alten“ und diese Gallsucht wird hier auf die Spitze getrieben.

Odoardo ist geradezu vom Zorn zerfressen und kann fast gar nicht anders, als bei jeder Kleinigkeit zu explodieren. Beispielsweise gleich zu Beginn als Hanswurst Odoardo eine Schokolade bringt, rastet dieser völlig aus und will Hanswurst verprügeln, nur, weil er seine Schokolade normalerweise von Colombine bekommt.

Colombine ist die einzige, die Odoardo annähernd im Zaum halten kann indem sie ihn wie ein Kind behandelt. In der Beziehung zwischen den beiden kann eindeutig von einer Inversionskomik gesprochen werden. Odoardo als eigentlicher Hausherr, ist seiner Dienerin vollkommen hörig, weil er sie heiraten will und daher alles machen würde, was sie ihm befiehlt. Diese Verkehrung des sozialen Standes

und der Geschlechterrollen wird durch das Stück hindurch jedem klar, außer Odoardo selbst. Als Hanswurst seinen Herren einmal darauf aufmerksam macht, findet bald im Anschluss ein kleines Kräftemessen zwischen Colombine und Odoardo statt. Aber Odoardo verliert immerzu gegen Colombine, sie hat ihn in der Hand, weil er seinen Trieben unterliegt.

Odoardo verstößt in seinem ständigen Zorn gegen jegliche Art, wie sich ein guter Bürger verhalten sollte. Die Werke von Castigliones¹³⁸ und Knigge¹³⁹ zeichnen ein Idealbild für Verhaltensweisen im 18. Jahrhundert, das von Affektregulierung, kalkuliertem Handeln, Triebverzicht und Beherrschung des eigenen Leibes geprägt war. Odoardo hält sich überhaupt nicht an irgendwelche Regeln, im Gegenteil, er hat sich nicht unter Kontrolle und verstößt dabei gegen jede der eben aufgezählten Verhaltensweisen. Dieses ständige Versagen, mit der gesellschaftlichen Norm übereinzustimmen, muss zu Gelächter im Publikum geführt haben. Zumindest laut Henri Bergsons¹⁴⁰ Theorie des Komischen, läuft jene Person, die sich nicht an das gesellschaftliche Verhaltensideal halten kann, Gefahr, im Namen der Norm verlacht zu werden. Aber zu Bergsons Theorie an späterer Stelle mehr.

Dieses Verlachen oder Auslachen des Odoardos findet sogar einmal auf der Bühne durch Lelio statt, der es als äußerst komisch empfindet, dass Colombine Odoardo den Mund verbietet und für ihn die Hochzeit seiner Tochter verhandelt. Auch hier hat Odoardo also versagt, der gesellschaftlichen Norm eines Hausherrn und Vaters zu entsprechen. Überhaupt zieht sich diese Art des Versagens beinahe durch das ganze Stück. Egal wem Odoardo begegnet, er macht sich immer wieder selbst lächerlich oder verhält sich vollkommen unmöglich.

Auch die Beziehung zu seiner Tochter ist so extrem entworfen, dass sie eigentlich als unmöglich erscheint. Man erfährt ziemlich bald, dass sich Rosaura vor ihrem Vater fürchtet. Wenig später versteht man auch, dass sie nicht nur so empfindet, weil Odoardo ein immer zorniger Alter ist, sondern, weil er beinahe in jeder Szene, die die beiden miteinander haben, versucht, körperliche und psychische Gewalt auf sie auszuüben. Als Odoardo und Rosaura das erste Mal gemeinsam im Stück

¹³⁸ Castiglione, Baldassare: Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance. Berlin, 1999.

¹³⁹ Knigge, Adolf Freiherr von: Über den Umgang mit Menschen. Leipzig, 1998.

¹⁴⁰ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Zürich, 1972.

aufzutreten, sieht dies so aus, dass Rosaura auf die Bühne kommt, weil sie gerade vor ihrem Vater flieht, der mit seinem Degen hinter ihr her ist. Florindo entwaffnet ihn, woraufhin er Rosaura erwürgen will. Dieses gewaltsame Spiel setzt sich in den wenigen Szenen der Beiden immer wieder fort. Einmal möchte Odoardo sie schlagen, dann ins Kloster schicken und schlagen, wenig später droht er sie zu ermorden und zieht ein Messer, wieder etwas später mahnt er sie, er würde sie umbringen, wenn sie ihm nicht gehorcht, dann will er sie wieder erwürgen, und so weiter. Sogar als sich die ganze Geschichte für Odoardo immer mehr aufklärt und er zu erkennen beginnt, dass Colombine eigentlich hinter all dem Übel steckt und seine Tochter nichts dafür kann, droht er ihr immer wieder an, sie zu töten, wenn sie nicht macht, was er ihr befiehlt. In dieser extremen Beziehung Odoardos zu seiner Tochter verbirgt sich unter anderem die selbe Komik, die man im ganzen Stück im Zusammenhang mit Odoardo begegnet. Also die Komik des ständigen Versagens Odoardos, hier als Versagen der Vaterfigur.

Zudem entsteht durch die ständige Wiederholung der Drohungen eine weitere komische Ebene. Bevor Odoardo seiner Tochter jemals droht, beschreibt er sich selbst als Mensch, der nicht gerne zankt und nur die Umstände treiben ihn dazu. Bald darauf ist er mit dem Degen hinter seiner Tochter her und es entstehen immer komplexere Situationen, die ihn dazu bewegen, ihr zu drohen, bis es gar keinen Sinn mehr macht und Odoardo trotzdem nicht aufhört. Bergson definiert diese Art der komischen Wiederholung, die immer komischer wird, je komplexer die Szene ist und je natürlicher sie herbeigeführt wird, als „Repetition“.¹⁴¹

In dem „rachsüchtigen Kammermädchen“ handelt es sich also diesmal genau um die Odoardo-Figur, von der so oft als zornige oder polternde Vaterfigur gesprochen wurde.

4.8. Die gutherzige Kammermagd

„La serva amorosa“ nennt sich die Vorlage dieses Goldoni-Stückes und wurde in der Übersetzung im Jänner 1762 auf der Bühne des Burgtheaters gegeben. Das Original stammt aus dem Jahre 1752 und wurde der venezianischen

¹⁴¹ Ebd. S. 65

Schauspielerin Marliani zuliebe geschrieben.¹⁴² Auch das zuvor besprochene Stück stammt im Original aus dem selben Jahr und wurde gegen die Darstellerin von Goldonis Corallina¹⁴³ verfasst, die ihm ewige Feindschaft geschworen hatte. Nicht nur durch den Titel ist hier also eine Gemeinsamkeit zu erkennen, die Stücke lesen sich bezüglich der Rolle Colombines gewissermaßen als Gegenpole zueinander.

Der vorliegende Druck stammt wieder aus dem 11. Teil der „deutschen Schaubühne“, diesmal kann jedoch nicht gesagt werden, wer für die Übersetzung verantwortlich ist.

Das Personenverzeichnis weist folgende Rollen auf:

*„Odoardo, ein betagter Kaufmann.
Beatrice, seine zweyte Gemahlin.
Florindo, des Odoardo Sohn aus der ersten Ehe.
Lelio, der Beatrice Sohn aus ihrer vorigen Ehe.
Anselmo, ein reicher Kaufmann von Venedig.
Rosaura, dessen Tochter.
Colombine, eine Wittwe, die im Hause des Odoardo gebohren, und als eine Magd erzogen worden ist.
Hannswurst, Diener des Anselmo.
Crispin, Diener des Odoardo.
Herr Agapit, ein Notarius.
Lisette, eine Dienerin der Beatrice.
Ein Diener des Notarii. Einige Zeugen. die nicht reden.“¹⁴⁴*

Das Stück beginnt mit einem Gespräch zwischen Odoardo und Anselmo, in dem wir erfahren, dass Odoardo seinen Sohn Florindo aus dem Haus geworfen hat, weil er immer mit seiner Stiefmutter Beatrice zankt. Anselmo setzt sich für Florindo ein und es wird schnell klar, dass Odoardo unter dem Pantoffel seiner Frau steht und diese Florindo einfach nicht mag. Zudem hat sie es auf Odoardos Erbe abgesehen und will, dass er ein Testament verfasst. Colombine ist mit Florindo gegangen, weil sie ihn wie einen Bruder liebt und nur Gutes für ihn will. Sie versucht, mit selbst genähten Strümpfen Geld für sich und Florindo zu verdienen und als sie diese im Hause Anselmos verkaufen will, entdeckt sie in dessen

¹⁴² Mathar, Ludwig: Carlo Goldoni auf dem deutschen Theater des XVIII. Jahrhunderts. München, 1909. S. 72

¹⁴³ Corallina ist der Name der typischen Kammerdienerin in Goldonis Stücken, also quasi das italienische Pendant zur wienerischen Colombine.

¹⁴⁴ Die gutherzige Kammermagd. S. 2. In: Die deutsche Schaubühne zu Wienn nach alten und neuen Mustern. 11. Theil. Wienbibliothek, Signatur: A-14873

Tochter Rosaura eine gute Partie für Florindo. Daher spricht sie Rosaura wegen einer möglichen Heirat an. Hanswurst hat inzwischen wiederum ein Auge auf Colombine geworfen. Auch Lelio hat es auf Rosaura abgesehen, ist jedoch etwas dümmlich. Florindo erfährt von Crispin, dass Odoardo nach einem Notar geschickt hat, um mit Beatrice ein Testament aufzusetzen, er ahnt, dass Beatrice ihm sein Erbe streitig machen wird.

Colombine schafft es im zweiten Akt, dass der Notar Florindo helfen wird und Anselmo interessiert an einer Hochzeit zwischen Rosaura und Florindo ist. Wenig später versucht Lelio bei Anselmo um die Hand seiner Tochter anzuhalten, stellt sich dabei äußerst ungeschickt an und nur er glaubt, dass Anselmo zugestimmt hat. Crispin erzählt unterdessen Beatrice und Odoardo, dass Rosaura und Florindo verheiratet werden sollen, woraufhin Beatrice auf ein Testament drängt, weil Anselmo die Ansprüche des Schwiegersohnes behaupten wollen wird. Odoardo gehorcht Beatrice und wird sie als Universalerbin einsetzen.

Colombine ermöglicht ein Treffen zwischen Rosaura und Florindo, die sich gleich ineinander verlieben, es sieht nun so aus, als würde alles in rechten Bahnen verlaufen.

Der dritte Akt spielt Abends, Colombine kommt, als Notargehilfe verkleidet, mit dem Notar in Odoardos Haus. Beatrice nimmt den Notar in ein anderes Zimmer mit, um mit ihm das Testament zu schreiben, Odoardo müsse dann nur noch unterschreiben. Als Odoardo und Colombine alleine sind, gibt sie sich zu erkennen, erzählt, wie traurig Florindo ist, dass er nicht bei seinem Vater sein kann und versucht Odoardo zu überzeugen, dass Beatrice hinterhältig ist. Sie hat schon einen Plan mit dem Notar ausgeheckt und Odoardo soll seine Gattin testen. Er legt sich also in sein Bett und stellt sich tot. Beatrice findet den vermeintlich verstorbenen Odoardo und spielt dem Notar vor, dass ihr Mann noch lebt und es ihm nicht gut geht. Sie schickt den Notar los, um die Zeugen und das Testament zu holen. In der Zwischenzeit kommt Lelio dazu und die beiden Unterhalten sich darüber, dass ihnen der tote Odoardo egal sei, Hauptsache sie schaffen es, das Testament noch zu unterschreiben. Als der Notar wieder auftaucht, präsentiert er Florindo als Universalerben im Testament. Odoardo steht auf, hat das Gespräch zwischen Beatrice und Lelio mitbekommen und bezeichnet seine Gattin als Betrügerin. Alle anderen kommen hinzu, Colombine, Odoardo und Florindo sind wieder vereint und Anselmo ist mit der Hochzeit zwischen Rosaura und Florindo einverstanden. Auch Hanswurst und Colombine dürfen heiraten.

In dieser Komödie haben wir es wieder mit einer Odoardo-Figur zu tun, die dem Bild des polterndem und zornigen Vaters nicht entspricht. Betrachtet man seine Szenen, vermutet man aber auch hier wieder ähnliche Mechanismen der Komik in Bezug auf die Odoardo-Figur, wie in so vielen anderen Komödien.

Zunächst fällt auf, dass Odoardo wieder ein Familienoberhaupt gibt, dessen Autorität vollkommen untergraben wird, diesmal nicht von seiner Kammerdienerin, sondern von seiner Ehefrau. Genauso wie Colombine im „rachgierigen Kammermädel“ Odoardo in der Hand hat, ist es diesmal Beatrice, die alles für ihren Gatten bestimmt. Das geht an manchen Stellen so weit, dass Beatrice ihn als ihr Kind anspricht, weil sie ihn, psychologisch betrachtet, genau auf diese Ebene verweist. Der große Unterschied liegt diesmal jedoch im Charakter Odoardos. Wie schon erwähnt, handelt es sich nicht um den stets in Rage befindlichen Alten, der vollkommen triebgesteuert nur darauf sinnt, sich zu vermählen. Aus dem Rollenverzeichnis geht nur hervor, dass Odoardo einen betagten Kaufmann gibt. Im Stück wird dann deutlich, dass „betagt“ hier nicht einfach im Sinne von „alt“, sondern vielmehr als „greisenhaft“, wenn man so will sogar als beinahe „senil“ zu verstehen ist. Aus dieser körperlichen und vermutlich auch geistigen Haltung heraus fühlt sich Odoardo schlichtweg zu schwach, um gegen seine jüngere und agilere Frau anzukämpfen. Immerhin findet sich in Beatrice eine Frau, die offensichtlich vor nichts zurückschreckt um an ihr Ziel zu gelangen. Ein Frauenbild, das sogar Knigge in seinem „Umgang mit Menschen“ beschreibt und zwar, indem er vor jenen unedlen Frauen, von denen jeder weiß, wie schwer es ist, sich mit ihnen wieder zu versöhnen, warnt. Er schreibt weiter über sie:

„[...] man sollte es kaum glauben, welche Mittel solche Furien ausfindig zu machen wissen, einen ehrlichen Mann, von dem sie sich beleidigt glauben, zu martern, zu verfolgen; wie unauslöschlich ihr Haß ist; zu welchen niedrigen Mitteln sie ihre Zuflucht nehmen.“¹⁴⁵

Knigge führt diese Beschreibung dann noch weiter aus und berichtet über seine eigenen Erfahrungen mit einer Frau, die ihm beinahe seine Existenz gekostet hat, obwohl er mit allen Mitteln versucht hat, sich zu versöhnen. Was man heute amüsiert und kopfschüttelnd liest, war zu jener Zeit vollkommen ernst gemeint.

¹⁴⁵ Knigge, Adolf Freiherr von: Über den Umgang mit Menschen. Leipzig, 1998. S. 193

Knigge portraitiert hier die Angst des Mannes vor der Frau, vor dem fremden, anderen, wie er sie bezeichnet, schwachen Geschlecht. Den Grund weshalb manche Frauen so böse sind, findet er sogar in ihrer Schwäche.

„Es scheint übrigens in der Natur zu liegen, daß Schwächere immer grausamer in der Rache sind, als Stärkere; vielleicht, weil das Gefühl dieser Schwäche die Empfindung des erlittenen Drucks verstärkt, und lüsterner nach der Gelegenheit macht, auch einmal Kraft zu zeigen.“¹⁴⁶

Geht man davon aus, dass Knigge in seiner Arbeit tatsächlich Einblicke in gewisse bestehende, allgemeine Ansichten des 18. Jahrhunderts gibt, erscheint die Odoardo-Figur, vor diesem Hintergrund betrachtet, in der „gutherzigen Kammermagd“ weniger im Komödiantischen angelegt zu sein, als viel mehr eine Opferrolle zu spielen. Es ist aus heutiger Sicht rein aus dem Text schwer nachzuvollziehen, was das Publikum als komisch empfunden hat. In manchen Stücken und Szenen ist dies weitaus einfacher zu sagen, als in der „gutherzigen Kammermagd“. Es ist gut vorstellbar, wenn man das Theater im 18. Jahrhundert als Sittenschule begreift und sich Knigge vor Augen hält, dass hier in der Beziehung zwischen Odoardo und Beatrice ein Exempel einer, für den Mann äußerst negativen, Zweckehe gegeben wird. Die Tugendschule „Theater“ spielt dem Publikum also vor, wie sich so eine Ehe gestaltet. Eine Komik ist darin natürlich nicht auszuschließen, aber in Bezug auf die Odoardo-Figur nicht eindeutig zu ersehen. Viel eher gestalten sich die komischen Szenen über die Dienerfiguren und Lelio, den dummen Sohn von Beatrice.

Odoardo spielt hier diesmal also eine sehr alte Vaterfigur, die weder poltert, noch zürnt, noch sonst heftige Gefühlsregungen zeigt. Am Ende zeigt sich jedoch, dass man aus seinem Fehlverhalten lernen kann.

4.9. Der von dreien Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin die lächerlichen Schwestern von Prag

Bei dieser Komödie handelt es sich um ein Lustspiel des sogenannten „Vater des Wiener Volksstückes“ Philipp Hafner. Laut Otto Rommel ist es sogar das erste von

¹⁴⁶ Ebd: S. 193

ihm verfasste Stück.¹⁴⁷ Hafner hat nur äußerst wenige Stücke verfasst und hatte am meisten in den Jahren zwischen 1762 und 1764 auf sich aufmerksam gemacht. Seine Komödien wurden vom Publikum zwar sehr gut aufgenommen, trotzdem geriet er in Vergessenheit und wurde erst durch die Bearbeitungen Joachim Perinets wieder populär. Unter diesen Bearbeitungen findet sich auch der „geplagte Odoardo“. Wann diese Komödie zum ersten Mal aufgeführt wurde ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Rommel datiert sie auf 1762¹⁴⁸, Zechmeister schon auf 1760¹⁴⁹. Da Hafners erfolgreichste Zeit zwischen 1762 und 1764 war, ist es wohl wahrscheinlicher, dass dieses Stück erst nach 1762 gegeben wurde, dann aber vermutlich im Burgtheater, denn das Kärntnertheater war von November 1761 bis Juli 1763 aufgrund des Brandes nicht bespielbar.

Das Stück konnte als Druck in der Wienbibliothek gefunden werden und enthält keine Jahresangabe.¹⁵⁰

Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Stücken hat dieses Lustspiel diesmal nur zwei Abhandlungen.

Das Personenverzeichnis weist folgende Rollen auf:

*„Odoardo ein Edelmann.
Mitzerl deßes Tochter.
Baron Papendeckel. Marquis Kletzenbrod. Chevalier Chemise. - Liebhaber der Freyle Mitzerl.
Colombine, Dienerin der Freyle Mitzerl.
Hannswurst, Diener des Marquis Kletzenbrod.
Crispin ein Schneiderjung, alsdenn aber Diener des Baron Papendeckel.
Casperle, Hausknecht des Odoardo.“¹⁵¹*

Odoardo beauftragt seinen Diener Casperle, der letzte Nacht den Chevalier Chemise in Mitzerls Zimmer gelassen hat, diesmal niemanden ins Haus zu lassen, solange er weg ist. Casperle ist nicht gerade der hellste, schafft es aber diesmal trotzdem, den Marquis Kletzenbrod und Baron Papendeckel nicht hinein zu

¹⁴⁷ Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien, 1952. S. 390

¹⁴⁸ Ebd. S. 390

¹⁴⁹ Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747-1776. Wien, 1971. S. 471

¹⁵⁰ Wienbibliothek, Signatur: A-15698

¹⁵¹ Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin die lächerlichen Schwestern von Prag. S. 1. Wienbibliothek, Signatur: A-15698

lassen. Der Marquis schickt seinen Diener Hanswurst mit einem Brief zum Haus und der schafft es diesmal mit einem Trick hinein. Odoardo kommt zurück und ist außer sich, dass Casperle nicht genug aufgepasst hat, er prügelt ihn und geht dann ins Haus, um Hanswurst zu fangen. Hanswurst gelingt es zu fliehen, aber er konnte den Brief nicht zustellen. Dann tritt Crispin auf, der in der Stadt ist um zu heiraten. Er klopft bei Odoardos Haus, Colombine öffnet und Crispin will sie gleich heiraten. Colombine ist jedoch Hanswurst versprochen, foppt Crispin und schickt ihn nach St. Marx, wo sich alle Frauen, die heiraten wollen, aufhalten sollen. Als Crispin dann auf Baron Papendeckel trifft, klärt dieser ihn auf, dass es sich bei St. Marx um ein Narrenhaus handelt und macht ihn zu seinem Diener. Die beiden gehen zu Mitzerl, die den Baron darüber aufklärt, dass ihr Herz dem Marquis versprochen ist. Als nächstes tritt Hanswurst auf, der nochmals versucht, den Brief zuzustellen. Odoardo beobachtet ihn heimlich und ihm gelingt es, Hanswurst den Brief abzunehmen. Die Beiden streiten und Hanswurst wird von Odoardo weggeschickt. Danach treten Kletzenbrod, Papendeckel und Chemise auf und fangen an, wegen Mitzerl zu raufen. Auch die jeweiligen Diener treten auf und schlagen sich um Colombine. Odoardo unterrichtet alle, dass niemand Mitzerl oder Colombine bekommt, dies hat alleine seine Schwester, die aus Prag anreist, zu entscheiden.

Zu Beginn der zweiten Abhandlung versuchen nochmals alle Werber der Mitzerl, ins Haus zu kommen oder durch ihren Diener einen Brief zuzustellen. Odoardo taucht auf und sagt Mitzerl, dass seine Schwester bald da sein wird, er sie seit 20 Jahren nicht mehr gesehen hat und sie alles zu entscheiden hat. Hanswurst und Crispin belauschen dieses Gespräch und haben unabhängig voneinander die selbe Idee und zwar, sich als Odoardos Schwester zu verkleiden.

Zuerst tritt Crispin als Schwester auf und erfindet irgendwelche Geschichten über ihre vier verstorbenen Ehemänner. Als dann Hanswurst als Schwester auftaucht, gibt sich Crispin zu erkennen und wird von Odoardo aus dem Haus geworfen. Hanswurst spielt seine Rolle überzeugend und empfiehlt, dass sich Mitzerl mit Marquis Kletzenbrod und Colombine mit Hanswurst verheiraten sollen. Der Marquis taucht auf und Odoardo ist mit beiden Hochzeiten einverstanden. Als sich Hanswurst dann zu erkennen gibt, ist Odoardo zunächst erzürnt, beruhigt sich dann aber wieder, weil er als ehrlicher Mann schon sein Wort gegeben hat und nichts mehr daran verändern kann.

Mit dem „geplagten Odoardo“ findet sich ein Stück Hafners, das beinahe genau nach dem Verfahren geschrieben ist, welches er in seiner satirischen Schrift „Brief eines neuen Komödienschreiber an einen Schauspieler.“ auf die Schippe nimmt. Das auf so wenige Angaben wie möglich reduzierte Stegreifcanevas „Der alte Odoardo und der lächerliche Hannswurst“, welches er dem Brief beigelegt hat, war vermutlich an Weiskern gerichtet und sollte auf amüsante Weise seinen Unmut bezüglich einfallsloser, extemporiertes Stücke wiedergeben. Um so verwunderlicher ist es, dass Hafner Jahre später den „geplagten Odoardo“ für das Kärntnertortheater schreibt.

Auf jeden Fall findet sich in diesem Stück wieder genau die typische Odoardo-Figur, als brummender, alleinstehender Vater, der sich auf der einen Seite den aufdringlichen Werbern seiner Tochter und auf der anderen, ihren dummen oder dreisten Dienern gegenüber sieht. Sein eigener Diener ist dabei noch der dümmste und raubt ihm damit auch noch den letzten Nerv. So kommt es also, dass Odoardo in beinahe jeder seiner Szenen irgendjemanden prügeln will, meistens jedoch seinen eigenen Diener oder Hanswurst. So ähnlich verhält sich das auch in dem Stegreifcanevas von Hafner, nur, dass Odoardo unbedingt Hanswurst prügeln will, weil der ihn zuvor geprügelt hat.

Die genaue Beziehung zu seiner Tochter wird im „geplagten Odoardo“ nie wirklich thematisiert. Man erfährt nur, dass Mitzerl ihrem Vater gehorcht, denn er bestimmt was gut für sie ist. Colombine ist nur einmal etwas aufmüpfig Odoardo gegenüber und zieht ihn ein wenig auf, er weiß sich jedoch zu helfen.

So offensichtlich, wie in anderen Stücken Odoardos Autorität untergraben wird, verhält es sich hier nicht. Natürlich arbeiten die meisten Figuren dieses Stückes gegen ihn oder seinen Willen, aber dabei handelt es sich um die Werber seiner Tochter und deren Diener. Obwohl diesen jedes Mittel recht zu sein scheint, um an Mitzerl zu kommen, versuchen sie meistens einfach nur, in Odoardos Haus einzudringen, um seine Tochter zu sprechen. Damit wird natürlich seine Autorität nicht gleich untergraben. Auch Mitzerl lehnt sich nicht gegen ihn auf und sein Hausknecht Casperle stellt sich nicht absichtlich so ungeschickt und dümmlich an. Die auf Odoardo bezogene Komik dieses Stückes, ist also hier nicht in der Inversion oder in einer Repetition zu suchen. Odoardo ist hier viel eher häufig ein guter Spielpartner in komischen Szenen. Beispielsweise gleich in der ersten Szene, als er versucht, Casperle zu erklären, dass dieser niemanden ins Haus lassen soll. Dies stellt sich als eine schier unmögliche Aufgabe heraus, weil sein

Hausknecht aufgrund seiner Dummheit immer wieder eine Möglichkeit findet, Odoardo falsch zu verstehen. So passiert es also, dass Casperle Hanswurst wenig später in das Haus kriechen lässt, weil sein Herr nicht erwähnt hat, dass niemand ins Haus kriechen darf.

Ansonsten dürfte Odoardos Komik wieder auf sein Verhalten wider der Norm beruht haben. Seine ständig zornige Art und die sporadisch wiederkehrende Drohung, irgend jemanden der Figuren umbringen zu wollen, dürften als komische Elemente gut funktioniert haben und scheinen, aufgrund der Häufigkeit dieser Mittel, zwei Markenzeichen der Odoardo-Figur gewesen zu sein, wenn sie als ein brummender Alter vorgestellt wurde.

Gerade einem Philipp Hafner traut man es zu, das Wesentliche des Charakters einer Figur in seinen Schauspielen herauszuarbeiten, so wie er es mit dem Stegreifspiel in seiner satirischen Schrift getan hat.

In den 1760er Jahren war Weiskerns Odoardo-Figur mit Sicherheit schon ausgereift und jedem Theatergänger bekannt. Aufgrund der schablonenhaften Arbeit Hafners, kann vorsichtig behauptet werden, dass wir im „geplagten Odoardo“ eine typische, komische Odoardo-Variante, und zwar die des brummenden, alten Vaters vorfinden.

4.10. Der Misogyne oder der Feind des weiblichen Geschlechts

„Der Misogyn“ von Lessing entstand bereits 1748 und ist somit eines seiner frühen Werke. Für die Wiener Bühne wurde das Stück von Stephanie dem Älteren bearbeitet. So wurde beispielsweise aus Wumshäter kurzerhand Odoardo und der Name des Advokaten Solbist veränderte sich zu Simon. Die anderen Namen blieben gleich. Auffallend ist, dass diesmal bekannte Rollen wie Hanswurst oder Colombine in dem Stück nicht vorkommen.

Das Stück wurde 1762 am Theater nächst der Burg aufgeführt, der Druck aus dem Krausischen Buchladen stammt aus dem selben Jahr und konnte in digitalisierter Form in der Sächsischen Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden gefunden werden.

Das Personenverzeichnis weist folgende Rollen auf:

*„Odoardo, der Weiberfeind.
Laura, seine Tochter, und Leanders Geliebte.
Valer, sein Sohn, und Liebhaber der Hilaria.
Hilaria, unter dem Namen Lelio.
Leander, Liebhaber der Laura.
Simon, ein Advocat.
Lisette, der Laura Mägdchen.“¹⁵²*

Odoardo wird dem Titel gemäß zu Beginn des Stückes als äußerst frauenfeindlich dargestellt, die Magd seiner Tochter bietet ihm jedoch ganz gut die Stirn. Sein Sohn Valer möchte Hilaria heiraten, für Odoardo kommt das überhaupt nicht in Frage. Hilaria, die als Lelio verkleidet ist und sich als ihr Bruder ausgibt, kommt hinzu und diskutiert mit den beiden über die Heirat. Sie verteidigt Odoardos Standpunkt, dass alle Frauen schlecht sind. Des weiteren meint Odoardo, man erkenne am Aussehen, ob ein Mensch gut oder schlecht ist. Valer und Lelio kündigen dann Hilaria bei Odoardo an. Valer meint, dass diese Frau laut Odoardos Logik gut sein müsse, da sie Lelio zum verwechseln ähnlich sieht.

Im zweiten Akt erfahren wir von dem Advokaten Simon, dass Odoardo einen Prozess gegen Leander führt. Leander würde den Prozess fallen lassen, wenn er dafür Odoardos Tochter Laura zur Frau bekommt. Odoardo willigt in den Handel ein, weil er sich freut, Leander mit einer Frau bestrafen zu können. Unterdessen schüttet Laura ihr Herz bei Lisette aus und erzählt ihr, dass sie sich nicht mehr sicher ist, ob sie Leander liebt und sich in Lelio verliebt hat. Als dann Valer mit Hilaria auftaucht, sehen alle die enorme Ähnlichkeit zu Lelio, außer Odoardo, der mit seiner Logik Recht behalten will. Etwas später regelt Odoardo den Prozess mit Leander, der dann den Schiedsrichter spielen und entscheiden soll, ob Lelio und Hilaria sich nun ähneln. Verliert Odoardo, muss Valer nicht mehr auf seinen Vater hören und darf Hilaria heiraten.

Hilaria tritt dann in halb männlicher und halb weiblicher Kleidung auf und das ganze Spiel wird aufgeklärt. Odoardo muss eingestehen, dass er sich geirrt hat und erlaubt die Hochzeit. Valer kann Hilaria heiraten und Leander heiratet Laura.

Odoardo bleibt ein Frauenfeind, wirft auch Lisette aus seinem Haus und will fortan, dass sein Haus ein Zufluchtsort für alle Männer ist, die vor den Frauen fliehen, denn Frauen sind nur zur Qual der Männer auf die Welt gekommen.

¹⁵² Der Misogyne oder der Feind des weiblichen Geschlechts. S. 2. In: Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: 2.A.6471,angeb.1

Im Bezug auf die Odoardo-Figur verdeutlicht besonders dieses Stück eine Problematik, die sich mit der Charakterisierung dieser Figur in adaptierten oder übersetzten Stücken ergibt. Viele Werke, die am Kärntnertheater zur Aufführung kamen, wurden letztendlich nicht für diese Bühne geschrieben. Oftmals veränderte man nur die Namen und wenige Formulierungen auf Wiener Sitten, um ein Stück in Wien spielen zu können.

So verhält es sich auf jeden Fall auch mit dem „Misogynen“. Lessing hatte mit Sicherheit nicht die Wiener Odoardo-Figur im Sinne, als er den Charakter des Wumshäter für sein Stück kreierte. Dieses Problem wird bei dem Lessing-Werk so deutlich, weil man zum ersten Mal in den hier für die Odoardo-Figur behandelten Stücken, ein Rollenverzeichnis vorfindet, in dem nicht durchwegs die klassischen Figuren vorkommen und besonders Hanswurst und Colombine fehlen. Zudem handelt es sich auch zum ersten Mal um ein Stück, das weder explizit für das Kärntnertheater verfasst wurde, noch eine der Goldoni-Übersetzungen darstellt, die in ihrer Art und Weise, wie schon erwähnt, als Zwischenlösung unter Stegreif und regelmäßiger Dramatik für die Wiener Bühne so gut funktioniert hatten.

Auf der einen Seite ergibt sich hier also die Problematik, in einem Stück typische Charakterzüge einer Figur finden zu wollen, die, oberflächlich betrachtet, nur den selben Namen der Figur trägt, für die man eigentlich eine Typologisierung vornehmen möchte. Dieses Problem sollte sich für jedes Stück ergeben, das ursprünglich nicht für die Bühne des Kärntnertheaters geschrieben wurde und in irgendeiner Form von Adaption zur Aufführung kam.

Auf der anderen Seite eröffnet diese Problematik ein Bewusstsein dafür, wie flexibel das Wiener Ensemble ihre Figuren angelegt hatte. So ist es also in einer Art Umkehrprozess auch möglich, Charakteristika der Odoardo-Figur in Stücken zu entdecken, die nicht mit dieser Figur im Sinn geschrieben wurden. Schließlich hatte vermutlich Weiskern selbst als quasi Dramaturg des Kärntnertheaters, genügend Stücke ausgewählt, bei denen er sich gedacht haben mag, ‚auf die Figur kann ich meinen Odoardo spielen‘.

Für den „Misogyn“ sollte die Frage also nicht lauten, welche Charakteristika können hier in der Odoardo-Figur entdeckt werden, sondern welche Eigenschaften haben Wumshäter und Odoardo gemeinsam, damit es für Weiskern möglich war, seine Figur in dem Stück zu spielen.

Zunächst fällt die Gemeinsamkeit auf, dass beide immer schlecht gelaunt sind. Wir haben es also wieder mit dem Typen des brummenden, alten Vaters zu tun. Gleich

zu Beginn ist Odoardo außer sich vor Wut, weil sein Diener nicht kommt und er von Lisette nicht bedient sein möchte. In der Beziehung mit Lisette wiederholt sich, wie in einigen anderen Stücken, das Spiel mit der kecken Dienerin, die weiß, wie sie bei Odoardo zu kontern hat und damit auch seine Autorität untergräbt. Odoardo ist zwar ein „Weiberfeind“, aber er zeigt sich weitaus weniger brutal, als beispielsweise im „rachgierigen Kammermädle“.

Eines der Hauptmotive dieses Stückes ist, dass Vorurteile blind machen. Odoardo sieht zunächst gar keine Ähnlichkeit zwischen Lelio und Hilaria, weil er Frauen so sehr hasst, dass er nichts Nettes an Hilaria finden kann. Erst als ihm klar gemacht wird, dass es sich um die selbe Person handelt, kann Odoardo die Ähnlichkeit nicht mehr leugnen. Wie dies beispielsweise ebenso in den „zwey Zwillingen“ der Fall war, findet sich auch hier ein Odoardo, aus dessen Fehler oder negativer Einstellung gelernt werden kann. Dazu sei noch gesagt, dass das Ende des Stückes womöglich vom damaligen Publikum als viel versöhnlicher aufgenommen wurde, als man es heute sehen würde. Odoardo vergibt zwar seinem Sohn und Hilaria, dass sie mit ihm ein Spiel getrieben haben, aber er bleibt ein Frauenfeind. Wie in der Betrachtung zur „gutherzigen Kammermagd“ anhand des Knigge-Beispiels ausgeführt wurde, war eine skeptische Haltung gegenüber dem weiblichen Geschlecht etwas alltägliches. Knigge ist da noch als absoluter „pro-Frauen-Autor“ unter den Autoren, die sich mit Frauen auseinandergesetzt haben, zu nennen. Beispielsweise wurde Guiseppes Werk „Dei Diffetti Donneschi“ am Anfang des 18. Jahrhunderts ins Deutsche übersetzt, es behandelt „Allerdenckliche Weiber-Mängel“ in ganzen 34 Diskursen.¹⁵³ In der öffentlichen Wahrnehmung des 18. Jahrhunderts war ein alter Mann, der schlecht über Frauen gesprochen hat, wohl nichts allzu außergewöhnliches.

4.11. Die Feinde des Brodes welches sie essen

Bei diesem Lustspiel handelt es sich wieder um eine Übersetzung eines italienischen Stückes, betitelt „I nemici del pane che mangiano“. Der Autor ist jedoch diesmal nicht Goldoni, sondern der Abt Pietro Chiari, der mit ihm

¹⁵³ Passi, Guiseppes: All-erdenckliche, wahrhaffte Weiber-Mängel. Cologne, 1705.

wetteiferte, also sozusagen ein Rivale Goldonis. Wer die Übersetzung verfasst hat, ist nicht bekannt.

Das Stück wurde im Dezember 1763 auf dem Kärntnertortheater gegeben und erschien als Druck im selben Jahr bei Ghelen. Diese Druckversion konnte in der österreichischen Nationalbibliothek gefunden werden.¹⁵⁴

Das Personenverzeichnis weist folgende Rollen auf:

*„Odoardo, ein Florentinischer Cavalier.
Julia, dessen Tochter.
Octavia, Bruder der Julia.
Valerio, ein Fremder von Venedig, Geliebter der Julia.
Leander, versprochener Bräutigam der Julia.
Livia, eine Sängerin.
Doktor, Rentmeister des Gerichts.
Colombina, der Livia Kammermädgen.
Hanswurst, Diener des Odoardo.
Crispin, Diener des Valerio.
Caspar, Lakay des Odoardo.
Ein Schlösser. Ein Lauffer. Ein Coffeesieder.“¹⁵⁵*

Zu Beginn des Stückes unterhalten sich Hanswurst und Crispin über ihre Herren. Die beiden machen sich aus, spät Nachts Kleidung von Odoardo zu stehlen und sich als Kavaliere auszugeben. Unterdessen handelt Odoardo ein Geschäft mit Leander aus, dass dieser Julia zur Frau bekommt und Octavio soll dafür mit Beatrice, Leanders Schwester, verheiratet werden. Nachdem der Kontrakt geschlossen wurde, unterhalten sich die beiden über den geheimnisvollen Valerio, der ein großes Fest gibt, auf das sie dann gehen.

Valerios Fest ist eigentlich nur ein Ablenkungsmanöver, damit dieser seine Julia besuchen kann. Er will erst bei Odoardo um ihre Hand fragen, wenn er sich zu erkennen gegeben hat, ansonsten könnte Odoardo ihm die Hand seiner Tochter verwehren. Valerio muss gehen und die beiden wollen sich eine Nachricht über einen defekten Schlüssel mit Hohlraum, den Hanswurst zum Schlosser bringt, schicken. Hanswurst und Crispin stören die beiden, Valerio kann sich ungesehen davonstehlen. Octavio war inzwischen mit Livia unterwegs, in die er verliebt ist. Als Odoardo nach Hause kommt eröffnet er seinen Kindern, dass er sie so gut wie

¹⁵⁴ Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: 2342-A

¹⁵⁵ Die Feinde des Brodes welches sie essen. S. 2. Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: 2342-A

verheiratet hat, versteht nicht, warum sie traurig reagieren und ignoriert dies einfach.

Am Anfang des zweiten Aktes stiehlt Hanswurst nun die Kleider von Odoardo aus seinem Kasten und lässt versehentlich den Schlüssel stecken. Octavio findet den offenen Kasten und bestiehlt seinen Vater, um mit dem Geld und Livia durchzubrennen. Er geht also zu Livia, die jedoch nicht fort möchte und vorschlägt, bei einem Notar ein Heiratsversprechen vorzutun, damit er keine andere heiraten könne, das Geld soll solange bei ihr bleiben. Hanswurst und Octavio laufen sich noch in der Nacht über den Weg und beschließen beide, über den Diebstahl zu schweigen. Am nächsten Tag will Julia Hanswurst mit einer Nachricht für Valerio im defekten Schlüssel losschicken. Hanswurst nimmt den Schlüssel an sich, hat jedoch zu tun, denn Odoardo bekommt Besuch von Leander, der Valerio mitbringt. Valerio hat einen kurzen Moment mit Julia alleine, sie reden über ihre Misere. Er schafft es, Leander und Odoardo zu überzeugen, dass Julia noch mehr Zeit braucht, um sich an den Gedanken zu gewöhnen von zu Hause weg zu sein. Als Odoardo später wieder alleine ist, will er, dass Hanswurst seinen Kasten aufsperrt, der gibt ihm den falschen Schlüssel mit der Nachricht und Odoardo weiß nun über Valerio und Julia Bescheid. Den Kasten lässt er von einem Schlosser aufbrechen und entdeckt, dass Geld fehlt. Natürlich vermutet er nun Valerio hinter der ganzen Geschichte, beschuldigt auch Julia als Gaunerin und will sich rächen.

Im dritten Akt kommt Octavio zu Valerio, erzählt ihm davon, dass er mit Livia nach Venedig durchbrennen will, zu diesem Zwecke seinen Vater beraubt hat und bittet um ein Empfehlungsschreiben für Venedig. Valerio will Octavio helfen, schickt ihn zu Livia und beschließt Odoardo zu besänftigen. Bevor er jedoch aufbrechen kann, kommt der Doktor vom Gericht, um den Diebstahl bei Odoardo aufzuklären. Valerio kann den Doktor überzeugen, dass er ein reicher, ehrlicher Mann ist und es nicht nötig hat, zu stehlen, der Doktor glaubt ihm. Wenig später treffen dann Odoardo, Valerio, der Doktor und Leander aufeinander. Valerio gilt als unschuldig, erzählt Odoardo alles über Octavio und bietet seine Hilfe an, wenn Odoardo seine Ehre wieder herstellt. Odoardo willigt ein und Valerio macht sich auf, den Sohn zurückzuholen. Als später wieder alle zusammentreffen, wird die ganze Geschichte aufgeklärt. Octavio gesteht seinen Diebstahl und erzählt, dass er den Schlüssel von Hanswurst hatte, der die Kleidung mit Crispin gestohlen hat. Leander verzichtet auf Julia und diese kann Valerio heiraten. Alle sind zufrieden,

aber zürnen auf ihre Diener. Denn diese verhalten sich schlecht gegenüber ihren Herren, die ihnen zu essen geben und sind somit die Feinde des Brotes, welches sie essen.

In dieser Komödie findet sich wieder eine Odoardo-Figur, die derjenigen aus der „schlauhen Witwe“ oder dem „glücklichen Erben“ ähnelt. Die erste Szene stellt durch Hanswurst zwar einen zürnenden Odoardo vor, der sehr streng sein soll und seinen Diener häufig prügelt. Es stellt sich im weiteren Verlauf jedoch heraus, dass dies nicht unbedingt der Fall ist. Odoardo erzürnt zwar an manchen Stellen und schimpft mit Hanswurst, aber nur dann, wenn sein Diener auch etwas schlimmes anstellt, Prügel kassiert Hanswurst nicht.

Im dritten Akt entsteht einmal ein Raufhandel mit Valerio. Diese Schlägerei kommt jedoch nur aufgrund eines Missverständnisses zustande. Odoardo denkt, dass Valerio ihn bestohlen und Schande über sein Haus gebracht hat, indem er seine Tochter verführte. Im Großen und Ganzen kann Odoardo also als Kavalier bezeichnet werden, so wie dies im Rollenverzeichnis steht.

Als Vaterfigur scheint er eine, für damalige Verhältnisse, relativ normale Beziehung zu seinen Kindern zu führen und sie nach alter Sitte erziehen zu haben. Er selbst beschreibt beispielsweise, dass er seine Tochter zu Gehorsam erzieht und die Sitte, dass sich Frauen selbst ihren Bräutigam aussuchen, in seinem Haus noch nicht Einzug gehalten hat. Mit dieser Aussage könnte Odoardo unfreiwillig komisch gewirkt haben, denn das Publikum hat mit Sicherheit gewusst, dass er damit dem weiteren Handlungsverlauf der Komödie widerspricht, denn seine Tochter sucht sich hinter seinem Rücken ihren Bräutigam aus.

Dennoch geht der Großteil der Komik dieses Stückes eindeutig wieder von den Dienerfiguren aus. Dies verwundert kaum, da die Diener diesmal auch die Titelfiguren, als Feinde ihrer eigenen Besoldung, sind.

Odoardo ist eher passiv in die komischen Szenen verwickelt, wenn er also, wie eben erwähnt, eine Tatsache wider der Realität ausspricht oder mit seinen Dienern schimpfen muss, weil die irgendetwas Komisches anstellen.

Ansonsten findet man hier wieder den Charakter eines tugendhaften Mannes, der sich an die gesellschaftlichen Normen eines Kavaliers hält und darauf bedacht ist die Ehre seines Hauses wieder herzustellen. Dabei erzürnt Odoardo wieder nur, wenn ihm Unrecht widerfährt oder er einen anderen notwendigen Grund dazu sieht.

4.12. Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut

Dieses Stück wurde von Christian Gottlob Klemm verfasst und zielt auf satirische Art und Weise gegen Joseph von Sonnenfels, der Hanswurst und das extemporierte Spiel heftig kritisierte. Es kam am 26. Februar 1767 auf dem Kärntnertortheater zur Aufführung¹⁵⁶ und zählt vermutlich zu den letzten Stücken, die Weiskern noch spielen konnte, da er bereits im Jahr darauf erkrankte. Wie wichtig sein Odoardo war, beweist das Rollenverzeichnis dieses Stückes. Prehauser und Weiskern sollen in dem Stück zunächst sich selbst spielen, daher ist Prehauser auch als solcher angeführt und hernach als Hanswurst. Weiskern ist von vornherein jedoch als seine Bühnenfigur Odoardo angeführt und schlüpft hernach in die Rolle des Lysimon, einer der vielen Alten die er in seiner Karriere gegeben hat.

Die vorliegende Druckfassung konnte in der österreichischen Nationalbibliothek gefunden werden und ist auf das Jahr 1767 datiert.

Das Personenverzeichnis weist folgende Rollen auf:

*„Apollo, hernach als Leander.
Thalia, hernach als Isabelle.
Merkur, hernach als Clitander.
Critik, hernach als Clarisse.
Momus, hernach als Cleon.
Prehauser, hernach als Hannswurst.
Odoardo, hernach als Lysimon.“¹⁵⁷*

Der erste Aufzug stellt den Berg Parnassus vor. Thalia, die Muse der komischen Dichtung und Unterhaltung, beschwert sich bei Apollo, der unter anderem der Gott der Künste ist, über Critik. Diese hat mit ihrem Liebhaber Momus eine Tochter namens Spötterey gezeugt, will Thalia nur Böses und Apollo vom Parnass stürzen. Critik kommt hinzu und beschwert sich über den grünen Hut, also Prehauser. Die Götter wollen schließlich in unterschiedlichen Rollen auf die Erde und überprüfen, ob der grüne Hut tatsächlich so schändlich ist.

¹⁵⁶ Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747-1776. Wien, 1971. S. 503

¹⁵⁷ Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut. S. 2. Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: 392620-A.2,6

Im zweiten Aufzug laden sie also Prehauser und Odoardo ein mit ihnen ein extemporiertes Stück zu spielen. Die Handlung dreht sich klassisch darum, dass Lysimon seine Tochter Isabella verheiraten will und drei Werber zur Auswahl stehen. Hanswurst hilft seinem Herren Leander dabei, Lysimon zu knacken, indem er in verschiedene Rollen schlüpft und herausfindet, was sich der Alte von seinem zukünftigen Schwiegersohn erwartet.

Beinahe gegen Ende des dritten Aufzuges sind Leander und Hanswurst erfolgreich bei Lysimon. Als das Stück eigentlich enden sollte, taucht plötzlich der Parnass auf und die Götter geben sich zu erkennen. Apollo lobt Odoardo und Prehauser für ihr ausgezeichnetes Spiel. Kritik entschuldigt sich und verlässt Momus, der wiederum Rache schwört. Des weiteren bittet Apollo Prehauser den grünen Hut nicht abzulegen und das Publikum weiterhin zu unterhalten. Prehauser will dies, solange er dazu im Stande ist, auch tun.

Bezüglich der Odoardo-Figur ist hier natürlich am interessantesten, dass es den Anschein hat, als wären Weiskern und Odoardo mittlerweile im öffentlichen Bewusstsein miteinander verschmolzen. Für das Publikum existiert Odoardo offenbar als bekannte Figur der Wiener Bühne in einer Art Realität des Kärntnertortheaters. Dieses Prinzip der Vervielfältigung der Personen erinnert stark an eine künstlerische Methode der Commedia dell'arte und hat hier mit Sicherheit auch eine ihrer Wurzeln. Friedemann Kreuder beschreibt dieses Prinzip treffend anhand des ersten Zanni:

„So stellte zum Beispiel Alberto Naselli den 1. Zanni dar, aber eben nicht als Alberto Naselli, sondern als ‚Zan Ganassa‘. Spielfigur und Schauspieler blieben lebenslang konstant, wobei festzuhalten ist, dass erstere lediglich einer der vielfältigen individuellen Ausgestaltungsmöglichkeiten einer feststehenden Maske entsprach.“¹⁵⁸

Diese Methode beschreibt er weiter anhand der von Kurz entwickelten Bernardon-Figur, die in „Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon“ unter selben Namen in unterschiedlichsten Rollen oder eben Ausgestaltungsmöglichkeiten auftritt.

¹⁵⁸ Kreuder, Friedemann: Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts. Tübingen, 2010. S. 30

Nun lässt sich dieses Konzept auch einfach auf Hanswurst umlegen, den Prehauser immer gespielt hat und der auch in einem Stück verschiedene Rollen, beispielsweise in Verkleidungen, darstellten konnte. Dementsprechend ist die Ausgangsperson in „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut“ auch der Schauspieler Prehauser, der hernach seine Figur Hanswurst darstellt. Aber dies trifft hier nicht auf Weiskern zu, denn er tritt von vornherein als die Odoardo-Figur auf.

Eine mögliche Erklärung hierfür ist, dass Weiskern in diesem Stück eben nicht als der Theatermann Weiskern auftritt, sondern als Schauspieler Odoardo, der hernach die Rolle des Lysimon spielt. Wie in Kapitel 1.2. und 1.4. dargestellt wurde, arbeitete Weiskern nicht nur für das Theater und am Theater war er nicht nur Schauspieler. Da Schauspieler im 18. Jahrhundert nicht gerade die beste Reputation genossen und Weiskern Zeit seines Lebens in gelehrten und adeligen Kreisen verkehrte, hielt er vielleicht selbst diese Differenzierung in zwei Persönlichkeiten für notwendig. Das Konzept einer „Corporate Identity“ kann auf sämtliche bekannte Figuren des Altwiener Volkstheaters umgelegt werden, deren Schauspieler sich diese für ihre konstant bleibenden Rollen zugelegt haben. Gerade für einen Weiskern scheint diese zweite Identität besonders wichtig zu sein, um Abstand von ihr nehmen zu können, da er selbst in den Kreisen der Aufklärer und Gelehrten über das Theater und Reformen diskutierte. Es erscheint daher als nachvollziehbar, dass Weiskern nicht als er selbst in einem Stück auftreten wollte, das vermutlich für einigen Zündstoff in der Wiener Theaterdebatte sorgte. Im Gegensatz dazu trat Weiskern einmal als er selbst auf und zwar in dem von ihm verfassten Vorspiel „Die Herstellung der Deutschen Schaubühne zu Wien“, das zur Wiedereröffnung des Kärntnertheaters 1763 gegeben wurde. Darin spricht er als der Theatermann Weiskern unter anderem über die Auswahl der Stücke, die Schwierigkeiten des Schauspielerberufs und den Geschmack des Publikums. Weiskern hatte außerdem den Auftrag erhalten, die komplette Bühnenmaschinerie zum Einsatz zu bringen und das gesamte Theaterensemble im Vorspiel auftreten zu lassen.¹⁵⁹ Das Vorspiel kann also als Vorstellung des neuen Theaters gesehen werden, welches Weiskern, als quasi Intendant des Hauses, vorführt. Brisante Themen, die die Wiener Theaterdebatte betreffen, werden in dem Vorspiel nicht angeschnitten.

¹⁵⁹ Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Bd. 11, 1. St., Leipzig, 1764. S. 154

Interessanterweise erfährt man gerade im „grünen Hut“ äußerst wenig über die Odoardo-Figur. Es wird nur angedeutet, dass er ein ehrenhafter Mann und guter Schauspieler ist, er verhält sich auch in den kurzen Momenten, wo er nicht als Lysimon auftritt, äußerst freundlich und höflich. Einmal wird er als Anhänger des grünen Huts bezeichnet und aufgrund dessen versteht man auch, wieso er hier nicht als Weiskern auftritt. Die Figur Odoardo kann ruhig als Anhänger des grünen Huts bezeichnet werden, weil sie auch in den Hanswurstiaden vorkommt. Auf Weiskern, der sich nachweislich auch um ein regelmäßiges Stücke-Repertoire bemühte, trifft diese Aussage nicht mehr zu. Man kann ihn als evolutionären Reformen weder als besonderen Anhänger noch als Gegner der Partei des grünen Hutes bezeichnen.

Nachdem Odoardo in nur einer kurzen Szenen aufgetreten ist, kommt er im restlichen Stück nur noch als Lysimon vor. Hier spielt er dann eine alte Vaterfigur, der seine Tochter nur an den Werber verheiraten möchte, der seine Leidenschaft erkennen kann. Lysimons Charakter ist als relativ neutral zu betrachten, er zürnt nicht, ist recht schlau und ein ehrenhafter Mann. Seine Leidenschaft ist die Politik. Lysimon ähnelt also dem Odoardo-Charakter aus der „schlauhen Witwe“, dem „glücklichen Erben“ oder „Die Feinde des Brodes welches sie essen“.

4.13. Zusammenfassung der Erkenntnisse

Wie eingangs in diesem Kapitel angedeutet wurde, handelt es sich bei den hier angegebenen Stücken mit Odoardo nur um einen Bruchteil aller Stücke, die mit dieser Figur existiert haben mögen. Dennoch lassen sich aus diesem Querschnitt an Werken verschiedener Autoren und aus unterschiedlichen Zeiten, einige Merkmale der Odoardo-Figur herauslesen.

Zunächst fällt auf, dass wir es immer wieder mit einer Odoardo-Figur zu tun haben, die entweder als eher seriöse oder eher komische Figur angesehen werden kann. Oberflächlich betrachtet scheint dies keine besondere Entdeckung zu sein, denn die Figuren der Altwiener Volkskomödie können alle entweder ins ernste oder komische Fach eingeordnet werden. Aber im Gegensatz zum Odoardo bleiben die meisten Figuren in ihrem Fach. Hanswurst ist immer komisch, manchmal etwas mehr, dann wieder weniger. Die Liebhaberfiguren bleiben stets

im Seriösen verhaftet, auch, wenn sie oft Teil einer komischen Szene sind. Eine in Kapitel 3.2. erwähnte Feststellung, die auch Schwarzinger in ihrer Arbeit vertritt¹⁶⁰, dass in der Forschung der Odoardo-Figur entweder ernste oder komische Attribute nachgesagt werden, weil diese sowohl in den extemporierten, als auch in den regelmäßigen Stücken vorkommt, kann mit ziemlicher Sicherheit widerlegt werden. Denn diese Attribute hängen nicht mit regelmäßiger oder extemporierte Dramatik zusammen. Die Komik oder Ernsthaftigkeit einer Odoardo-Figur im Stegreif zu überprüfen, stellt sich als beinahe unmöglich heraus, weil extemporierte Stücke kaum niedergeschrieben wurden und nur sehr wenige Stegreifcanevasse existieren. Dafür ergibt sich aus den hier behandelten regelmäßigen Stücken, dass Odoardo in diesen sowohl im lustigen, als auch im ernststen Fach auftritt.

Der Grad der Ernsthaftigkeit oder Komik des Odoardos liegt häufig darin verborgen, wie sehr er zürnt oder die Fassung verliert. Tritt er als ernsthafte Figur auf, zürnt er weniger bis überhaupt nicht, es sei denn, ihm widerfährt etwas Unrechtes und er muss sich verteidigen. So sieht man ihn beispielsweise in der „schlauhen Witwe“ als gütigen, alten Vater, der darauf bedacht ist, dass seine Familie gut versorgt ist und im ganzen Stück kein einziges Mal zornig wird. Im „glücklichen Erben“ verliert er nur einmal die Fassung, als er glaubt, seine Tochter und sein Sohn hätten sich heimlich miteinander verheiratet. Dieser Wutausbruch kann kaum als komisch angesehen werden, da er bezüglich der gesellschaftlichen Norm vollkommen gerechtfertigt ist. Auch in der „gutherzigen Kammermagd“ sehen wir Odoardo in einer eher ernsthafte Rolle, in der er im ganzen Stück nicht zürnt. In „Die Feinde des Brodes welches sie essen“ hält er sich generell an die gesellschaftlichen Normen eines Kavaliere und zürnt auch nur, als ihm Unrecht widerfährt.

Dass die Komik der Odoardo-Figur zu einem Großteil in seinem brummenden Verhalten liegt, lässt sich anhand der Theorien von Henri Bergson, die er in „Das Lachen“ entwickelt hat, in Kombination mit Knigges „Umgang mit Menschen“, aus dem Verhaltenskodizes für die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts gelesen werden können, erklären.

Bergson entwickelte seine Theorien zum Komischen um 1900. Er beschreibt, dass das Lachen eine soziale Bedeutung haben muss und meint weiter:

¹⁶⁰ Schwarzinger, Christine: Friedrich Wilhelm Weiskern und seine Bedeutung für die Entwicklung des Wiener Kärntnertheaters. Wien, 1996. S. 78

„Komik entsteht innerhalb einer Gruppe von Menschen, die einem einzelnen unter ihnen ihre volle Aufmerksamkeit zuwenden, indem sie alle persönlichen Gefühle ausschalten und nur ihren Verstand arbeiten lassen.“¹⁶¹

Die Aufmerksamkeit wird dabei auf die Fehlleistungen der Person gelenkt. Das Leben und die Gesellschaft erwartet von uns Aufmerksamkeit und Gespanntheit, damit wir Situationen erkennen. Körper und Geist müssen dabei in einem Zustand der Elastizität sein, damit wir uns Situationen anpassen können. Gelingt dies nicht, besonders, wenn diese Fehlleistungen zufällig oder ungewollt wirken, wird man im Namen der Norm verlacht oder ausgelacht. Bergson geht davon aus, dass das Lachen eine sanktionierende Funktion hat, die darauf abzielt, Verhaltensweisen zu korrigieren, die der gesellschaftlichen Norm widersprechen. Komisches ist dadurch also immer im Zusammenhang mit historischen und kulturellen Verhaltensnormen und des gesellschaftlichen Erwartungsdrucks zu betrachten. Wenn die Odoardo-Figur in einem Stück also ohne besonderen Grund zornig ist und sich damit im übertriebenen Maße wider der Norm verhält, muss dies komisch gewirkt haben.

Um bewerten zu können, ob sich Odoardo gegen gesellschaftliche Verhaltensnormen des 18. Jahrhunderts benimmt, lohnt es sich, einen Blick in Werke zu werfen, die sich mit den richtigen Verhaltensweisen dieser Zeit beschäftigen. Eine geeignete Arbeit hierzu scheint Knigges „Umgang mit Menschen“ zu sein. Knigges Sittenmanual entsteht am Ende des 18. Jahrhunderts und zeichnet zumindest in Grundzügen ein Bild davon, wie sich ein guter Bürger zu benehmen hat. Wie schon in Kapitel 4.7. erwähnt wurde, beschreibt Knigge ein Identitätskonzept, das von Affektregulierung, kalkulierte Handeln, Triebverzicht und Beherrschung des eigenen Leibes geprägt war. Wenn Odoardo nun die Fassung verliert und damit seinen eigenen Leib und sein Handeln nicht mehr unter Kontrolle hat, verstößt er gegen die gesellschaftliche Norm und wird somit im Namen dieser ausgelacht.

Die Erklärung weiterer komischer Elemente der Odoardo-Figur findet sich in zwei zusätzlichen Begriffen in Bergsons Thesen. Zum einen beschreibt Bergson den Terminus der „Inversion“. Diesen Prozess definiert er wie folgt:

¹⁶¹ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Zürich, 1972. S. 15

„Stellen Sie sich bestimmte Personen in einer bestimmten Situation vor; dann kehren Sie diese Situation um und vertauschen Sie die Rollen: [...] Wir lachen über den Angeklagten, der seinem Richter eine Moralpredigt hält. Wir lachen über das Kind, das seine Eltern belehren will. Wir lachen eigentlich über alles, was in die Rubrik ‚verkehrte Welt‘ gehört.“¹⁶²

In Bezug auf die Odoardo-Figur findet sich diese Art der Komik unzählige Male. Besonders gut konnte sie im „ABC-Schützen“ beobachtet werden und zwar in der Beziehung des Lehrers Odoardo und seinem Studenten Jakerl. Auch ist die Inversion des öfteren in der Beziehung Odoardos zu seinen Dienerfiguren anzutreffen, besonders, wenn es sich dabei um Frauen handelt. So sieht man beispielsweise im „rachgierigen Kammermädels“ eine Colombine, die ihrem Herren befiehlt, was er zu tun hat, oder im „Misogynen“ eine Lisette, die Odoardos Autorität untergräbt, indem sie selbst entscheidet, was sie zu tun hat und was Odoardo tun soll.

Zum anderen erwähnt Bergson den Begriff der „Repetition“ zu dem er erklärt:

„Es geht hier [...] um eine Verkettung von Umständen, die mehrmals wiederkehrt und sich dadurch vom unaufhaltsamen Lauf des Lebens unterscheidet. [...] Ich begegne zum Beispiel auf der Straße einem Freund [...] Begegne ich ihm [...] am gleichen Tag ein zweites drittes und ein viertes Mal, so lachen wir am Ende beide über das ‚Zusammentreffen‘.“¹⁶³

Diese Komik der Wiederholungen soll auf der Bühne umso komischer wirken, je komplexer und natürlicher die Szene ist. Bezüglich der Odoardo-Figur konnte sie einmal besonders gut im „rachgierigen Kammermädels“ beobachtet werden. Das Zusammentreffen zwischen Odoardo und seiner Tochter wiederholt sich im Stück ständig auf die selbe Art und Weise. Dabei spricht er immer wieder ähnliche Drohungen gegenüber seiner Tochter aus, während die Situationen für ihn immer komplexer werden.

Aus der Tatsache, dass die Odoardo-Figur offenbar zu dem Fach der komischen und seriösen Figuren gezählt werden kann, ergibt sich nun die Frage nach den Gemeinsamkeiten der unterschiedlichen Typen. Was macht eine Figur zu einem Odoardo?

¹⁶² Ebd. S. 67

¹⁶³ Ebd. S. 65

Jagersbacher hat in ihrer Monografie zu Weiskern versucht, einige Merkmale seines Odoardos, abgesehen von denen, die ihm in der Forschung nachgesagt wurden, aufzulisten. Neben Attributen wie komischer oder ernster Alter und brummende oder seriöse Vaterfigur, erwähnt sie, dass Odoardo nie eine Gattin zur Seite gestellt wird, außer in Hubers „Etwas wider Vermuthen“, und, dass Odoardo hauptsächlich als Vaterfigur auftritt.¹⁶⁴

Die letzten beiden Feststellungen Jagersbachers können als falsche Annahmen angesehen werden. Alleine in den hier behandelten Stücken existieren 2 Werke, in denen Odoardo verheiratet ist.¹⁶⁵ Zudem ist ihm auch eine Ehefrau in „Die beschämte Hoffart und die belohnte Demuth mit Odoardo dem brummenden Vater“ zur Seite gestellt und natürlich auch, wie erwähnt, in „Etwas wider Vermuthen“. Odoardo ist auch nicht nur auf Vaterfiguren zu reduzieren, immerhin in einem Drittel der behandelten Stücke ist Odoardo keine Vaterfigur.¹⁶⁶ Auch für das um 1745 entstandene Nachspiel „Der falsche Verdacht“ kann mit Sicherheit gesagt werden, dass Odoardo hier keinen Vater gibt.¹⁶⁷

Es liegen natürlich nicht gerade viele Quellen und Stücke vor, die dabei helfen würden, den Odoardo genauer zu charakterisieren. Trotzdem ist schon aus dem wenigen Material herauszulesen, wie vielfältig diese Figur gewesen sein muss und dass man sie daher nicht einfach auf eine Vaterfigur reduzieren kann. Die meisten Attribute, die in dieser Arbeit schon an verschiedenen Stellen erwähnt wurden und aus der Forschung bekannt sind, treffen in vielen Stücken zu, aber in anderen wieder auch nicht. Eine Beobachtung, die in der Forschung noch nicht erwähnt wurde ist, dass der Odoardo-Figur sehr häufig starke Frauencharaktere gegenübergestellt sind, gegen die sich Odoardo immer wieder behaupten muss. So findet man beispielsweise im „Baron Wurstelsprung“ seine Ehefrau Beatrice, die ihn auslacht und nicht seiner Meinung ist; auch in der „gutherzigen Kammermagd“ ist es Beatrice, die alles für ihn bestimmt; seine Frau Laura will ihm in der „beschämten Hoffart“ nicht Recht geben; im „glücklichen Erben“ ist die

¹⁶⁴ Jagersbacher, Doris: Friedrich Wilhelm Weiskern (1710/11-1768). Ansätze zur Konsolidierung des ‚Diskursmodells Volkstheater‘ in der österreichischen Aufklärung. Wien, 1994. S. 13 - 14

¹⁶⁵ Vgl.: Kapitel 4.1. „Der Baron Wurstelsprung“ und Kapitel 4.8. „Die gutherzige Kammermagd“.

¹⁶⁶ Vgl.: Kapitel 4.3. „Die zwey Zwillinge“, Kapitel 4.4. „Das Theater“, Kapitel 4.5. „Bernardon/Herr von Eselbank, der dreyßigjährige A.B.C. Schütz“ und Kapitel 4.12. „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut“.

¹⁶⁷ Lehr, Walter: Die szenischen Bemerkungen in den Dramen des Altwiener Volkstheaters bis 1752. Wien, 1965. S. 414 - 423

Gräfin Leonide seine Gegenspielerin; Lisette verhält sich stets keck ihm gegenüber, während Hilaria ihn im „Misogynen“ austrickst und Colombine wickelt ihn im „ABC-Schützen“ um den Finger, durchschaut als Erste seine Hinterlist in den „zwey Zwillingen“ und hat ihn komplett in der Hand im „rachgierigen Kammermädel“. Dieser häufige weibliche Widerstand gegenüber Odoardo mag ebenso im Komischen begründet sein, vor allem, wenn man sich nochmals Bergsons Begriff der „Inversion“ und Knigges Beschreibungen zum Bild der Frauen in Erinnerung ruft. Er ist aber nicht auf die komische Odoardo-Figur zu beschränken, denn er sieht sich beispielsweise auch im „glücklichen Erben“ oder in der „gutherzigen Kammermagd“ mit starken Frauenrollen konfrontiert.

Aber auch diese Beobachtung trifft nicht auf alle Stücke zu. Abgesehen davon, dass Odoardo immer ein Alter ist, kann auch für alle Stücke behauptet werden, dass er immer eine Autoritätsperson darstellt. Natürlich hängt ein gewisses Maß an Autorität mit dem Alter zusammen. Aber es fällt schon stark auf, dass Odoardo stets Charaktere gibt, denen eine gewisse Autorität oder Respekt, aufgrund der Persönlichkeit, als die sie definiert sind, zugeschrieben ist. In den behandelten Stücken ist Odoardo entweder Vater, Lehrer oder Oberhaupt eines Ensembles. Wenn eines dieser Dinge nicht zutrifft, wird er im Stück als weise Person dargestellt, die immer um Rat gefragt wird, so wie in den „zwey Zwillingen“. Zudem hat es auch den Anschein, als wäre Odoardo immer eine Figur in den Stücken, von der etwas gelernt werden kann. Friedemann Kreuder beschreibt bezüglich der Identitäts-Konzeption in der bürgerlichen Schauspielkunst, dass die Theaterbühne im 18. Jahrhundert als Sozialisationsinstanz dem Publikum die Möglichkeit bot, anhand der Bühnenfiguren Verhaltensmuster zu beobachten, die dann im gesellschaftlichen Umgang in die Praxis umzusetzen waren.¹⁶⁸ Natürlich gilt dieser Lerneffekt für alle Figuren, die in einem Stück beobachtet werden können. Aber auf Odoardo scheint dies im besonderen Maße zuzutreffen. Wenn er eine seriöse Rolle spielt, gibt er ein Beispiel dafür, wie man sich zu verhalten hat, das nicht weiter erklärt werden muss. Wenn Odoardo aber eher ins komische Fach einzuordnen ist und sich wider der Norm verhält, scheint auch immer eine Szene zu existieren in der er sich erklären will. So bietet er beispielsweise in seinem letzten Auftritt in den „zwey Zwillingen“ an, dass man von seinem schlechten Verhalten lernen soll. Im „ABC Schützen“, wo Odoardo ohnehin schon eine

¹⁶⁸ Kreuder, Friedemann: Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts. Tübingen, 2010. S. 55

Lehrerfigur spielt, aber teilweise dem komischen Fach zugeordnet werden kann, belehrt er das Publikum an mehreren Stellen, indem er sich über das Fehlverhalten von Jakerl und Hanswurst empört. Dass er eigentlich kein zorniger Mensch ist, sondern die Umstände ihn dazu machen, erklärt er im „rachgierigen Kammermädel“ und beweist zudem am Ende seine Güte, indem er Colombine alles verzeiht. In der „gutherzigen Kammermagd“ hat Odoardo eine Szene alleine, in der er sich erklärt und über das Problem spricht, alt und reich zu sein. Im „geplagten Odoardo“ belehrt er uns am Ende darüber, dass ein Edelmann sein Wort halten muss, wenn er es einmal gegeben hat. Obwohl Odoardo als Frauenfeind am Ende des „Misogynen“ meint, dass ihm noch nie von einer Frau ein schlimmerer Streich gespielt wurde, vergibt er seinem Sohn und vor allem auch Hilaria, damit gesteht er sich ein, wenn auch nur vorsichtig, dass er sich von Vorurteilen hat leiten lassen und diese blind machen.

Es ergibt sich also der Eindruck, als ob Odoardo oder vielleicht Weiskern selbst, manchmal offensichtlich und manchmal auch nur im geringen Maße, darauf bedacht war, dass das Publikum aus seiner Bühnenfigur etwas lernen kann.

Trotz dieser beobachteten Merkmale und der aus der Wissenschaft bekannten, unterschiedlichen Attribute zur Odoardo-Figur, scheint es nicht sinnvoll, sie als stehende Typenfigur zu bezeichnen, wie diese Bezeichnung beispielsweise auf einen Hanswurst zutreffen würde.

Den meisten stehenden Typenfiguren ist beispielsweise ihre Herkunft oder Charakterisierung an ihrem Namen abzulesen. Hanswurst heißt so, weil er ursprünglich ein Sauschneider war; dem Pantalone sagt man nach, dass er den Namen des Stadtheiligen Venedigs trägt, also von dem Ort, wo er herkommt, sein Name beschreibt jedoch auch die Hose, die er trägt; Arlecchino geht auf das italienische Wort für „kleiner Teufel“ zurück; Pickelhäring bezieht sich auf die Nahrung des einfachen Volkes; an den Namen Dottore und Capitano ist ihr Beruf abzulesen, und so weiter. Des weiteren tragen all diese Figuren ein bestimmtes Kostüm, das sich über die Jahre kaum verändert hat. Auf Odoardo treffen diese auffälligen Merkmale nicht zu. Sein Kostüm hat sich vermutlich, wie schon erwähnt, immer nach der jeweiligen Mode gerichtet und aus seinem Namen ist nicht wirklich eine Charakterisierung oder eine Herkunft zu lesen. Walter Lehr vermutet, dass der Name Odoardo eine Erfindung Weiskerns war und eine

Kompilation verschiedener italienischer Typen ist.¹⁶⁹ Der Name geht mit ziemlicher Sicherheit auf die *Commedia dell'arte* zurück und war dort für den *Innamorato* vorgesehen.¹⁷⁰ Weiskern hatte am Theater mit den Liebhaberrollen angefangen, vielleicht hat er sich den Namen aus diesen Rollen geborgt.

Es stellt sich nun die Frage, ob Odoardo vielleicht mit einem Bernardon verglichen werden könnte, auf den die beiden erwähnten Merkmale auch nicht zutreffen und der, laut Eva-Maria Ernst, nicht mehr als stehender Typ, sondern eher als „Markenzeichen“ für eine besonders ausgeprägte Rollenvielfalt gesehen werden kann.¹⁷¹ Dieser Vergleich würde jedoch auch hinken, denn obwohl die Odoardo-Figur in unterschiedlichen Rollen zu finden ist, könnte sie noch lange nicht mit einem Bernardon mithalten, der später sogar im älteren Rollenfach unter selben Namen als „Vater Bernardon“ aufgetreten ist.¹⁷² Zudem trifft auf Bernardon ein Merkmal zu, das alle stehenden Typenfiguren gemeinsam haben. Richtige Typenfiguren scheinen auf Wanderschaft zu entstehen. Bei einigen ist es möglich ihre Herkunft zu einer bestimmten Person zurückzuverfolgen, die aufgrund der verschiedenen Einflüsse, während sie unterschiedlichen Wanderbühnen begegnet ist und auch auf diesen gespielt hat, ihren eigenständigen Typen kreiert hat. Bei den alten Figuren der *Commedia dell'arte* ist diese Entwicklung kaum auf eine Person zu reduzieren oder bis zu einem Schauspieler zurückzuverfolgen, aber auch hier dürften sich einige stehende Typen entwickelt haben, weil sich die unterschiedlichen Wandertruppen gegenseitig beeinflusst hatten.

Odoardo hingegen war immer Teil des Kärntnertortheaters, er trat dort zum ersten Mal auf und vermutlich auch zum letzten Mal. Schlussendlich ist Odoardo vermutlich immer jener Charakter, den Weiskern in einem Stück als passend erachtet hatte und der mit den in diesem Kapitel besprochenen Attributen übereinstimmte. Haider-Pregler hat den Odoardo in ihrer äußerst knappen

¹⁶⁹ Lehr, Walter: Die szenischen Bemerkungen in den Dramen des Altwiener Volkstheaters bis 1752. Wien, 1965. S. 511

¹⁷⁰ Mazohl-Wallnig, Brigitte: Österreichisches Italien - italienisches Österreich? Wien, 1999. S. 597

¹⁷¹ Ernst, Maria-Eva: Zwischen Lustigmacher und Spielmacher: Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert. Münster, 2003. S. 127

¹⁷² Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom Barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien, 1952. S. 365

Beschreibung, wie schon erwähnt, treffend als differenzierte Typenfigur bezeichnet.¹⁷³

Eine weitere mögliche Definition, die auf den Odoardo passt, liefert Hans Hoppe mit seiner Beschreibung von Typenfiguren. Er bezeichnet die Figuren als soziale Typenfiguren oder einfach Sozialtypen, denn ihre Merkmale sieht er vielmehr als Sozial- und Gruppentypisch als Individual- und Charaktertypisch.¹⁷⁴

Odoardo kann nach dieser Definition als präzise figurenmäßige Ausprägung einer für die Gesellschaft typischen sozialen Rolle gesehen werden. In seinem Fall bezogen auf unterschiedliche Aushandlungen und Verhaltensweisen eines Alten aus einer eher gehobeneren Gesellschaftsschicht.

Diese offene Definition als Sozialtyp des Altwiener Volkstheaters würde den unterschiedlichen komischen und seriösen, alten Typen, die Odoardo unter seinem Namen vereint, am ehesten gerecht werden.

¹⁷³ Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Wien, 1980. S. 293

¹⁷⁴ Hoppe, Hans: Theater und Pädagogik. Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit. Münster, 2003. S. 212

5. Conclusio

Im ersten Teil der Arbeit konnte ein möglichst ausführliches Bild der Persönlichkeit Weiskerns gegeben werden. Leider erbrachten die Recherchen zu seiner Herkunft und Anfragen in unterschiedlichen Archiven keine Neuigkeiten zu seinem Geburtsort oder -tag. Aufgrund unterschiedlicher Quellen, konnte jedoch bestätigt werden, dass er aus Sachsen kam und es wurde die Vermutung aufgestellt, dass Weiskern selbst vielleicht nicht genau sagen konnte, wo sein Geburtsort war. Aufgrund seiner unterschiedlichen Betätigungsfelder konnte gezeigt werden, dass es sich bei Weiskern um einen Menschen handelt, der perfekt in das Idealbild einer von der Aufklärung beeinflussten Person passt, deren Lebensstil von hoher Disziplin, Bildung, Maximierung der Arbeitszeit und der damit verbundenen strikten Trennung der minimierten Freizeit, geprägt ist. Auch die Frage, ob Weiskern durch eine Empfehlung an das Kärntnertortheater kam, muss ungeklärt bleiben. Die geäußerte Theorie, dass er sich am Theater so weit nach oben arbeiten konnte, weil er ausgesprochen gebildet war und sich in gelehrten und höfischen Kreisen bewegte, erscheint logisch und die vorliegenden Quellen lassen auch diesen Schluss zu. Über seine Rezeption als Schauspieler ist nicht mehr viel erhalten, es hat sich dennoch gezeigt, dass er als Schauspieler äußerst beliebt gewesen sein muss. Seine unterschiedlichen Tätigkeiten für das Theater und abseits des Schauspiels haben gezeigt, wie wichtig Weiskern für das Kärntnertortheater war und, dass es ihm aufgrund seiner Position möglich war, das zu spielende Repertoire zu gestalten.

Dass sich diese Repertoiregestaltung nicht gerade als einfach herausstellte, wurde im zweiten Kapitel behandelt. Weiskern waren bis zu einem gewissen Grad die Hände gebunden, denn er musste sich danach richten, was beim Publikum gut ankam. Außerdem war die Umstellung von Stegreif auf regelmäßige Dramen auch für die Schauspieler nicht einfach, die eine andere Spielweise gewohnt waren. Hierzu wurde auch die Situation im 18. Jahrhundert bezüglich der Aufklärung erläutert und dass das Theater in diesem Zusammenhang einen Berechtigungsnachweis erbringen musste. Sein Kontakt zu Gottsched bestätigt, dass Weiskern äußerst Interessiert an seinen Reformen war. Jedoch mit einigen

Vorbehalten, wie dies durch die Vorreden, der von ihm redigierten Sammlung der Schauspiele, die am Kärntnertheater gegeben wurden, bestätigt werden konnte. Es konnte erklärt werden, wieso Weiskerns Position in der frühen Forschung verkannt worden ist und dass man ihn als gemäßigten oder evolutionären Reformen bezeichnen kann.

Als Vorbereitung auf die Analyse zur Odoardo-Figur diente das dritte Kapitel. Hier konnte die Frage beantwortet werden, warum Weiskerns Odoardo in der Wissenschaft noch kaum Beachtung gefunden hat. Der Status Quo zum Odoardo zeigt, wie unterschiedlich diese Figur bisher rezipiert und wie schwer oder überhaupt nicht sie in der Forschung eingeordnet wurde. Die Frage nach einem möglichen Kostüm der Odoardo-Figur konnte damit beantwortet werden, dass sich der Odoardo als Person höheren Standes in seiner Kleidung immer nach der Mode gerichtet hatte. Ein eigenes Odoardo-Kostüm existierte also nicht. Auch ein ungefähres Bild davon, wie viele Stücke noch überliefert sind, in denen ein Mitwirken Weiskerns bestätigt werden kann, wurde gegeben.

Das vierte Kapitel behandelte schließlich die Odoardo-Figur in 12 gut erhaltenen Stücken. Die Inhalte der unterschiedlichen Stücke konnten dabei einen Einblick in die teilweise sehr ähnlichen Handlungsabläufe geben. Dabei konnte beobachtet werden, dass innerhalb der Stücke immer wieder ähnliche Situationen in leicht veränderten Varianten durchgespielt wurden. Dies bestätigt, dass dem Publikum vermutlich weniger der Inhalt wichtig gewesen ist, als vielmehr Verhaltensmuster anhand der Bühnenfiguren zu studieren. Die Inhalte haben auch gezeigt, dass teilweise auf der Bühne Stimmungsbilder der Gesellschaft im 18. Jahrhundert wiedergegeben wurden, so wie dies beispielsweise im „Baron Wurstelsprung“ hinsichtlich des immer größer werdenden Luxus in Wien oder im „ABC-Schützen“ im Bezug auf die Diskussion um Popowitsch und seine Sprachreform aufgearbeitet wurde. Überhaupt haben sich einige Stücke dazu geeignet, unterschiedliche Themen, wie die Nähe der Figuren der Altwiener Volkskomödie zur Commedia dell'arte, Knigges Frauenbild und Idealbild für Verhaltensweisen im 18. Jahrhundert, oder die Flexibilität des Wiener Ensembles und ihrer Figuren abzuhandeln.

Einige aus der Forschung bekannte Merkmale der Odoardo-Figur, konnten in den Stücken entdeckt werden. Hier war zu sehen, dass seine Figur sowohl im komischen als auch im ernsten Fach gespielt werden konnte. Die Annahme, dass dies mit regelmäßiger Dramatik oder Stegreif zu tun hat, konnte widerlegt werden.

Vor allem unter der Prämisse, dass „regelmäßig“ in Wien oft nur eine Literarisierung der Stücke bedeutete.

Anhand der Theorien von Bergson, im Zusammenhang mit Knigges Sittenmanual, konnte erklärt werden, dass der Grad an Komik oder Ernsthaftigkeit der Odoardo-Figur damit zusammenhängt, wie sehr er zürnt oder die Fassung verliert, weil er damit gegen Verhaltenskodizes verstößt. Auch weitere komische Verhaltensmuster wurden durch Bergsons Begriffe der „Inversion“ und „Repetition“ erläutert.

Des Weiteren konnte entdeckt werden, dass sich Odoardo häufig mit starken Frauenfiguren konfrontiert sieht, unabhängig davon, ob er im ernsten oder komischen Rollenfach anzusiedeln ist. Sämtlichen Varianten des Odoardos ist gemein, dass es sich dabei um einen Alten handelt, dessen Bezeichnung als Vater, Lehrer oder Oberhaupt eines Ensembles, auch immer eine gewisse Autorität eingeschrieben ist.

Die Odoardo-Figur selbst ist als Typenfigur kaum mit einem Hanswurst oder Bernardon zu vergleichen, daher wurde eine Definition nach Hoppe vorgeschlagen, die Odoardo als Sozialfigur des Altwiener Volkstheaters beschreibt.

Im Gesamten ergibt sich durch das in der Arbeit von Weiskern gezeichnete Bild eine Korrelation mit seiner Odoardo-Figur. Auch, wenn die Stücke meistens von fremden Autoren stammten und Odoardo sich in manchen dieser Stücke vollkommen gegen gesellschaftliche Konventionen verhält, hat es trotzdem den Anschein, als würde man in ihm eine Art moralischer Instanz finden, weil er sich immer wieder erklärt, wenn er gegen die Norm verstößt. Es muss natürlich eine Vermutung bleiben, dass dies mit der Lebenseinstellung Weiskerns zusammenhängt. Ruft man sich aber nochmals seine Position im Theater und seinen Standpunkt als evolutionärer Reformier in Erinnerung, ergibt diese Annahme eine gewisse Logik. Zum einen konnte er die Stücke in seiner Position am Kärntnertheater beeinflussen. Zum anderen hat er als evolutionärer Reformier daran geglaubt, dass man die lustige Figur in einer versittlichten Form beibehalten kann. Wieso sollte er also nicht, wenn er in manchen Stücken ebenso im komischen Rollenfach auftritt, gleich selbst als gutes Beispiel vorangegangen sein.

Anhang: Verzeichnis der Stücke mit Odoardo-Weiskern

Dieses Verzeichnis beinhaltet ausschließlich Stücke, in denen Weiskern seine Odoardo-Figur gespielt hat. Die Angaben beschränken sich auf das ungefähre Aufführungsjahr und darauf, wo diese Werke gefunden werden können, sofern dies herausgefunden werden konnte.

In der anderten Continuatio auf Bernardons Geburt betitult: Der Todt des Bernardons. (um 1745). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 12707.

Der Baron Wurstelsprung, ein zum Edelmann gewordener Strohschneider. (um 1745). Wienbibliothek, Signatur: Ib 39540.

Der falsche Verdacht. (um 1745). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 13193.

Wiener Hafenmarkt. (um 1750). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 13622.

Die schlaue Wittib. (1751). Wienbibliothek, Signatur: A-14873.

Die beschämte Hoffart und die belohnte Demuth mit Odoardo dem brummenden Vatter. (um 1752). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 13193.

Das Theater. (1752). Wienbibliothek, Signatur: A-14873.

Die getreue Braut. (um 1753). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 12709.

Das vierfache Eheband Mit Hannswurst dem Allamodischen Bettler, Frantzösischen Baron und verstellten Courir aus Neapel. (um 1753) Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 12708.

Bernardon, der aus einem Schmelzdegel entsprungene Mercurianische Geist, Nebst einem poetischen Prologum genant: der Creutzweis mit Fesseln belegte Cupido. Oder der Streit zwischen denen Göttern und Göttinnen über den unschuldig verklägten Bernardonischen Mercurium. (um 1753). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 12708.

Les Comediens Esclaves oder Hanns Wurst der seltsame Theater Meister in der Barbarey. (um 1753). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 12709.

Der Besoffene Odoardo. (um 1753). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 12708.

Bernardon, der dreyßigjährige A.B.C. Schütz, und glückliche Liebhaber von der schönen Haubenhefterin in Wien. (1753). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 13193.

Die Gelseninsel, oder die Spatzen Zauberey und Bernardon der verrückte Regens Chori. (1754). Kenntnis durch Raab (Johann Joseph Felix von Kurz, genannt Bernardon. Seite 102). Weder als Handschrift, noch Druck auffindbar.

Der doppelte Odoardo oder die zwey Hanswurst. (1754). Kenntnis durch Zechmeister (Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor. Seite 451). Weder als Handschrift, noch Druck auffindbar.

Hanns Wurst Der dämische Dorfrichter zu Finsterberg, mit Leopoldel. Dem von denen Bauren geprügelten gnädigen Herrn. (1754). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 12709.

Glücke steh mir bey. (1754). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 12709.

Der wahrsagende Ehemann Oder Die in ihren Prophezeihungen wahrhafte Zigeunerin. (um 1754). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 12709.

Der alte Odoardo und der lächerliche Hans Wurst. (1755). Kenntnis durch Schwarzinger (Friedrich Wilhelm Weiskern und seine Bedeutung für die Entwicklung des Wiener Kärntnertortheaters. S. 106). Weder als Handschrift, noch Druck auffindbar.

Etwas wider Vermuthen Oder Es ist hohe Zeit. (1755). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 13606.

Die zwey Zwillinge. (1756). Wienbibliothek, Signatur: A-14873.

Mariana, die glücklich und unglückliche Waise, erster Theil, oder die Schule für alle schönen Mädgens, wie sie zu grossem Glück und Ehre gelangen können. (1758). Österreichisches Theatermuseum, Signatur: 626475-A.

Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin die lächerlichen Schwestern von Prag. (1760). Wienbibliothek, Signatur: A-15698.

Odoardo der glückliche Erbe, oder Hannswurst ein Galant d'Homme, aus Unverstand. (1760). Wienbibliothek, Signatur: A-15721.

Das rachgierige Kammermädel. (1761). Wienbibliothek, Signatur: A-14873.

Die gutherzige Kammermagd. (1762). Wienbibliothek, Signatur: A-14873.

Die verunglückten Komödianten. (1762). Kenntnis durch Schwarzinger (Friedrich Wilhelm Weiskern und seine Bedeutung für die Entwicklung des Wiener Kärntnertortheaters. Seite 107). Die von ihr angegebene Information, dass der Text in der Österreichischen Nationalbibliothek gefunden werden kann, hat sich als unwahr herausgestellt. Das Stück konnte weder als Handschrift, noch Druck aufgefunden werden.

Der Misogyne oder der Feind des weiblichen Geschlechts. (1762). Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: 2.A. 6471,angeb.1.

Die betrogene Betrüger. (1763) Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 13193.

Die Feinde des Brodes, welches sie essen. (1763). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: 2342-A.

Herr von Eselbank der dreyßigjährige A.B.C. Schütz, und glückliche Liebhaber von der schönen Haubenhefterin in Wien. (1766) Wienbibliothek, Signatur: A-15611.

Odoardo, der eigensinnige Herr und Hanns Wurst, der argwöhnische Diener. (1766). Kenntnis durch Zechmeister (Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor, Seite 577). Weder als Handschrift, noch Druck auffindbar.

Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut. (1767). Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: 392620-A.2,6.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Filips von Zesen (Friedrich Wilhelm Weiskern): Des wunderangenähmen Sprach- Mundahrt- und Schreib-Richtigkeit-verbesserers Lobrägend, in Liederhoben-Kunstschickkliches Sendschreiben aus der andern Welt, An einen philosophisch-hochteutschen Sprachlehrer dieser Zeit, Hóld únd Frídversícherlich verhóchdeutsch Durch Sámuel vón Bútschky, únd Rútinfeld, Weiland aúf Ílnisch únd Níder-Rómólchwitz, Dés Úrláutend- únd Úrmítlautenden Zesianer Geschláchts Líbhochtrágenden Genósschafts- Mitglíd. Wien, 1754.

Hafner, Philipp: Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin die lächerlichen Schwestern von Prag. Wienbibliothek, Signatur: A-15698. Wien, o.J.

Heubel, Johann Georg: Odoardo der glückliche Erbe, oder Hannswurst ein Galant d'Homme, aus Unverstand. Wienbibliothek, Signatur: A-15721. Wien, 1760.

Huber, Joseph Carl: Etwas wider Vermuthen. Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 13606 Han. Wien, 1755.

Huber, Joseph Carl: Wiener Hafenmarkt. Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 12622 Han. Wien, 1753.

Klemm, Christian Gottlob: Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut. Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: 392620-A.2,6. Wien, 1767.

Kurz, Joseph Felix von: Bernardon, der dreyßigjährige A.B.C. Schütz, und glückliche Liebhaber von der schönen Haubenhefterin in Wien. Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 13193 Han. Wien, o.J.

Odoardo (Friedrich Wilhelm Weiskern): Arlekin. Ein Neben-Buhler seines Herrn. Ein neues Pantomimisches Lust-Spiel mit Tänzen untermischt und mit sehenswürdigen Verwandlungen. Wien, 1746.

Stephanie, Christian Gottlob: Der Misogyne oder der Feind des weiblichen Geschlechts. Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: 2.A.6471,angeb.1. Wien, 1762.

Weiskern, Friedrich Wilhelm: Herr von Eselbank, der dreyßigjährige A.B.C. Schütz, und glückliche Liebhaber von der schönen Haubenhefterin in Wien. Ein Lustspiel in drey Aufzügen auf den k.k. Theater aufgeführt. Wien, 1766.

Ders.: Die Herstellung der deutschen Schaubühne zu Wien, unter der Aufsicht seiner Hoch- und Wohlgebornen Excellenz Herrn Jacobs, Grafen von Durazzo, Ihrer Kaiserl. und Königl. Apostol. Majest. wirklichen Geheimen Rathes und Directors der Hofmusik, wie auch der K. K. Hof- und privilegirten Theater; in einem Vorspiele gefeyert, welches auf Befehl, von Friedrich Wilhelm Weiskern verfasst, und im Heumonate 1763. bey Wiedereröffnung gedachter Schaubühne, aufgeführt worden ist. Wien, o.J.

Ders.: Pantheon gloriae Austriacae. Der Österreichische Ehren-Tempel, welcher bey der glorreichen Zuruk-kunft Des Allerdurchleuchtigst-Großmächtigst- und Unüberwündlichsten Fürstens (...) in einem auf den Michaeler-Platz nächst der Kayserl. Burg, aufgeführten Freuden-Gerüste vorgestellt worden, entworfen von Friedrich Wilhelm Weiskern. Wien, 1745.

Ders.: Topographie von Niederösterreich, in welcher alle Städte, Märkte, Dörfer, Klöster, Schlößer, Herrschaften, Landgüter, Edelsitze, Freyhöfe, namhafte Oerter u.d.g. angezeigt werden, welche in diesem Erzherzogthume wirklich angetroffen werden, oder sich ehemals darinnen befunden haben. 3 Theile. Wien, 1768-1770.

Ders.: Vorreden zu „Die deutsche Schaubühne zu Wienn, nach alten und neuen Mustern. 12 Theile. Wien: Krauß, 1749-1764“.

Ohne Autor: Der Baron Wurstelsprung, ein zum Edelmann gewordener Strohschneider. Wienbibliothek, Signatur: Ib 39540. Wien, o.J.

Ohne Autor: Der falsche Verdacht. Nachspiel. Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 13193 Han. Wien, o.J.

Ohne Autor: Die beschämte Hoffart und die belohnte Demuth mit Odoardo dem brummenden Vatter. Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Cod. 13193 Han. Wien, o.J.

Ohne Autor: Die Feinde des Brodes welches sie essen. Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: 2342-A. Wien, 1763.

Sekundärliteratur, Quellen, Zeitschriften und Nachschlagewerke

Alker, Ernst: Philipp Hafner. Wien: Amalthea, 1923.

Baar de Zwaan, Monika: Gottfried Prehauser und seine Zeit. Diss. Philosophische Fakultät Wien, 1967.

Baldassare Castiglione: Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance. Aus dem Italienischen von Albert Wesselski. Mit einem Vorwort von Andreas Beyer. Berlin: Wagenbach, 1999.

Bauer, Roger: Das Ende des Stegreifspiels, die Geburt des Nationaltheaters. München: Fink, 1983.

Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Zürich: Die Arche, 1972.

Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Hg. v. Christian Felix Weisse. 12 Bde. Leipzig: Dyk, 1757-1765.

Birbaumer, Ulf: Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung. 2 Bde. Wien, 1969.

Ders.: Entwicklung der Commedia dell'arte. Theatergeschichte. Renaissance, Barock II. Wien: Birbaumer, 1988.

Buck, Inge (Hg.): Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Komödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld 1745-1815. München, 1994.

Devrient, Eduard: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Berlin: Elsner, 1929.

Die deutsche Schaubühne zu Wienn, nach alten und neuen Mustern. 12 Theile. Wien: Krauß, 1749-1764.

Domandl, Hanna: Kulturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen bis 1938. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1992.

Engelschall, Joseph-Heinrich: Zufällige Gedanken über die Deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten. Wien, 1760.

- Ernst, Maria-Eva:** Zwischen Lustigmacher und Spielmacher: Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert. Münster: Lit-Verlag, 2003.
- Eybl, Franz M. (Hg):** Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 17/2002. Wien: WUV, 2002.
- Farrell, Joseph:** A history of Italian theatre. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2011.
- Fischer-Lichte, Erika:** Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. 2. Von der Romantik bis zur Gegenwart. Tübingen: Francke, 1999.
- Glossy, Carl:** Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 8. Wien: Konegen, 1897. S. 238-340
- Göbel, Miriam:** Aktuelle Tendenzen der Theatergeschichtsforschung. Berlin, 1996.
- Goetze, Edmund:** Friedrich Wilhelm Weisker und einige Beispiele zur Deklinierung der Familiennamen. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Hg. v. August Sauer. Bd. 14, Leipzig/Wien, 1907. S. 225-226
- Gottsched, Johann Christoph:** Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig, Breitkopf, 1751.
- Hadamowsky, Franz:** Leitung, Verwaltung und ausübende Künstler des deutschen und französischen Schauspiels. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung. Bd. 12. Wien, 1960. S. 113-133.
- Ders.:** Wien - Theatergeschichte: von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkrieges. Wien: Jugend & Volk Verl., 1988.
- Haider-Pregler, Hilde:** Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. Wien: Jugend & Volk Verl., 1980.
- Dies.:** Der wienerische Weg zur K.K.-Hof- und Nationalschaubühne. In: Bauer/ Wertheimer (Hg.): Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas. München: Fink, 1983. S. 24-37.
- Hein, Jürgen:** Das Wiener Volkstheater. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1997.

- Heitz, Raimond:** Theater und Publizistik in deutschen Sprachraum im 18. Jahrhundert. Wien: Lang, 2001.
- Hoppe, Hans:** Theater und Pädagogik. Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit. Münster: Lit-Verlag, 2003.
- Jagersbacher, Doris:** Friedrich Wilhelm Weiskern (1710/11-1768). Ansätze zur Konsolidierung des ‚Diskursmodells Volkstheater‘ in der österreichischen Aufklärung. Wien, Univ., Dipl.- Arb., 1994.
- Kindermann, Heinz:** Die Commedia dell’arte und das Altwiener Theater. Rom: Ist. Austriaca di Cultura, 1965.
- Kindermann, Heinz:** Theatergeschichte der Goethezeit. Wien: Bauer, 1948.
- Knigge, Adolf Freiherr von:** Über den Umgang mit Menschen. Reprint der Orig.- Ausg. von 1850. Leipzig: Reprint Verlag, 1998.
- Kreuder, Friedemann:** Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts. Tübingen: Francke, 2010.
- Küchelbecker, Johann Basilius:** Allerneueste Nachricht vom Römisch- Käyserlichen Hofe. nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der kayserlichen Residentz-Stadt Wien, und der umliegenden Oerter, theils aus den Geschichten, theils aus eigener Erfahrung zusammen getragen und mit saubern Kupffern ans Licht gegeben. Hanover: Förster, 1730.
- Kudszus, Winfried:** Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur. Tübingen. Niemeyer, 1975.
- Lehr, Walter:** Die szenischen Bemerkungen in den Dramen des Altwiener Volkstheaters bis 1752. Diss. Philosophische Fakultät. Wien, 1965.
- Lier, Hermann Arthur:** Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 41, S. 552-553 Leipzig: Duncker und Humblot, 1896.
- Mathar, Ludwig:** Carlo Goldoni auf dem deutschen Theater des XVIII. Jahrhunderts. Diss. Philosophische Fakultät. München, 1909.
- Mayer, Anton:** Geschichte der geistigen Cultur in Niederösterreich von den ältesten Zeiten bis in die Gegenwart. Bd. 1, Wien 1878.

Mazohl-Wallnig, Brigitte (Hg.): Österreichisches Italien - italienisches Österreich? Interkulturelle Gemeinsamkeiten und nationale Differenzen vom 18. Jahrhundert bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999.

Messmer, Franzpeter: Commedia dell' Arte Masken. Herzogenrath: Shaker Media, 2010.

Müller, Johann Heinrich Friedrich: Genaue Nachrichten von beyden kaiserlich- königlichen Schaubühnen und andern öffentlichen Ergötzlichkeiten in Wien. Wien, 1772.

Ders.: Genaue Nachrichten von beyden kaiserlich-königlichen Schaubühnen in Wien, und den vorzüglichen Theatern der übrigen kaiserlich-königlichen Erbländer. Zweyter Theil. Wien, 1773.

Ders.: Theatererinnerungen eines alten Burgschauspielers. Berlin: Henschelverlag, 1958.

Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Wien: Schöningh, 2003.

Münz, Rudolf: Das „andere“ Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit. Berlin: Henschelverl. Kunst und Gesschichte, 1979.

Ders.: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998.

Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Regensburg: Habbel, 1924.

Neue Sammlung von Schauspielen, welche auf der kaiserlich königlichen privil. deutschen Schaubühne zu Wien aufgeföhret werden. 12 Bde., Wien, 1764-1767.

Nicolai, Friedrich (Hg.): Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Bd. 11, 1. Stück. 1764.

Outram, Dorinda: The Enlightenment. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Passi, Guiseppe: All-erdenckliche, wahrhaffte Weiber-Mängel. Cologne: Marteau, 1705.

Portheimkatalog Wiener Stadt- und Landesarchiv.

Raab, Ferdinand: Johann Joseph Felix von Kurz, genannt Bernardon. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVIII. Jahrhundert. Frankfurt: Rütten & Loening, 1899.

Repertoire des theatres de la ville de Vienne. Depuis l'année 1752 jusqu' a l'année 1757. Vienne, 1757.

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

Ders.: Die großen Figuren der Alt-Wiener Volkskomödie. Hanswurst, Kasperl, Thaddädl und Staberl, Raimund und Nestroy. Wien: Bindenschild-Verl., 1946.

Ruppert, Rainer: Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Berlin: Ed. Sigma, 1995.

Saße, Günter: Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1996.

Schachinger, Rudolf: Die Bemühungen des Benedictiners P. Placidus Amon um die deutsche Sprache und Literatur. In: Hermann Ulbrich (Hg): 38. Jahresbericht des k.k. Obergymnasiums der Benedictiner zu Melk. Melk, 1888.

Schindler, Otto G. (Hg.): Stegreifburlesken der Wanderbühne. Szenare der Schulz-Menningerschen Schauspielertruppe. Nach Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. St. Ingberg: Röhrig, 1990.

Schmid, Christian Heinrich (Hg.): Chronologie des deutschen Theaters. 1746-1800. Leipzig: o.V., 1775. Wienbibliothek, Signatur: A-12526.

Schrott, Margarethe: Das Bühnenkostüm der Alt-Wiener Volkskomödie. Diss. Philosophische Fakultät. Wien, 1964.

Schwarzinger, Christine: Friedrich Wilhelm Weiskern und seine Bedeutung für die Entwicklung des Wiener Kärntertheaters. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1996.

Sonnenfels, Joseph von: Briefe über die wienerische Schaubühne. Hrsg. v. Hilde Haider-Pregler. Graz: Akad. Druckanstalt, 1988.

Sonnleitner, Johann: Liebe, Geld und Heiterkeit in Philipp Hafners Komödien. In: Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen

Zeitalters. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 17/2002. Hrsg. v. Franz Eybl. Wien: WUV 2002, S.289-302.

Ders. (Hg.): Philipp Hafner. Burlesken und Prosa. Wien: Lehner, 2007.

Ders. (Hg.): Philipp Hafner. Komödien. Wien: Lehner, 2001.

Spörri, Reinhart: Die Commedia dell'arte und ihre Figuren. Zürich: Simmen, 1963.

Totenbeschauprotokolle der Stadt Wien. Wiener Stadt- und Landesarchiv

Urbach, Reinhard: Die Wiener Komödie und ihr Publikum : Stranitzky und die Folgen. Wien: Jugend & Volk, 1973.

Weiker, Johann: Die österreichischen Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts. Diss. Wien, 1952.

Weilen, Alexander von: Das Theater. 1529-1740. Wien: Verl. des Altertumsvereines, 1917.

Weissker, Max: Beiträge zur Geschichte und Genealogie der Familie Weissker. Bd. 1, Dresden, 1899. Bd. 2, Dresden, 1909.

Wienerisches Diarium, oder Nachrichten von Staats-, vermischten und gelehrten Neuigkeiten. 1750-1769.

Wurzbach, Constantin von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. Enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben. Wien: Verl. d. typograf. -literarisch-artist. Anstalt, 1818-1893.

Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747-1776. Wien: Böhlau, 1971.

Abstract

Friedrich Wilhelm Weiskern gilt mittlerweile als einer der bedeutendsten Theatermänner im Wien des 18. Jahrhunderts. Dennoch wurde seine wahrscheinlich populärste Arbeit zu jener Zeit in der Wissenschaft bisher nur marginal beleuchtet: die Kreation seiner Odoardo-Figur.

Die vorliegende Arbeit hat sich daher zum Ziel gesetzt, anhand der Persönlichkeit Weiskern und 12 ausgewählter Stücke eine Analyse der Odoardo-Figur durchzuführen. Im ersten Teil wurde zunächst ein ausführliches Bild zur Person Friedrich Wilhelm Weiskern, seinen Tätigkeiten am und abseits des Theaters und seiner Position in der Wiener Theaterdebatte um Stegreifspiel und regelmäßige Dramatik gegeben. Der Hauptteil der Arbeit beschäftigt sich im zweiten Teil mit dem wissenschaftlichen Status Quo seines Odoardos und 12 Theaterstücken, anhand derer versucht wurde, die Charakteristika der Figur hervorzuheben.

Die Frage, ob Odoardo im seriösen oder im komischen Rollenfach zu lokalisieren ist, wurde anhand der Theorien von Henri Bergson, die er in „Das Lachen“ entwickelt hat, in Kombination mit Knigges „Umgang mit Menschen“, aus dem Verhaltenskodizes für die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts gelesen werden können, beleuchtet und es konnte gezeigt werden, dass er in beide Rollenfelder einzuordnen ist.

Der Versuch einer Typologisierung der Figur hat gezeigt, dass Odoardo nicht, wie beispielsweise ein Hanswurst, als stehende Typenfigur bezeichnet werden kann. Daher wurde eine Definition nach Hans Hoppe vorgeschlagen, die Odoardo als Sozialfigur des Altwiener Volkstheaters beschreibt. Aufgrund des im ersten Teil der Arbeit gezeichneten Bildes Weiskerns und der Betrachtungen seiner Figur in den unterschiedlichen Theaterstücken im zweiten Teil, konnte abschließend die Vermutung aufgestellt werden, dass sich eine Korrelation zwischen der Person Weiskern und seiner Figur ergibt. Sie äußert sich dadurch, dass man in Odoardo immer eine Art moralischer Instanz findet und je heftiger er in einem Stück gegen gesellschaftliche Normen verstößt, desto wahrscheinlicher erklärt sich die Figur beziehungsweise Weiskern durch seinen Odoardo.

Lebenslauf

- 9. April 1985** geboren in Oberpullendorf, Burgenland als Sohn von Magistra Brigitte Weissengruber und Magister Wolfgang Weissengruber.
- 1991 - 1995** Volksschule Reisnerstraße, 1030 Wien.
- 1990 - 1992** Musikalische Früherziehung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Abteilung Musikpädagogik.
- 1997 - 2000** Gitarrenstudium bei Prof. Camillo Demattio am Joseph Haydn Konservatorium des Landes Burgenland.
- 1995 - 2003** Gymnasium Stubenbastei, 1010 Wien.
- 2003 - 2004** Realgymnasium für Berufstätige, Henriettenplatz 1150 Wien. Fachbereichsarbeit im Unterrichtsfach Englisch. Matura im Jänner 2004.
- 2004** Im Sommersemester 2004 außerordentlicher Hörer an der Filmakademie Wien.
- 2004 - 2012** Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.
- zwischen
2003 und 2013** Verschiedene berufliche Tätigkeiten im Theater- und Filmbereich, darunter:
- Regieassistenz bei Elfriede Ott
 - Regiehospitantz bei Paul Flieder
 - Regie beim „Ensemble One“
 - Regiepraktikum bei „Die Rosenheim-Cops“
 - Setaufnahmeleitung und Assistent der Aufnahmeleitung bei Ulrich Seidls „Paradies“ - Trilogie.
 - Aufnahmeleitung bei Markus Imhoofs Dokumentarfilm „More than Honey“