

Zur Aufführungspraxis im Wien des frühen 19. Jahrhunderts am Beispiel von Franz Grillparzer und Ferdinand Raimund

Johann Hüttner

Zur Zeit von Raimunds beruflichem Wirken und Grillparzers unmittelbarem Schreiben für das Theater bis 1838 war Wien kaiserliche Residenz, größte Stadt des deutschen Sprachraums, aber klein im Vergleich zu Paris oder London. Es existierten fünf stehende Theater: zwei Hoftheater in der noch mit Stadtmauern befestigten Inneren Stadt (Burgtheater und Theater nächst dem Kärntnertor) und drei privilegierte Privattheater in den Vorstädten Leopoldstadt, Josefstadt und an der Wien.

Das vermittelte Bild biedermeierlicher Idylle im österreichischen Polizeistaat täuscht. Jede öffentliche Äußerung in jedem Medium wurde zensuriert – also neben dem gesprochenen und gedruckten Wort auch Musik und jedwede bildliche Darstellung; auch die Künstler wurden auf ihre politische Unbedenklichkeit hin überprüft. Ein Text hatte eine größere Chance, als Druckwerk denn für die Bühne zugelassen zu werden. Man wollte vor allem die unteren Schichten vor „gefährlichen“ Gedanken abschirmen.

In den Vorstadttheatern kontrollierten die Behörden nicht nur vor der Aufführung den eingereichten Text, sondern beauftragten von 1803 bis 1848 Theaterkommissare, welche auf etwaige Diskrepanzen zwischen der Interpretation des Lesetextes durch den Zensor und der tatsächlichen Wirkung auf das Publikum bzw. auf gewollte Fehldeutungen des Textes durch den Schauspieler (besonders gefährlich in der Personalunion Schauspieler/Autor), Veränderungen (z. B. Extempores, aufreizende Wirkung der Kostüme der Darstellerinnen etc.) zu achten hatten.¹

¹ „Instruktion für die Theaterkommissäre in den Vorstädten von Wien“, abgedruckt in: Karl Glossy, Zur Geschichte der Theater Wiens. I. (1800–1820), in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft XXV*, Wien 1915, S. 59–64.

Der Schaffensprozess des Lohnschreibers (fast jeder Autor der Vorstadt Bühnen) wurde nicht nur in Hinblick auf Ensemble, Musik, Publikum konditioniert, sondern der Autor selbst bezog auch die Bedenken des Zensors von vornherein mit ein. Raimund rühmte sich, dass seine Stücke fast genauso die Zensur verließen, wie sie eingereicht wurden² – nicht unbedingt ein Zeichen für die Harmlosigkeit seines Denkens, sondern vielmehr für Raimunds Anpassungsfähigkeit. Der Beamte Grillparzer hingegen konnte es sich leisten, schlimmstenfalls für die Schublade zu schreiben.

Im Prinzip seit 1810, spätestens jedoch seit 1821, bildeten im Kreis der Hofbühnen ausschließlich Sprechstücke, und nicht wie bisher auch Opern und Ballette, die Domäne des Burgtheaters. Sprechstücke beinhalteten in der Regel auch Ouvertüren, Zwischenaktmusik, z. T. melodramatische Untermalungen des Textes.

Musik spielte in allen Theatern und allen Genres eine bedeutende Rolle. Es erfolgte noch keine Trennung in Populär- und Kunstmusik, man bewegte sich in beiden Bereichen.

Die meisten Darsteller der heiteren Vorstadtstücke konnten Fähigkeiten im Gesang vorweisen, oft auch im Tanz. Hausmusik mag eine wichtige Vorschule gewesen sein. Johann Nestroy z. B. begann seine Karriere als Opernsänger. Wie es um Raimunds Gesangskünste bestellt war, wird unterschiedlich beurteilt. Ganz wichtig indes war guter Gesang für die heiteren Frauenrollen im männerdominierten komischen Theater.

Franz Grillparzer am Burgtheater

Entscheidend für das Prestige des Burgtheaters zu jener Zeit war sicher die Präsenz Franz Grillparzers, der mit so manchem Stück einen große-

² Ferdinand Raimunds Briefe, in: Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, Hist.-krit. Säkularausgabe in sechs Bänden, hrsg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, Vierter Band, Wien 1926, S. 353 f.

ren Publikumserfolg erzielte als mit seinen gedruckten Werken³ – natürlich wurde die Fortune nachträglich getrübt durch das Premieren-Fiasko von *Weh dem, der lügt!* Dennoch war Grillparzer auch danach am Burgtheater immer angemessen vertreten.

Seine Dramen wiesen in die Moderne: durch sein Aufspüren innerster seelischer Zustände, seine sprachliche und auch nonverbale Bewältigung dieser Zustände, seine Sicht auf Geschichte und gesellschaftliche Entwicklungen, seine Darstellung der Frau in seinen Stücken etc. Diesen Problemstellungen konnte die damalige Theaterpraxis kaum genügen, was Grillparzers Popularität und Wertschätzung aber keinen Abbruch tat.

Grillparzer konnte in aller Regel nicht nur Besetzungsvorschläge machen, die meist akzeptiert wurden – sogar eine Altistin aus der Oper für die Amme im *Goldenen Vlies* –, sondern man ließ ihn auch seine Vorstellung von der Rolle den Darstellern mitteilen, sei es auf der Probe oder im privaten Gespräch, brieflich oder über Dritte. Man akzeptierte selbst seine Vorschläge gegen das Rollenfach; etwa die Besetzung der Melitta⁴ in *Sappho* oder die Anlage der Rolle des Naukleros durch Ludwig Löwe⁵ in *Des Meeres und der Liebe Wellen*, was von anderen Schauspielern als lustspielartig kommentiert wurde. Nicht uninteressant ist, dass Grillparzer grundsätzlich bei den Proben nicht nur auf das verbal Vermittelte achtete, sondern auch das Nonverbale für ihn von großer Wichtigkeit zu sein schien.

³ Johann Hüttner, Das Burgtheaterpublikum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: *Das Burgtheater und sein Publikum*, hrsg. Margret Dietrich, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1976, S. 123–184, hier: S. 168–181. O. Paul Straubinger, „Prolegomena zu Grillparzer im Urteil seiner Zeitgenossen“, in: *Vorträge. Forschungen. Berichte. Grillparzer-Forum Forchtenstein 1 PGP*, Wien u. a. 1970, S. 106–110, hier S. 109.

⁴ Wilhelmine Korn, siehe: Franz Grillparzer, Selbstbiographie, in: Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*. Hist.-krit. Gesamtausgabe, hrsg. August Sauer. Sechzehnter Band. Prosaschriften IV (Erste Abteilung. Sechzehnter Band), Wien 1925, S. 129 f.

⁵ Ludwig Löwe, siehe: Apparat zur Melusina, zum Hannibal und zu Des Meeres und der Liebe Wellen, in: Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*. Hist.-krit. Gesamtausgabe, hrsg. August Sauer, fortgef. v. Reinhold Backmann, (Erste Abteilung. Neunzehnter Band), Wien 1939, S. 125, Nr. 73 oder S. 127, Nr. 76.

Üblicherweise wurden damals Inszenierungen am Burgtheater nicht sehr häufig wiederholt. Man kann also ermessen, wie viel gerade die großen Schauspieler aufgrund des umfangreichen Repertoires zu lernen und zu spielen hatten, wie wenig Probenzeit zur Verfügung stand und wie außergewöhnlich daher häufige Wiederholungen waren.

Grillparzer schreibt in seiner Selbstbiographie:

„Es kam zu den Proben. Damals war es mit diesen Vorübungen im Hofburgtheater sehr schlecht bestellt. Besonders bei Stücken wo nur drei oder vier Rollen, und diese in den Händen von als vortrefflich anerkannten Schauspielern, vorkamen, verliefen die beiden ersten Proben in Verabredungen über das Rechts oder Links des Auftretens, die Feststellung der Plätze und der Grade der Annäherung oder Entfernung. Die Rollen wurden beinahe nur gemurmelt, um so mehr als die Schauspieler ihrer noch gar nicht mächtig waren. Bei der dritten und letzten Probe endlich mußten sie doch mehr aus sich herausgehen.“⁶

König Ottokars Glück und Ende als praktisches Beispiel

Das Stück wurde vorerst aus politischen Gründen von der Zensur nicht zur Aufführung zugelassen, während die Druckbewilligung aber ein halbes Jahr später anstandslos erteilt wurde. Die Auslieferung geschah dann zeitgleich mit der nach vielen Schwierigkeiten dennoch bewilligten Premiere am 19. Februar 1825. Der Amtsweg hatte sich ein Jahr hingezogen.⁷ Aus den Schwierigkeiten für die Erlangung einer Aufführungsbewilligung lässt sich ableiten, dass die entscheidenden Rettungsmaßnahmen, bis hin zu Besetzungsfragen, von der obersten Leitung, nicht jedoch vom Sekretär Josef Schreyvogel getroffen wurden.

⁶ Franz Grillparzer. Selbstbiographie, S. 129.

⁷ Apparat zu *König Ottokars Glück und Ende* und zum *Treuen Diener seines Herrn*, in: Franz Grillparzer. *Sämtliche Werke*. Hist.-krit. Gesamtausgabe, hrsg. August Sauer, fortgef. v. Reinhold Backmann, (Erste Abteilung, Achtzehnter Band), Wien 1939, S. 3–57; Johann Hüttner, *Divided Loyalties: Grillparzer on Stage in Habsburg Austria*, in: *Aneignungen, Entfremdungen. The Austrian Playwright Franz Grillparzer (1791–1872)*, ed. Marianne Henn, Clemens Ruthner & Raleigh Whiting (=*Austrian Culture*, vol. 37), New York u. a. 2007, S. 101–110, hier: S. 104–107. Siehe auch: Franz Grillparzer. Selbstbiographie, S. 174–180.

Die Einstudierung begann in der zweiten Januarhälfte 1825; die große Eile war der Qualität durchaus abträglich. Da das Personal nicht ausreichte, wurden einige Rollen gestrichen, nach der Premiere darüber hinaus im Stück starke Kürzungen vorgenommen. Für das Burgtheater sonst eher unüblich, betrieb man aber einen relativ großen Aufwand für Dekoration und Kostüm.⁸

Der Burgschauspieler Carl Ludwig Costenoble spielte den Benesch – und kannte das Stück drei Wochen vor der Aufführung noch gar nicht.⁹ Bei der Leseprobe Ende Januar, auf der alle Schauspieler vor Rührung weinten, fehlte allerdings Nicolaus Heurteur, der den Rudolf spielte.¹⁰ In den frühen Februartagen war Grillparzer stark in die Proben involviert. Drei Tage vor der für den 19. Februar angesetzten Premiere, schreibt Costenoble: „daß Heurteur den Rudolf von Habsburg elend sprach – man könnte einen ganz verbauerten Tölpel nicht ungebildeter hinstellen. Er verstand den Charakter gar nicht – Gr[illparzer] und Schreyvogel mußten ihn stets durch Fingerzeige zum leidlichen Ende führen. Aber spreche er noch so erbärmlich – gefallen wird er doch, weil die Leute nun einmal glauben, eine kaiserliche Majestät müsse von einem l a n g e n Schauspieler repräsentiert werden und weil, was dieser Habsburg sagt, zu poetischschön ist, um bei schlechtem Vortrage zu fallen. Auf solche Rollen darf Unser Einer nie im Leben sich Hoffnung machen, wegen Kürze des Leibes ...“¹¹

Der Andrang zur Premiere war ungeheuer stark. Von einer „Schwitzpresse“ war die Rede. Es gab viele Ohnmächtige. Mit Ausnahme von Heinrich Anschütz (Ottokar) waren die Schauspieler schlecht.¹² Die in den nächsten Tagen immer wieder notwendigen Absagen wegen der Heiserkeit von Anschütz erregten den Verdacht, dies könnte „von oben“ gesteuert sein.¹³ Von 1826 bis 1856 gab es mit Ausnahme des Jahres 1839 auch tatsächlich keine Aufführungen.

⁸ Apparat zu König Ottokars Glück und Ende, S. 21. Nr. 197.

⁹ Ebd., S. 20, Nr. 195.

¹⁰ Ebd., S. 21, Nr. 197 und 201. Siehe auch: Franz Grillparzer, Selbstbiographie, S. 175 f.

¹¹ Ebd., S. 22, Nr. 216 und 217. Auslassungen und Ergänzungen in eckigen Klammern vom Autor.

¹² Ebd., S. 24, Nr. 224 und 225.

¹³ Ebd., S. 32, Nr. 256 und S. 35, Nr. 279.

Ouvertüren, melodramatische Stellen und Zwischenaktmusik waren im Sprechtheater gang und gäbe. In unserem Beispiel stammte die Ouvertüre von Ignaz Franz v. Mosel, die Musik der Zwischenakte von Ignaz R. v. Seyfried, Operndirektor des Theaters an der Wien.

Wieder Costenoble: „Hofrath Mosel hat eine schöne Ouvertüre zum Ottokar komponirt und das Volkslied: Gott erhalte Franz den Kaiser, mit hinein verwebt. Das wird rasend gefallen!“¹⁴ Das *Morgenblatt* umschreibt das so: „... nach der Durchführung des mit kriegerischen Akkorden beginnenden Thema’s in die Melodie“¹⁵ dieses Volksliedes übergehend. Die Zwischenakte waren beispiellos lang. Seyfrieds Musik stets zweisätzig (den vorigen Akt weiterführend, den nächsten vorbereitend mit Pausen dazwischen).¹⁶

Es wäre interessant zu wissen, was Grillparzer von Mosels Ouvertüre hielt; vermutlich nicht viel, denn Mosel als Wortführer der Rossini-Gegner war für Grillparzer der Inbegriff des Traditionalisten und Pedanten. Für Grillparzer – unerwartet bei einem Poeten – hatte Musik einen höheren Stellenwert als Poesie.¹⁷ Er verstand viel von Musik, spielte Klavier, komponierte Lieder und besuchte Opern und Konzerte. Vor allem fühlte er sich von der italienischen Oper angezogen, und im Streit Rossini versus Weber bezog er eine klare Position. Wie Musik im Burgtheater einstudiert wurde, mag Costenoble am Beispiel der letzten Probe eines anderen schlecht vorbereiteten Grillparzer-Stücks, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, belegen:

„Vor der Probe wurden heute die Musikstücke probirt [...] Besonders charakteristisch schien mir die Darstellung des Meersturmes zwischen dem vierten und letzten Akte. [...] Es gehört mit unter die zahllosen Gebrechen der Bühnendirektionen, daß alle Proben von Orchestermusik, wie von

¹⁴ Ebd., S. 22, Nr. 219.

¹⁵ Ebd., S. 22, Nr. 219.

¹⁶ Ebd., S. 24 f., Nr. 225.

¹⁷ Clemens Höslinger, Grillparzer und die italienische Oper in Wien, in: *The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria. Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kulturgeschichte*, hrsg. Robert Pichl und Clifford A. Bernd unter Mitarbeit von Margarete Wagner (= Sonderpublikationen der Grillparzer-Gesellschaft, Bd. 5), Wien 2002, S. 243–256, hier: S. 243, 250 f.

Schauspielen, abgehalten werden, während die Theaterleute Bretter zerschneiden, oder recht tapfer drauflos nageln, und sich wenig kümmern, ob dem Künstler das Herz im Leibe wehe thut. Heute sägte man auch recht anmuthig und gegen den Tact, als der tüchtige Horschalka probiren ließ. Auf der einen Seite der üble Humor des Orchesterdirektors [weil nicht *er* mit der Komposition betraut wurde] , und auf der andern ein Dutzend lärmender Maschinisten!“¹⁸

Das Theater an der Wien war die ideale Stätte für die populären volkstümlichen Reiter- und Ritterspektakel. Hier wurden auch Werke der Literatur als Reiterstücke eingerichtet, wie eben Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende*. Durch den Druck war ein Werk für jedes Theater frei. Das bewirkte, dass auch dieses Theater zur Verbesserung seiner Finanzen *König Ottokars Glück und Ende* diesmal als Kavallerie-Spektakel gegen den Willen des Autors inszenierte (Premiere am 4. April 1825).¹⁹

Die geräumigere Bühne dieses Theaters bot einen guten Rahmen für das Stück. Die Rede Ottokars am Sarg Margaretes wurde leise von Orgelmusik begleitet. Die Musik der Zwischenakte stammte von Komponisten wie Hummel, Clement oder Beethoven, Mehul, Mozart, Cherubini. Als Schlusskulisse sah man das Marchfeld in Panoramaform. „Für die Schaulust war ... an Spektakel nichts gespart, und im 5. Akt wurde die entscheidende Schlacht zwischen Österreich und Böhmen ... en miniature zu Pferd und Fuß geliefert. Ottokars Kämpen fielen schaarweise, zum großen Vergnügen der schaulustigen Menge.“²⁰

Die Besucherzahlen waren immer gut, mit Ausnahme jener Tage, an denen das Stück auch in der Burg gegeben wurde – da hatten dann beide Häuser jeweils Einbußen.

¹⁸ Apparat zur Melusina, zum Hannibal und zu Des Meeres und der Liebe Wellen, in: Franz Grillparzer. *Sämtliche Werke*, S. 124 f., Nr. 73.

¹⁹ Zur Rollengestaltung des Ottokar vgl. Franz Grillparzer, *Selbstbiographie*, S. 179, und Apparat zu *König Ottokars Glück und Ende*, S. 41, Nr. 316.

²⁰ Apparat zu *König Ottokars Glück und Ende*, S. 38 f., Nr. 305.

Ferdinand Raimund in der Vorstadt

Vorstadttheater sind nicht immer als Volkstheater im Sinne von einer volkstümlichen bodenständigen Komik verpflichtet zu sehen. Internationalität des Angebots stand oft im Vordergrund: Spektakelstücke, Opern und Pantomimen.

Im Gegensatz zum geräumigen modernen Theater an der Wien wurde das kleine und sehr eingeschränkte Theater in der Josefstadt oft als Sprungbrett für eines der anderen beiden Vorstadttheater genutzt. Dennoch wurden zu bestimmten Zeiten dort auch Opern gespielt und das Theater hatte als einzige Vorstadtbühne das Privileg für Pantomimen. Am ehesten blieb das Theater in der Leopoldstadt bis zum Abgang Raimunds 1830 dem Ruf eines Theaters der Lokalkomiker, eines Lachtheaters, verhaftet. Es war bis zu einem gewissen Grad Fremdenverkehrsattraktion; vielleicht auch deshalb die umfangreiche Erinnerungsliteratur darüber. Musik war dabei immer ein integraler Bestandteil. Raimund wurde hier in den 1820er Jahren zum Star in einem starken Ensemble von Schauspielerinnen, Schauspielern und Hausautoren. Man darf aber nicht vergessen, dass im Komikertheater die wichtigen Rollen immer Männerrollen waren. Raimund agierte bereits vor seiner Direktion in einer Mehrfachfunktion als Schauspieler, Regisseur und Autor. Ob die Temperamentsausbrüche Raimunds bei den (General-)Proben seiner Stücke²¹ darauf schließen lassen, dass er auf intensivere und längere Proben insistierte, bleibt dahingestellt. In einem Brief aus München von 1831, also nach seinem Abgang vom Theater in der Leopoldstadt, heißt es jedenfalls:

²¹ Ferdinand Raimunds Nachlaß. Mit einem Anhang Aktenstücke zu Raimunds Lebensgeschichte gesammelt von Franz Hadamowsky. Mit Bildbeilagen, in: Ferdinand Raimund. *Sämtliche Werke*. Hist.-krit. Säkularausgabe in sechs Bänden, hrsg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, Dritter Band, Wien [1932], z. B. S. 36–365. Laut eines Polizeirapports vom 12. Februar 1828 beruhe die „heftige Gemüthsart des Ferdinand Raimund“ auf Beobachtungen „bey Gelegenheiten der General-Proben“, doch waren die Ausbrüche nicht so schwerwiegend, dass sie zu einer Amtshandlung geführt hätten. Karl Glossy (Hrsg.), *Zur Geschichte der Theater Wiens II. 1821–1830* (= Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 26), Wien 1920, S. 97 f.

„Ich habe alle meine Stücke mit vieler Anstrengung in die Scene gesetzt und es war nothwendig, obwohl man meine Acuratesse hier nicht gewohnt ist. Ich habe aber auch einige sehr willige und gefällige Individuen getroffen, und im Ganzen, werden die durch mich neu einstudierten Stücke gut und fleißig gegeben.“²²

Der musikalische Anteil der Raimundstücke ist sehr hoch, die Partituren zu *Barometermacher auf der Zauberinsel* und *Diamant des Geisterkönigs* sind übrigens die umfangreichsten seiner Theatermusiken. Die Musik ist eng mit der Handlungs-dramaturgie der Stücke verbunden. Mit einem überwiegenden Teil ihrer musikalischen Nummern, den Chören, Quodlibets, Melodramen und Tänzen, stehen Raimunds Stücke in der Wiener Singspieltradition des ausgehenden 18. Jahrhunderts.²³ Raimund hat offenbar Melodien zum Teil erfunden und manche dieser Lieder wurden bereits beim Schreibprozess geformt. In der sogenannten „Selbstbiographie“ schreibt Raimund, dass er beim Verfassen vieler Lieder gleich die Melodien hinschrieb. Aufgabe der Theaterkomponisten war es dann oft nur noch, für das Arrangement des von Raimund vorge-sungenen oder doch nur unzulänglich notierten Textes zu sorgen.²⁴

Einige Autoren meinen, „Brüderlein fein“, das „Aschenlied“ und so manches andere seien von ihm. In einem Brief an Antonie Wagner aus dem Jahr 1823, betreffend den *Barometermacher* heißt es: „[...] ich werde auch den Müller die Musikstücke aus meinem eigenen Kopf vor-singen.“²⁵

²² Vgl. Ferdinand Raimunds Briefe, in: Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, S. 397–400, hier S. 398 f.

²³ Dagmar Zumbusch-Beisteiner, Die Musik in den Theaterstücken Ferdinand Raimunds, in: *„besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch“*. Ferdinand Raimund in neuer Sicht, hrsg. v. Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein (= Wiener Vorlesungen. Konversatorien und Studien, 18), Wien 2006, S. 85–94, hier: S. 85 f.

²⁴ Dagmar Zumbusch-Beisteiner, Die Musik in den Theaterstücken Ferdinand Raimunds, S. 86; Walter Obermaier, „Brüderlein fein“. Anmerkungen zum Autograph, in: Ferdinand Raimund. *Brüderlein fein. Faksimile des autographen Notenblattes*. Zum 150. Todestag des Dichters hrsg. von der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, o. O. o. J., S. 33–42. Vgl. auch Ferdinand Raimund, *Die Gesänge der Märchendramen in den ursprünglichen Vertonungen*, hrsg. und eingeleitet von Alfred Orel, Wien 1924, S. XVIII–XX.

²⁵ Ferdinand Raimunds Briefe, S. 103.

Neben Wenzel Müller war Conradin Kreutzer wohl der bedeutendste Komponist für Raimund.²⁶ In Kreutzers Wiener Zeit entstanden unter anderem die Opern *Melusina*²⁷ – 1833 nach einem Text von Franz Grillparzer am Königstädtischen Theater in Berlin uraufgeführt, in Wien 1835 am Theater in der Josefstadt gegeben –, *Das Nachtlager in Granada* (1834) von Conradin Kreutzer sowie die Schauspielmusik zu Raimunds *Der Verschwender* für das Theater in der Josefstadt (1834). Seine übrigen Opern sind weitgehend vergessen.

Wie weit Raimunds musikalische Mitarbeit am *Verschwender* reicht, kann derzeit nicht entschieden werden. Im Stück finden sich etwa 20 Musiknummern verschiedener Längen: Ouvertüre, mehrere Vokalstücke (Solos, Duette, Chöre), Zwischenaktmusik, Verwandlungsmusik, Programmmusik (z. B. der Sturm, mit dem der zweite Akt endet), melodramatische Musik (zu der gesprochen wird).²⁸ Das Fehlen dieser vielfältigen musikalischen Eindrücke in heutigen Inszenierungen gibt diesen einen anderen „Text“.

Wie bei anderen Wiener Possen mit Gesang kommt auch bei Raimund eine Fülle von aktuellen Anspielungen auf das Wiener Leben vor.²⁹ Das beinhaltet auch die Musik. In den 1820er Jahren tobten die Auseinandersetzungen im Publikum um die deutsche und die italienische Oper (Weber versus Rossini). Kolophonius, der Wächter des Zaubergartens im *Diamant des Geisterkönigs*, sagt dem singenden Baum, der

²⁶ Die Komponisten der Raimundstücke: Philipp Jakob Riotte *Moisassurs Zauberfluch*, Wenzel Müller *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, *Die gefesselte Fantasie*, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*; Joseph Drechsler *Der Diamant des Geisterkönigs*, *Das Mädchen aus der Feenwelt*, *Die unheilbringende Krone*; Conradin Kreutzer *Der Verschwender*.

²⁷ Der Plan einer Zusammenarbeit von Grillparzer und Beethoven an *Melusina* wäre Stoff für ein eigenes Kapitel. Zur Vertonung durch Kreutzer vgl. Till Gerrit Waide-lich, *Geisterreich und entfesselte Phantasie*. Conradin Kreutzers *Melusina*, in: *Raimund. Nestroy. Grillparzer. Witz und Lebensangst*, hrsg. v. Ilija Dürhammer und Pia Janke, Wien 2001, S. 181–204.

²⁸ Dagmar Zumbusch-Beisteiner, *Die Musik in den Theaterstücken Ferdinand Raimunds*, S. 89–91. Raymond Erickson, *Music in Biedermeier Vienna*, in: *The Other Vienna*, S. 227–241, hier: S. 240.

²⁹ Dorothy Prohaska, *Raimund and Vienna. A Critical Study of Raimund's Plays in their Viennese Setting* (= *Anglica Germanica Series 2*), Cambridge 1970.

Fremde anlocken soll: „lockt sie hinauf. Singt! bezaubernde Melodien singt, singt Rossinische! Sie locken ja ins Schauspielhaus, so werden sie auch hier ihre Wirkung nicht verfehlen.“ (I, 26)³⁰

In der *Gefesselten Fantasie* singt diese eine „lustige Rossinische Melodie“ (I, 12)³¹. Quecksilber im *Barometermacher auf der Zauberinsel* bezieht sich auf eine Rossini-Oper von 1819, *La donna el Lago*, wenn er beim Auftreten der Nymphe Lidi sagt (I, 2): „Himmel! was ist das? Welch eine krudelschöne Person? Nymphe des Waldes oder Donna del Lago!“³²

Potpourri-artige Verwendung beliebter Melodien, Szenen und Charaktere aus bekannten Opern, Singspielen, Stücken macht das Wesen des Quodlibets („was beliebt“) aus. Waren es zuerst nur Aneinanderreihungen von Melodien, die ihre originale Texte behielten, sodass textlich oft blühender Unsinn entstand, wurden später – wie bei Raimund – den Melodien gänzlich neue Texte unterlegt, wobei aber auch textlich parodistische Beziehungen zwischen Original und Quodlibet bestehen.³³ So wurden im Quodlibet der *Fantasie* in der *Gefesselten Fantasie* der Melodie aus Webers *Freischütz* mit dem originalen Text „Durch die Wälder, durch die Auen, zog ich leichten Sinns dahin“ die Worte unterlegt: „Durch den Äther, durch die Lüfte Schwebt ich leichten Flugs dahin.“ (II, 11)³⁴

Das parodistische Verfahren ist typisch für die Wiener Vorstadtkomödie, also auch für Possen, die sich nicht als Parodien bezeichnen; zu den Werkzeugen gehört auch Lokalisierung, sprich „Verwienerung“ bzw. „Ver-Vorstädterung“.

³⁰ (Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, Hist.-krit. Säkularausgabe in sechs Bänden, hrsg. von Fritz Brückner und Eduard Castle, Erster Band, Erster Teil, Wien [1934], S. 128), vgl. Dorothy Prohaska, S. 40.

³¹ (Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, Erster Band, Erster Teil, S. 341)

³² (Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, Erster Band, Erster Teil, S. 8), vgl. Dorothy Prohaska, S. 40, Anm. 2.

³³ Ferdinand Raimund, *Die Gesänge der Märchendramen in den ursprünglichen Vertonungen*, S. XXIX f.

³⁴ (Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, Erster Band, Erster Teil, S. 376).

Grundsätzlich ist zu sagen: Komische und ernste Rollen im selben Stück in der Vorstadt sprachen eine jeweils andere Sprache – und wurden zur Zeit der Entstehung wohl auch schauspielerisch anders gespielt. Nur die komischen sprachen „lokal“, spielten auf bekannte Örtlichkeiten, lokale Ereignisse, Gebräuche etc. an. Gesangseinlagen wurden meist von den komischen Figuren gesungen. Anspielungen kamen üblicherweise gebündelt in den Couplets vor, die oft aus dem Rollenkontext heraustraten, wodurch Anliegen jenseits der fiktionalen Ebene tradiert werden konnten und sie damit wohl auch besonders wirksam und aktuell waren. Mit dem Wegfall des Parodistischen und der lokalen Anspielungen bei Raimund verschwand auch das Quodlibet aus seinen Werken. In der *Gefesselten Fantasie* ist der Übergang thematisiert, als eben die Fantasie in Fesseln liegt, singt sie: „Entsetzlich, entsetzlich! Wenn Phantasie so weit es bringt, daß sie ein Quodlibet gar singt.“ (II, 11)

Regiebegriff und der Beruf des Regisseurs entstanden zuerst in Paris. Jene Theater, die auf ein bestimmtes Genre spezialisiert waren und in der Regel en suite spielten, boten auch gute Voraussetzungen für gediegene Probenarbeit. Die Entwicklung beispielsweise in Deutschland und Österreich erfolgte zeitversetzt, u. a. bedingt durch das Mehrspartensystem in den kleineren Städten, durch mangelnde Spezialisierung und durch das Repertoiresystem, was eine größere Probenanzahl und damit Perfektion verhinderte. Raimund bot sich wiederholt an, neben Text und Partitur, Skizzen der Dekoration (bzw. bestimmter neuralgischer Szenen), Kostüme und Modelle der Maschinerie bestimmter Aktschlüsse, manchmal auch mit Zugkleidern im Kleinen gegen zusätzliches Honorar (aber vermutlich zum Selbstkostenpreis) zu liefern.³⁵ Vielleicht ist das

³⁵ „Geschäfts- und Reisebriefe“ in: Ferdinand Raimunds Briefe, S. 333–504, sowie Nachträge in: Ferdinand Raimunds Nachlaß, S. 274–282; „Briefe zum Werk“ in: *Raimunds Werke in zwei Bänden*. Band II, hrsg. und eingel. v. Franz Hadamowsky, Salzburg u. a. 1971, S. 486–523 sowie S. 526 f.

Zugkleider sind besonders in Zauberpossen verwendete Konstruktionen, mit denen durch einen Riss oder Zug das Kleid plötzlich von der Trägerin abgerissen und sie in einem völlig anderem Kleid sichtbar wird.

bereits ein Vorgriff auf die der Pariser Entwicklung abgeschwächt und zeitversetzt folgenden Versuche einer „mise en scène“.

Im Jahr 1837 weist August Lewald, Herausgeber der Stuttgarter Theaterzeitschrift *Allgemeine Theater-Revue*, in dem Beitrag *In die Scene setzen* unter anderem auf die mehrfache Urheberschaft eines Theaterereignisses hin: Der Dichter solle auch dem Schauspieler, dem Maschinisten, kurz allen Mitwirkenden, Gelegenheit geben, ihre Poesie zu entfalten, er solle die Domäne der Poesie nicht bloß für sich allein in Anspruch nehmen.³⁶

Grillparzer und Raimund liegen nur ein Jahr auseinander. Beim *Verschwender* glaubte Raimund noch, eine lange Karriere vor sich zu haben; Grillparzers Novitäten verstummten bald fürs aktuelle Theater. Es ist der Nachwelt vorbehalten, die vorhandenen Texte aus ihrer jeweiligen Zeit weiterzu„schreiben“.

³⁶ August Lewald, „In die Scene setzen“, in: *Allgemeine Theater-Revue* 3 (1838), hrsg. v. August Lewald, Stuttgart und Tübingen 1837, S. 308.