

This is the accepted version of the following article: “Zur Gehorsamskritik im Burgtheater des Vormärz. Friedrich Halm, Eduard von Bauernfeld und der österreichische Liberalismus um 1848,” which has been published in final form at [<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/gequ.12144>]. This article may be used for non-commercial purposes in accordance with the Wiley Self-Archiving Policy [<http://olabout.wiley.com/WileyCDA/Section/id-820227.html>].

MARTIN WAGNER  
*University of Calgary*

**Zur Gehorsamskritik im Burgtheater des Vormärz. Friedrich Halm,  
Eduard von Bauernfeld und der österreichische Liberalismus um 1848**

**Abstract**

Dieser Aufsatz widmet sich der Gehorsamskritik in den Komödien zweier der populärsten Burgtheaterautoren des neunzehnten Jahrhunderts, Friedrich Halm und Eduard von Bauernfeld. Dabei wird gezeigt, dass sowohl in Halms *Verbot und Befehl* (1848) als auch in Bauernfelds *Großjährig* (1846) ein älterer, auf direkte Unterwerfung ausgelegter Gehorsamsbegriff mit einem neuartigen ersetzt wird, in dem gehorsames und freigewähltes Verhalten tendenziell zusammenfallen. Während bei Halm diese Wandlung des Gehorsamsbegriffs als liberale Errungenschaft insgesamt positiv gewertet wird, wird sie bei Bauernfeld als Perpetuierung der bestehenden Machtverhältnisse stärker in Frage gestellt. Mit dieser Parallelektüre der impliziten politischen Theorie zweier heute kaum je im Detail besprochener Stücke aus der Zeit des Vormärz wird neues Licht auf den Beitrag des Burgtheaters zum liberalen Diskurs im neunzehnten Jahrhundert geworfen.

Die österreichische Bühnenliteratur des neunzehnten Jahrhunderts bietet ein Lehrstück in den Wandlungsprozessen des literarischen Geschmacks und den Selektionsprozessen der

Kanonbildung. Denn die zwei um die Mitte des Jahrhunderts erfolgreichsten Burgtheaterautoren – Friedrich Halm (eigentlich Eligius von Münch-Bellinghausen, 1806–1871)<sup>1</sup> und Eduard von Bauernfeld (1802–1890) – sind heute auch unter Germanisten nur noch wenigen geläufig. Kein Verlag druckt ihre Texte mehr und keine Bühne spielt ihre Stücke. Rückblickend ist ihr Ruhm in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts beinahe ebenso erstaunlich wie das fast vollständige Vergessen ihrer Aktivitäten kurz nach der Jahrhundertwende. Entschied man sich im Jahr 1888 anlässlich der Eröffnung des neuen Wiener Burgtheaters noch, Halm als einen von nur neun Autoren der Weltliteratur mit einer Büste über dem Portal auszuzeichnen,<sup>2</sup> heißt es in der keine zwanzig Jahre später erschienenen Literaturgeschichte Eduard Engels über den dramatischen Stil Friedrich Halms bereits, dieser sei „schon seit Jahrzehnten tot“ (818). Engel selbst bemerkt mit Erstaunen, wie schnell Halms Werk veraltet sei. Mit Bezug auf Halms oft im Blankvers der Weimarer Klassik und in einem betont hohen Duktus gehaltenen Dramen schreibt Engel: „Diese und ähnliche Verse wurden vor einem halben Jahrhundert mit lautem Beifall begrüßt; heute verträgt man solche überaus edle Jambensprache in Deutschland nicht mehr“ (817). Und auch thematisch scheinen Halms oft weit abseits der österreichischen Gegenwart situierte Dramen bald an Interesse verloren zu haben, wie bereits 1868 der langjährige Burgtheaterdirektor Heinrich Laube kritisch bemerkte (Laube 135–136; dabei lobt Laube Halms Dramen noch in formaler Hinsicht).

Eine grundsätzlich vergleichbare Dynamik kann man auch in der Rezeption des Lustspieldichters Eduard von Bauernfeld beobachten – auch wenn sich die Dramen in Stil und Setting deutlich von denen Halms unterscheiden. Im neunzehnten Jahrhundert war Bauernfeld der nach Schiller meistgespielte Autor im Burgtheater (vgl. die Aufführungsstatistik bei Rub 265–305). Zwischen 1828 und 1912 spielte man im Burgtheater achtundvierzig Stücke

Bauernfelds an insgesamt 1126 Abenden (Rub 266). Allein bis 1868 wurden Bauernfelds Dramen an 900 Abenden gespielt (Warren 129). Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts aber schwand das Interesse an Bauernfeld bereits merklich, und seine mit starkem Gegenwartsbezug geschriebenen und zumeist im Österreich der Gegenwart spielenden Komödien galten schon als antiquiert (Warren 127).

Dabei stellen Halm und Bauernfeld wegen ihrer zeitlich sehr begrenzten Popularität aus geistes- und kulturgeschichtlicher Perspektive einen höchst interessanten Gegenstand dar. Ihre Stücke geben uns eine Vorstellung vom Spektrum dessen, was in formaler und thematischer Hinsicht den Geschmack des Burgtheaterpublikums um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts traf – von den klassizierenden und romantisierenden Tragödien und Schauspielen Halms bis zu den auf lebendigen Prosa-Dialog gestützten Wiener Komödien Bauernfelds. Tatsächlich repräsentieren ihre Stücke wohl auch die beiden am Burgtheater der 1840er Jahre kompetierenden Vortragsstile – den Ton der „schwelgenden Deklamation“ einerseits und der „naturalistischen Schule“ andererseits (Lothar 58). Nicht nur in stilistischer, thematischer und vortragstechnischer Hinsicht aber repräsentieren Bauernfeld und Halm die Extreme des an der Burg praktizierten Theaters: Ihre Werke vermitteln zudem auch einen Einblick in die politische Spannweite des gemäßigten liberalen Diskurses an Wiens Hoftheater. Bauernfeld und Halm erlauben uns zu rekonstruieren, was als politische Diskussion auf der unter starker politischer Kontrolle stehenden Burgtheaterbühne möglich war.

Sowohl Halm als auch Bauernfeld gehörten dem liberalen Lager an. Beide waren Teil der national-liberal gesinnten Schriftstellervereinigung Concordia, bei deren Zusammenkünften Lieder Hoffmann von Fallerslebens gesungen wurden (Lothar 66). Und doch unterscheiden sich Halm und Bauernfeld politisch wesentlich, wobei Friedrich Halm sowohl in biographischer

Hinsicht als auch in Bezug auf den politischen Gehalt seiner Stücke der deutlich gemäßigttere und autoritätskonformere der beiden Schriftsteller war. Als Halms vielleicht einzige prononciert progressive politische Handlung bleibt in Erinnerung, dass er 1845 als einer von neunundneunzig Unterzeichnern einer Petition in Erscheinung trat, die auf eine Reform des Zensurwesens drang (Bauernfeld, *Aus Alt- und Neu-Wien* 215; vgl. zu dieser Petition Bachleitner 99, Scharmitzer 197–98). Und auch in dem Fall dieser Petition, scheint Halm – so jedenfalls berichtet es Bauernfeld, der diese Schrift entschieden mit entworfen hatte – zumindest anfangs noch darauf gedrungen zu haben, Bauernfeld allein solle die Petition unterschreiben (*Aus Alt- und Neu-Wien* 215). Solche Zögerlichkeit und Vorsicht war für Halm nicht untypisch. So hält Bauernfeld in seinen Tagebüchern auch fest, dass Halm, wohl aus politischer Rücksicht, im Jahr 1845 nicht zu Bauernfelds Geburtstagsfeier in der Concordia erschienen sei, bei der Bauernfeld mit „Schlagwörtern der jungen deutschen Schule“ als „Liberaler“ und „Patriot“ (Glossy 106) bejubelt wurde.

Zumindest teilweise auf Halms relative Konformität dürfte die Tatsache zurückzuführen sein, dass Halm, im Gegensatz zu anderen Schriftsteller-Beamten seiner Zeit (und deren gab es in Österreich bekanntlich viele) eine sehr erfolgreiche Karriere absolvierte. Halms Biograph Anton Schlossar behauptet gar, dass Halms gesellschaftliche Stellung „noch keiner von den Poeten Österreichs im ganzen [neunzehnten] Jahrhundert auch nur annähernd erreicht hätte“ (Schlossar 70). Nach einem Studium der Rechte trat Münch bereits zwanzigjährig in den Staatsdienst ein – zunächst unbesoldet als Konzeptspraktikant im kaiserlich-königlichen Fiskalamt Oberösterreichs (Schlossar 7). 1844 dann bewarb er sich als erster Kustos an der Wiener Hofbibliothek und setzte sich in dem Verfahren erfolgreich gegen seinen fünfzehn Jahre älteren Mitbewerber Franz Grillparzer durch (Schlossar 39–40).<sup>3</sup> 1867 wurde Münch

Hofbibliotheks-Präfekt sowie zugleich Generalintendant der beiden Hoftheater (also des Hofburgtheaters und des Hofopertheaters) (Schlossar 68–70). Seit 1861 saß Münch zudem als lebenslangliches Mitglied im österreichischen Herrenhaus (Schlossar 66).

Im Vergleich zu dem vorsichtigen und gemäßigten Halm, war Bauernfeld sehr viel stärker engagiert in der liberalen Bewegung. Und jedenfalls zwischenzeitlich spielte Bauernfeld eine wichtige Rolle in der politischen Geschichte Österreichs. In seinen Erinnerungen *Aus Alt- und Neu-Wien* schildert Bauernfeld, wie er sich kurz nach Ausbruch der Märzunruhen in Wien am 15. März in die Hofburg begeben und dort zunächst erfolgreich auf Pressefreiheit und Verfassung gedrungen habe (249–64). Bauernfeld war mit diesem Eintreten für die Hauptforderungen der Wiener Liberalen endgültig zu einem entscheidenden Wortführer des österreichischen Liberalismus geworden. Wenig später wurde er in das Frankfurter Vorparlament gewählt. Bereits drei Tage nach seinem bemerkenswerten Auftritt in der Hofburg aber brach Bauernfeld krank zusammen – und zog sich nach seiner Genesung aus der Politik zurück, ohne je nach Frankfurt gereist zu sein. Die äußerst gewalttätigen, brutal vom Militär niedergeschlagenen Wiener Oktoberunruhen verfolgte Bauernfeld bereits nur mehr aus sicherer Distanz in Brünn. Letztlich blieb das prononcierte politische Engagement so auch bei Bauernfeld nur eine – wenn auch bedeutende – Episode.

Auch im politischen Gehalt ihrer Stücke tun sich zwischen Halm und Bauernfeld klare Unterschiede auf. Exemplarisch gezeigt werden diese Differenzen hier anhand einer Untersuchung der Gehorsamskritik in zwei Komödien der beiden Autoren, die kurz vor – beziehungsweise in – dem Revolutionsjahr 1848 im Burgtheater uraufgeführt wurden.<sup>4</sup> Aus dieser Parallelektüre ergeben sich wichtige Themenfelder und Spannungen im liberalen Diskurs in Österreich um diese Zeit, und es wird deutlich, in welcher Form das Burgtheater am liberalen

Diskurs partizipierte. Sowohl in Bauernfelds *Großjährig* (1846) als auch in Halms *Verbot und Befehl* (1848) geht es um die Ersetzung eines alten Gehorsamsmechanismus, in dem sich das Subjekt mit einem direkten Befehl von außen konfrontiert sieht, durch einen neuartigen Machtmechanismus, nach dem das gehorsame Verhalten als Resultat eines freien Entschlusses motiviert wird. Anstatt das Subjekt mit einem direkten Befehl zu konfrontieren, geht es nun darum, die Eigenmotivation des Subjekts so zu lenken, dass es sich (scheinbar) von selbst zu dem gewünschten Verhalten entschließt.

Dem ersten Anschein nach hat diese Diskussion des Gehorsams nicht viel mit den großen Themen des Liberalismus und der Revolution von 1848 in der Habsburger-Monarchie zu tun. Liberale in Wien drangen vor allem auf Pressefreiheit und die Verpflichtung der Regierung auf eine Verfassung. Weitere Kernthemen, die die Revolution von 1848 in der Monarchie insgesamt prägten, waren die überkommenen Lehenspflichten der Bauern sowie die Frage, welche politische und kulturelle Bedeutung den elf im Habsburger-Reich versammelten Nationen zukommen sollte (Judson 2016, 155–156; Kann 300). Mit all diesen Themen hat die Gehorsams-Debatte bei Halm und Bauernfeld wenig zu tun. Und doch ist mit dem Gehorsam ein Ur-Thema des österreichischen Liberalismus berührt, insofern sich dieser Liberalismus in Wien wie auch andernorts in der Monarchie als Dynastie-treuer Liberalismus verstand (die wichtige Ausnahme dazu freilich stellte das auf Unabhängigkeit drängende Ungarn dar). Freiheit, so die Idee, war zu erhalten durch eine konstitutionell stabilisierte Monarchie. In der Tat wurde die Nachricht von der Revolution und ihrer ersten Erfolge (Zusage von Pressefreiheit, Versprechen einer Verfassung) in weiten Teilen Österreichs mit Lobeshymnen auf Kaiser Ferdinand begrüßt (Judson, *Habsburg* 169–70). Ein Sieg des Liberalismus wurde also selbst im ersten Sturm der revolutionären Begeisterung nicht so sehr als eine grundsätzliche Infragestellung der etablierten

Autorität verstanden, sondern eher als eine (verfassungsmäßige) Redefinition dieser Autorität, die eine direkte Identifikation der Untertanen mit der Monarchie befördern half. Freilich lässt sich dieses liberale Sentiment nicht einfach monolithisch beschreiben. Vielmehr tun sich, wie auch die folgende Analyse Bauernfelds und Halms zeigt, zwischen unterschiedlichen Vertretern des liberalen Lagers bedeutende Unterschiede auf. Auch das etablierte Herrscherhaus blieb dabei nicht immer unhinterfragt (nicht zuletzt macht die Tatsache, dass das Kaiserhaus im Laufe des Jahres 1848 zwischenzeitlich Wien verließ, deutlich, dass man sich in der Hofburg nicht durchgehend auf die Loyalität der Revolutionäre verlassen zu können glaubte).

Der bedeutendste Unterschied nun zwischen Halm und Bauernfeld in ihrer Dramatisierung des neuen Gehorsamsbegriffs besteht darin, dass bei Halm der Wandel hin zu einer Harmonie von Freiheit und Gehorsam, mit Einschränkungen, als humaner und liberaler Erfolg gefeiert wird, während er bei Bauernfeld kritischer betrachtet wird und eher als eine rein äußerliche Veränderung eines im Kern unangetastet bleibenden Machtsystems hinterfragt wird. Bezeichnenderweise plante Bauernfeld ursprünglich, seinem Stück den Titel „Es bleibt beim Alten“ zu geben (Horner 115). Auch wenn er in der Folge von diesem Titel – und damit implizit auch von der einseitig negativen Perspektive auf den beschriebenen Wandlungsprozess – abrückte, bleibt der skeptische Blick auf den historischen Wandel doch prominent.

In der Fokussierung auf die Bewertung dieses alternativen Gehorsamsbegriffs in *Großjährig* und *Verbot und Befehl* setzt sich die hier entwickelte Lektüre der beiden Stücke von der bisherigen Forschung ab. Deren meist cursorische Bemerkungen beschränken sich im Falle Halms darauf, dass sein Stück an der Vormärz-Kritik der despotischen Habsburger-Bürokratie teilhabe. Das von Halm entworfene Alternativmodell zum alten Modell der direkten staatlichen Lenkung durch „Verbot und Befehl“ wird dabei nicht näher untersucht. Peter Skrine etwa, der

*Verbot und Befehl* als Halms „comic masterpiece“ (153) lobt, weist nur allgemein darauf hin, dass Halm in dem Stück „the quintessential Austrian civil servant“ (152) karikiere, und bemerkt bezüglich der Handlung im Venedig der frühen Neuzeit sarkastisch: „any references to Austria’s political situation in 1848 are ,entirely coincidental’“ (152). Auch Kurt Vancsa beschränkt sich auf die vage Feststellung, *Verbot und Befehl* sei „gedacht als eine Zeitkritik um das Jahr 1848“ (310), ohne dies näher auszuführen.

Im Falle Bauernfelds wird richtig erklärt, dass in seinen Stücken sowohl das System Metternich als auch dessen liberale Opposition heftig kritisiert wurden. So etwa schreibt Zdenko Skreb grundsätzlich korrekt, dass „alle Seiten mit der gleichen satirischen Fuchtel bedacht“ (71) werden, präzisiert dies allerdings kaum. Ähnlich äußerte sich bereits Emil Horner in seiner Monographie über Bauernfeld aus dem Jahr 1900 (115). Unzureichend hervorgehoben wird in diesen Studien vor allem, dass nicht nur die beiden extremen politischen Positionen (Metternich’scher Konservatismus und radikaloppositioneller Liberalismus) kritisch beleuchtet werden, sondern vor allem auch der Versuch von deren Synthese. Wenn am Ende von *Großjährig* der Held (dessen Name, Hermann, ihn wenig subtil als Allegorie des deutschen Geistes kennzeichnet) den anfangs an ihn gestellten – und zwischenzeitlich zurückgewiesenen – Befehlen nun aus freien Stücken nachkommt, dann bleibt eben, in gewisser Hinsicht, einfach alles „beim Alten“.

Wichtiger aber als ein Korrektiv zu den bisherigen Interpretationen per se zu bieten (die sich ja detailliert noch gar nicht mit dem politischen Gehalt dieser Stücke beschäftigt haben<sup>5</sup>), ist es, mit dem Hinweis auf die Parallelen und Differenzen zwischen den Stücken Halms und Bauernfelds herausarbeiten zu können, dass das bekanntermaßen stark unter dem Einfluss der Zensur stehende Burgtheater der 1840er Jahre doch auch als Austragungsort politischer Debatten



innerhalb des Liberalismus fungierte.<sup>6</sup> Das Burgtheater des Vormärz, so bestätigt der vorliegende Beitrag, war eben, wie Heinrich Laube es bereits 1867 rückblickend schrieb, ein „Organ des wirklich pulsierenden geistigen Lebens“ (134) in Wien. Es war ein Ort der öffentlichen Versammlung und Debatte im Allgemeinen, und es fungierte, im Besonderen, auch als Ort für politische Debatten.

Eine solche Berücksichtigung des Burgtheaters als Medium des liberalen Diskurses vermisst man in den einschlägigen Studien zum österreichischen Liberalismus und der Geschichte der Habsburger-Monarchie. Dies gilt zumal für Pieter Judsons Monographien *Exclusive Revolutionaries* (1996) und *The Habsburg Empire* (2016). Als politisch relevante Institutionen Österreichs figurieren bei Judson die (zweifelsohne wichtigen) Zeitungen, Lesegesellschaften und Kaffeehäuser, nicht aber das Theater. Auch in Arbeiten, die sich explizit mit dem politischen Gehalt der österreichischen Literatur im neunzehnten Jahrhundert auseinandersetzen, wird das Burgtheater entweder übergangen oder dezidiert als der Intention nach unpolitisch und damit implizit konservativ abgetan. Polemisch vielleicht am zugespitztesten findet sich dieses Urteil in Gerhard Klingenberg's Buch *Das gefesselte Burgtheater* (2003). Klingenberg meint, im Vormärz seien keinerlei „geistige Impulse“ (48) vom Burgtheater ausgegangen und er beschreibt den Burgtheaterdirektor jener Jahre, Franz von Holbein (Direktion 1841–1849), als Paradebeispiel für „vorausseilenden Gehorsam“ (48). Über den Spielplan der 1840er Jahre insgesamt äußert sich Klingenberg ähnlich abschätzig: „Der Spielplan des Burgtheaters ignoriert in geradezu grotesker und gleichzeitig provokanter Weise die Geschehnisse in Mitteleuropa und die Entwicklungen innerhalb der Monarchie“ (50). Bei aller rhetorischen Schärfe spiegelt das Urteil Klingenberg's den Konsens der Forschung prinzipiell korrekt wider. Im Rahmen seiner quantitativen Auswertung der Spielpläne der Wiener Theater

im Vormärz stellt Alfred Koll fest, dass am Burgtheater vor allem (unpolitische) Konversations- und Rührstücke reüssierten (41). Und bereits Joseph Gregor schreibt in seiner österreichischen Theatergeschichte von 1948: „Die Revolution [von 1848] findet das Burgtheater sorglos inmitten seines Unterhaltungsrepertoires“ (191). Mit dem vorliegenden Aufsatz soll diese kategorische Geringschätzung der politischen Bedeutung des Burgtheaters im Vormärz nicht gänzlich in Zweifel gezogen werden – es bleibt wahr, dass weder das Burgtheater noch Wien insgesamt ein wichtiger Ort des prominenteren literarischen Vormärz waren (Rudolph 65). Heinrich Laubes Stücke etwa durften ab November 1845 auf der Burg überhaupt nicht mehr aufgeführt werden (Rudolph 70). Wohl aber kann dieser etablierte Blick auf das Burgtheater um einige Nuancen bereichert werden. Denn wie sich aus der Lektüre der Stücke Halms und Bauernfelds ergibt, fungierte das Burgtheater der 1840er Jahre durchaus auch als Bühne einer gemäßigten politischen Debatte innerhalb des Liberalismus. Weil Bauernfelds *Großjährig* die Komplikation des in Halms Drama *Verbot und Befehl* entworfenen politischen Modells darstellt, werde ich im Folgenden mit der Analyse von Halms Komödie beginnen und erst im Anschluss *Großjährig* besprechen, obwohl *Verbot und Befehl* zwei Jahre nach *Großjährig* uraufgeführt wurde.

### **Freier Gehorsam in Halms *Verbot und Befehl***

Die im Venedig der frühen Neuzeit angesiedelte Beamten-Komödie *Verbot und Befehl*, in der es im Kern um eine Rekonfiguration des Gehorsams im modernen Staat geht, wurde am 29. März 1848 im Burgtheater uraufgeführt. *Verbot und Befehl* war damit das erste neue Stück auf der Bühne des Burgtheaters nach Beginn der Wiener März-Revolution. Am 13. März hatten Studenten vor den Landständen Niederösterreichs protestiert, und zwei Tage später war der bekannte ungarische Liberale Lajos Kossuth begeistert in Wien empfangen worden. Das Kaiserhaus

reagierte auf die wachsende Unruhe in der Stadt schnell – wohl unter dem Eindruck der erfolgreichen Revolution in Paris im Februar. Bereits am 13. März trat der konservative Staatskanzler Metternich nach beinahe dreißig Jahren im Amt zurück. Und in den folgenden Tagen wurde Pressefreiheit zugestanden und eine Verfassung in Aussicht gestellt. Das Burgtheater schloss während der Revolution zunächst seine Tore. Vom 13. bis einschließlich dem 20. März gab es keine Vorstellungen in dem Theater (Rub 76). Relativ kurze Zeit nach Wiedereröffnung dann präsentierte sich das Burgtheater in neuer Gestalt. Ab dem 24. April 1848 figurierte die Bühne, die national-liberale Stimmung der März-Revolte aufnehmend, auf den Theaterzetteln als „K.K. Hof- und Nationaltheater“ – und nicht länger als „K. K. Hof-Burgtheater“; es griff damit auf die Bezeichnung des Theaters unter dem progressiven Kaiser Joseph II (1765–90) zurück (Widmann 106). Am selben Tag feierte auch Heinrich Laubes Erfolgsstück *Die Karlsschüler* (1846) eine sehr erfolgreiche Premiere (Yates 68). Mit der Inszenierung des Konflikts zwischen dem jungen Schiller und seinem württembergischen Landesherrn machte Laubes Stück eindeutig von der neuen Presse- und Zensurfreiheit Gebrauch. Laube, der bis vor kurzem noch überhaupt nicht aufgeführt werden konnte, war schlagartig zum Star der Burg geworden, und in der Tat wurde er kurze Zeit später als Theaterdirektor berufen. Ab dem 25. April 1848 dann wurden die Schauspielerinnen auf dem Theaterzettel nicht mehr französisch als „Mad.“ oder „Dem.“ geführt, sondern als „Frau“ und „Fräulein“ (Rub 75; die männlichen Kollegen waren bereits vorher als „Hr.“ gelistet worden).

Diese skizzenhaften Bemerkungen machen deutlich, dass das Burgtheater aktiver Teil der revolutionären Begeisterung und Veränderungen war und seine Tonart sehr schnell nach den Märztagen den neuen politischen Möglichkeiten anpasste. Die Uraufführung von *Verbot und Befehl* aber ist, obwohl diese nach den ereignisreichen Märztagen stattfand und obwohl Halms

Komödie in ihrer Verhandlung der Dienstpflicht des Beamten ein explizit politisches Thema besetzt, noch wesentlich ein Produkt des gemäßigteren vorrevolutionären Burgtheaters (sie muss auch wirklich bereits vor dem 13. März geplant gewesen sein,<sup>7</sup> und Halm selbst arbeitete an dem Stück bereits seit 1844; Schneider 198). Anstatt Anlass oder auch nur Katalysator von Halms Komödie zu sein, wirkten sich die offenen politischen Unruhen im unmittelbaren Vorfeld der Premiere sogar wohl eher hinderlich aus. Im 1856 publizierten Widmungsgedicht an den Hofschauspieler und Regisseur Karl La Roche, der in *Verbot und Befehl* die wichtige Rolle des Sekretärs Antonio Tentori gespielt hatte, beklagt Halm, dass unter dem Eindruck der politischen Geschehnisse niemand mehr Interesse für sein Drama aufbringen konnte: „Des Dichters Lied verhallt im Sturmes Toben / Und schlägt der Zwietracht loher Brand empor / Wer liehe den Gestalten Blick und Ohr / Die Phantasie aus Duft und Schaum gewoben“ (Halm 5). Zugegeben, ob Halm hier eine vollständige Erklärung für den geringen Bühnenerfolg seines Lustspiels liefert – *Verbot und Befehl* wurde nach nur vier Aufführungen vom Spielplan abgesetzt (Rub 75) –, ist ungewiss. In einer ausführlichen Besprechung für die *Allgemeine Theaterzeitung* vom 31. März 1848 führt der Kritiker T.F. Lumau (eigentlich Johann Umlauf) zusätzlich zu dem importunen Zeitpunkt der Aufführung zumindest auch noch den „unrichtigen Vortrag der Schauspieler“ (315) als wesentliche Schwäche der Inszenierung an (von dieser Kritik ausgenommen wird allein Karl La Roche, dem Halm sein Stück später widmete). Zudem ist auch die starke Entgegensetzung von Kunst und politischer Realität, die in Halms Widmungsgedicht anklingt, verwunderlich angesichts des zwar gemäßigten, aber doch eindeutig politischen Gehalts seines Stücks. Dass Halms *Verbot und Befehl* aber jedenfalls nicht direkt von den Geschehnissen des Jahres 1848 profitierte und seine gemäßigte liberale Kritik im Vergleich mit dem konkret auf die Straße gebrachten Widerstand wenig elektrisierend wirkte, kann angenommen werden. *Verbot*

*und Befehl* partizipiert durchaus am liberalen Diskurs der Zeit, aber nicht in einer Form, die sich direkt mit den politischen Ausbrüchen vom März 1848 kurzschließen lässt.

*Verbot und Befehl* spielt im Venedig der frühen Neuzeit. Im Zentrum steht der Konflikt zwischen einem seine Pflichten in einem Ausnahmefall vernachlässigenden Beamten Venedigs und dessen strengen Vorgesetzten im Rat der Zehn. Mit dieser Situierung der Handlung im Staatsapparat partizipiert Halms Stück durchaus an der zeittypischen Bürokratie-Kritik des Vormärz (Beicken 203), und in der Tat nimmt Halm auch dezidiert politische Reden in sein Drama mit auf. Dabei geht es Halm in keinem Falle um eine direkte Infragestellung staatlicher Autorität oder der Gehorsamspflicht des Beamten, sondern allein um eine kritische Reflexion dessen, wie dieser Gehorsam besser gestaltet werden kann.

Held der Komödie ist der alternde Beamte Antonio Tentori. Seit dreißig Jahren versieht dieser gemeinhin pflichtschuldig seinen Dienst und hat so eine bescheidene Karriere absolviert, vom Registranten im Arsenal bis zum Sekretär des Rats der Zehn. Nur einmal jährlich erlaubt sich Antonio, dem in seiner gesamten Laufbahn kein einziger Tag Urlaub bewilligt wurde, für sich ein „Jugendfest im Stillen zu begehen“ (17) – eingedenk jener Freiheit, die ihm mit dem Eintritt in seine triste Schreiberexistenz geraubt wurde: „Da sitz’ ich denn bei edlem Malveser / Und trink in meine Jugend mich zurück, / Zum Teufelsjungen, der ich sonst gewesen“ (17). Dieses Jugendfest ist seinem Charakter nach ein gleichsam primitiver, vormoderner Ritus: Es ist ein – wenn auch in seiner Beschränkung auf Wein und Geflügel leicht kleinbürgerlich gebrochenes – orgiastisches Fest, in dem sich der gehorsame Beamte für eine kurze Zeit dem Zugriff der Autoritäten entzieht, um so den Rest des Jahres wieder getreu dem Diktat seiner Vorgesetzten zu folgen. Wichtig zum Verständnis ist, dass es sich bei dem Jugendfest keinesfalls um eine offizielle, sanktionierte Feier handelt, sondern dass sich Antonio diese Freiheit vielmehr

selber nimmt. Ein guter Teil der Pointe dieses Stücks besteht darin, dieses illegale und der Macht entzogene Jugendfest in geordnete Bahnen zu lenken und damit auch Antonios Freiheitsstreben mit den Machtansprüchen des Rats der Zehn vereinbar zu machen.

Nun trifft es sich, dass Antonio just in der Nacht eines seiner Jugendfeste betrunken zum Dienst zurückbeordert wird, da der Rat der Zehn eine mitternächtliche Sitzung zu halten gedenkt. In dieser Sitzung fasst der Rat zwei Beschlüsse. Einem frisch verheirateten Ehepaar, das seine Zuneigung zu öffentlich zur Schau trägt, soll dieses unziemliche Verhalten verboten werden. Ein anderes Paar hingegen, dessen Vereinigung der Rat aus staatspolitischen Gründen wünscht, soll zur Heirat bewegt werden. Antonios Aufgabe bei alledem ist es, Verbot und Befehl an die Betroffenen zu vermitteln. Nur schläft der betrunkene Sekretär noch während der Ratssitzung wiederholt ein und kann sich nach der Sitzung nur ungenau an die erhaltenen Anweisungen erinnern. In der Folge verdreht er seinen Auftrag vollständig und erteilt Befehl zur Zuneigung, wo Verbot gefordert war, und Verbot, wo man Befehl erwartet hatte. Aus dieser Verwechslung ergibt sich im Folgenden der vielleicht nicht ganz überraschende Komödienplot, der darin besteht, dass sich die beiden Paare ihren Befehlen widersetzen und gerade damit unwissentlich den ursprünglichen Forderungen des Rats der Zehn Folge leisten.

Der Rat der Zehn, der die statthabende Verwirrung am Schluss durchschaut, sieht sich somit mit der Frage konfrontiert, wie eine Form von Verhalten zu bewerten ist, die im Ergebnis autoritätskonform ist, der Intention nach aber subversiv ist. Zudem muss geklärt werden, wie mit Antonio umzugehen ist, dessen trunkene Pflichtvergessenheit gleichsam nur zufällig die gewünschten Resultate gezeitigt hat. Dabei findet sich der Rat gespalten zwischen einem konservativen Flügel, der die Bestrafung aller Betroffenen fordert, und einem liberalen Flügel, der Milde anrät. Ersterer ist vertreten durch Andrea Morosini, der von seinen Befehlsempfängern

schlicht „blinden, schweigenden Gehorsam nur“ (169) verlangt. Letzterer findet sich verkörpert in der Figur Geronimo Veniers. Venier, so lernt man schon im ersten Akt, hat von einem Aufenthalt in England liberales Gedankengut mitgebracht, und er hat begonnen, die heimische Politik und Ökonomie des strikten Gehorsams anzuzweifeln.

Wenig subtil ist Venier in dem Stück als Sprachrohr des Autors gefasst (soweit eine solche Reduktion eines literarischen Textes denn zulässig ist), und seine liberale, progressive Haltung, die er bereits zu Anfang des Dramas zur Schau stellt, setzt sich zuletzt als die richtige durch und beweist Wirksamkeit. Wichtig dabei ist allerdings, dass Venier als Mitglied des Rats der Zehn nicht nur durchgehend die Regierungsarbeit mitträgt, sondern, mehr noch, dass sich seine Kritik an seinem konservativen Gegenspieler Morosini darauf konzentriert, die Ineffizienz von dessen Methode hervorzuheben. Einer direkt auf Verbot und Befehl bauenden Herrschaft, so die zentrale Kritik, bleibt der vollständige Zugriff auf das Subjekt verwehrt. Venier erklärt die „Lehre“ (Halm 170), die aus den Geschehnissen zu ziehen sei, seinen Kollegen so: „Zu viel Regieren sey vom Uebel eben; / Er [sic] leb’ auch in des ärmsten Bettlers Brust / Ein hohes, unberührbar Heiliges, / Wohin Befehl nicht, noch Verbote reichen; / [...] Gewalt erreiche und vermöge Nichts, / Als Lüge, Trug, Angeberei, Verläumdung, / Versumpfende Gemeinheit großzuziehen: / Gehorsam finde nur wer Gründe gibt, / Und nicht der Zwang, die Ueberzeugung herrsche“ (170). Wie Venier hier deutlich macht, ist der von Morosini verlangte direkte Gehorsam nicht zufriedenstellend. Dies jedoch wird nicht so sehr unter Berufung auf Würde und Rechte des Menschen begründet, als vielmehr damit, dass Verbote und Befehle nicht in das Innere des Menschen reichen. Venier, als moderner Machtpolitiker aber hat, besser als der konservative Morosini, verstanden, dass erfolgreiche Herrschaft genau auf diesem Zugriff aufs Innere beruht. Die Regierung muss so gestaltet werden, dass die Subjekte aus (scheinbar) eigener

Motivation zum verlangten Verhalten gelenkt werden. Dass dies gelingen kann, hat eben, wenn auch unwillentlich und unwissentlich, Antonio gezeigt, der über den Widerspruch der Bürger diese zum gewünschten Verhalten geführt hat.

Während in Antonios Fall der Erfolg aber auf doppelter Unwissenheit beruht (weder Antonio noch die Empfänger seiner Befehle durchschauen die Dynamik), beweist Venier zum Schluss, dass ein solches „liberales Regieren“ – ein Regieren, das in der Durchsetzung des Staatswillens auf die freie Entscheidung der Bürger setzt – auch durchaus bewusst gesteuert werden kann. Venier kann schließlich im Rat gegen den erheblichen Widerstand Morosinis durchsetzen, dass Antonio nicht allein seine Trunkenheit im Dienst vergeben wird, sondern in einem Akt gleichsam moderner Sozialgesetzgebung sogar ein dreimonatiger Urlaub befohlen wird. Genauer gesagt handelt es sich freilich nicht um einen gesetzlichen Urlaub im modernen Sinne, sondern lediglich um ein einmaliges Urlaubsgewähren; ein geregeltes Urlaubssystem war dem neunzehnten Jahrhundert noch fremd und setzte sich für die Beamten Österreichs erst 1914 durch (Heindl 233). Mit diesem Urlaub nun, so heißt es in einem Schreiben an Antonio, seien alle „jährlichen Jugendfeste für den Rest eures [Antonios] Leben im Voraus zu feiern“ (177) und Antonio sei in die Lage versetzt, seinen Vorgesetzten wieder die geschuldete Achtung zu zollen.

Antonios Ausfälle werden also unschädlich gemacht und zugleich wird seine Ergebenheit im Dienst gesichert. Das ursprünglich verbotene und der Macht entzogene Jugendfest wird legalisiert und im selben Zug als Instrument zur zuverlässigeren Steuerung des Beamten nutzbar gemacht. Alle in seinen Dienst nicht integrierbaren Begehren werden in den Urlaub verlagert und damit die zuverlässige Ausübung des Dienstes garantiert. Der offizielle Urlaub ist gleichsam die ultimative Inklusion der Exklusion im Arbeitsrecht – auch die Entfernung vom Dienst hat fortan seinen geordneten Platz im Dienstplan. Wie erfolgreich Veniers Vorhaben aber wirklich ist, zeigt



sich in den abschließenden Worten des Stücks. Hier macht Antonio, in einer etwas simplen psychologischen Dynamik, die bereits aus dem Rest des Stücks sattsam bekannt ist, klar, dass er sich gerade vom Gebot, den langersehnten Urlaub anzutreten, angespornt fühlt, nun umso härter zu arbeiten (180).

Die Politik des Liberalismus, vertreten durch Venier, zeigt sich in dem Stück so vor allem als effizientere Machttechnik. Gehorsam wird indirekt erwirkt. Wo dem Individuum scheinbar sein Wille gelassen wird, wird dieser tatsächlich vollständiger gelenkt als dies zuvor der Fall war. Dass diese neue Politik bei dem gemäßigten Nationalliberalen Halm aber als positives Modell gemeint ist, ist kaum zu bezweifeln (dies jedenfalls scheint das Happy End der Komödie zu suggerieren). Unter der richtigen, klugen staatlichen Lenkung, so die Annahme, wird die freie Entscheidung jedes Einzelnen zum Wohl des Staats beitragen. Umso bemerkenswerter ist es, dass eine genauere Lektüre des Stücks noch zu einer Pointe führt, die gerade die inhärenten Mängel des von Venier vertretenen Modells deutlich macht. Auch dies soll hier abschließend kurz gezeigt werden. Im Streit des Rates darüber, wie mit Antonio umzugehen sei (Venier drängt auf Vergebung; Morosini fordert Strenge), droht Venier zwischenzeitlich, nicht länger die Flotte Venedigs in den drohenden Kämpfen gegen fremde Mächte führen zu wollen. Morosini, damit unter Druck gesetzt, gibt kurz darauf Veniers Wünschen nach, bemerkt aber zu seinem Vertrauten Dolfín, dass zu hoffen sei, der nunmehr als politisch verdächtig und unzuverlässig erkannte Venier werde bei seinem nächsten militärischen Einsatz ums Leben kommen – andernfalls müsse er direkt abgesetzt werden: „Gefährlich dünkt mich, offen euch zu sagen, / Veniers verkehrtes, schwärmerisches Wesen, / Und spart uns nicht ein Türkenschwert die Mühe, / Und kehrt er heim, und wär’s als Sieger auch, / So wär’ es, denk ich, Zeit–“ (174). Dolfín stimmt Morosini bei und gemeinsam geben sie darauf Veniers Drängen nach. Dieses Nachgeben

lässt sich kritisch nun durchaus als Spielart der liberalen Machttechnik Veniers deuten. Anstatt Venier unter Druck zu setzen oder zu drohen, lassen sie ihn gewähren und sichern sich damit seine willige Teilhabe bei der nächsten Schlacht zu, in der sie zugleich auf seinen Tod hoffen können und ihn, widrigenfalls, wenigstens zunächst aus der Stadt entfernt haben. So gelesen, wird Veniers liberale Machtpolitik, die Halms Komödie allem Anschein nach positiv beurteilt, am Ende doch ein Stück weit *ad absurdum* geführt. Unwissentlich und scheinbar frei handelnd wird der liberale Venier Opfer des Kalküls der alten Machthaber. Freilich ist gerade diese letzte Pointe der Komödie, die in den kursorischen Besprechungen des Stücks bislang stets übersehen wurde, höchst ambivalent, denn schwer lässt sich hier entscheiden, ob sie den endgültigen Sieg von Veniers Politik oder deren Selbstzerstörung bedeutet. Mit der Aneignung des liberalen Kalküls durch die konservativen Machthaber verschwimmen die Grenzen zwischen den scheinbar so scharf gezeichneten Parteien in Halms Stück: Die konservative Partei bedient sich der liberalen Politik zur Ausschaltung der liberalen Fraktion.

Eine genaue, leicht gegen den Strich arbeitende Lektüre von Halms Stück fördert so ein nuancierteres Bild davon zu Tage, in welcher Weise der Burgtheaterautor Halm hier an der Vormärz-Bewegung beteiligt ist. Keineswegs geht es um radikale Kritik. Stattdessen wird der Regierung vor allem eine neuartige Machttechnik zur Verfügung gestellt, die unter dem Deckmantel der Freiheit eine letztlich effizientere und vollständigere Kontrolle ermöglicht. Dass Halm dies durchaus nicht kritisch gemeint hat, sondern vielmehr einen gelungenen Kompromiss zwischen notwendiger staatlicher Autorität und dem berechtigten Anspruch auf individuelle Freiheit zu präsentieren glaubte, ist, wie gesagt, wahrscheinlich. Und doch hat Halm mit der Andeutung von Veniers nahem Fall, der Vernier selbst unbewusst bleibt, in einer Subtilität und Doppelbödigkeit, die man Halms Texten sonst kaum zuschreibt, ein Bewusstsein dessen in sein

Drama hingeschrieben, wie leicht die liberale Technologie der Macht gegen den Liberalismus selbst verwendet werden kann.

### **Gehorsame Freiheit in Bauernfelds *Großjährig***

Besuchern des Burgtheaters musste die grundsätzliche politische Problematik von Halms Stück bereits aus der 1846 uraufgeführten und bis 1850 insgesamt fünfunddreißig Mal gespielten Komödie *Großjährig* von Eduard von Bauernfeld geläufig sein. Bei Bauernfeld sind die politischen Bezüge auf das System Metternich sogar noch expliziter, da das Stück im zeitgenössischen Wien spielt und eine der Hauptfiguren des Stücks (Blase) allgemein als Parodie auf Metternich selbst verstanden wurde (Horner 114–15).

Die Handlung von Bauernfelds Lustspiel folgt einer relativ simplen dialektischen Struktur. Es ist die Geschichte eines unfreien jungen Mannes, der sich plötzlich und mit aller Heftigkeit seines Freiheitsdranges bewusst wird, bevor er schließlich lernt, Gehorsam und (ein Gefühl von) Freiheit in Einklang zu bringen. Der dreiundzwanzigjährige reiche Baron und angehende Beamte Hermann befindet sich noch unter der Vormundschaft Blases. Blase nun plant, Hermann „großjährig“ (also volljährig) zu erklären, will sich aber gleichzeitig seinen Einfluss auf Hermann und dessen Ländereien sichern. Zu diesem Zweck plant Blase, sein Mündel Hermann zu einer Heirat mit seiner ebenfalls unter seinem Vormund stehenden Nichte Auguste zu bewegen, so dass Hermann über Familienbande weiter an Blase gebunden bleibt (der mit den Namen Hermann und Auguste angedeutete Konflikt zwischen dem Cheruskerfürsten Hermann / Arminius und seinem Widersacher Kaiser Augustus übrigens wird, durchaus überraschend, im Drama selbst nicht näher thematisiert). Während der folgsame Hermann auch in diesem Heiratswunsch seinem Pflegevater Blase gehorsam folgen würde, ist die selbstbewusst

und unabhängig auftretende Auguste zunächst keineswegs interessiert an einer Ehe mit dem unterwürfigen und passiven Beamten. Als sie nun Hermann direkt die Minderwertigkeit seiner Beamtenexistenz vorwirft, erwacht in diesem sein Freiheitsbewusstsein. In einem Monolog nahe dem Ende des ersten der zwei Akte überlegt Hermann: „Aber warum bin ich denn eigentlich ein Beamter? Warum? Wozu? – Es war der Wille meines Vaters. – Ach, es war sein Wille, daß ich keinen Willen haben soll! – Aller [sic] ich will! Ich will wollen!“ (226) Einmal erwacht, äußert sich dieser etwas ungelente Freiheitswillen („Ich will wollen“) in radikalem Protest. Hermann kündigt seinen Dienst als Beamter auf, rebelliert gegen seinen Pflegevater Blase – Hermann will die Verwaltung seiner Güter nun selbst übernehmen – und sieht auch von einer Heirat mit Auguste ab. Dies ist nun nicht nur für den konservativen und um seinen Einfluss bangenden Blase zu viel Freiheit, sondern auch für Auguste, zumal diese – so spielt die Liebe – den jetzt so selbständigen Hermann durchaus gern zum Gatten hätte. Dabei handelt es sich für die selbst mittellose Frau Auguste, anders als für den wohlhabenden jungen Mann Hermann, nicht nur um eine Frage des freiheitlichen Selbstverständnis, sondern auch um die Sicherung und Verbesserung ihres sozialen und ökonomischen Status („Baronin! Das klingt nicht übel!“ [239], sinniert sie an einer Stelle). Mit dieser Differenzierung zwischen den Positionen Augustes und Hermanns wird die allgemeine Allegorie der politischen Emanzipation bei Bauernfeld somit jedenfalls stellenweise um eine ökonomische und geschlechterspezifische Dimension bereichert. Die Frage nach Gehorsam und Freiheit spielt sich, anders als bei Halm, nicht in einem völligen sozialen Vakuum ab.

Nach dem Umschlag in Hermanns Verhalten von passiver Unterwürfigkeit in rebellischen Freiheitswillen, von These in Antithese gleichsam, führt das Stück zum Schluss noch die Synthese vor – den Versuch, Freiheitswillen und Ordnungsansprüche zu vereinigen.

Von der Bewertung dieser Synthese hängt die Deutung des Stücks ab. In der Angst, den freiheitswütigen Hermann ganz zu verlieren, greift Auguste auf die Hilfe von Blases Assistenten, Spitz, zurück. Mit einigen wenigen Worten gelingt es Spitz dann auch wirklich, Auguste und Hermann zum gegenseitigen Bekenntnis ihrer Liebe zu bewegen und damit Hermanns großen Ausbruchsplänen vorerst ein Ende zu bereiten. Selbst die von Auguste noch bewilligte einjährige Reise scheint Hermann am Ende nicht mehr unternehmen zu wollen: Er behauptet, bereits der „neu[e] Mensch“ (263) geworden zu sein, der er allenfalls am Ende dieser Reise hätte werden können. Aus freien Stücken erklären sich Hermann und Auguste somit am Ende genau zu dem Verhalten bereit, das ihnen der despotische Blase zu Beginn aufzwingen wollte. Das gehorsame Verhalten wird implementiert, aber auf ganz andere Weise, als zunächst von Blase selbst vorgesehen, nämlich nicht durch einen direkten Befehl, sondern als Resultat eines freien Entschlusses.

Blase, der sein Glück über diese Wendung der Dinge noch kaum glauben kann, bittet seinen Assistenten Spitz um Bestätigung: „Herr Spitz! Ist’s denn wirklich? Wir sind wieder notwendig?“ (264) Spitz beruhigt darauf seinen Herrn mit der leicht paradoxen oder zumindest zweideutigen Antwort, „Der Status quo ist hergestellt“ (264). Blase, der das Paradoxe in der Aussage seines Assistenten entweder nicht verstehen will oder nicht zu verstehen im Stande ist (ein Status quo wird dem Begriff nach gemeinhin nur bewahrt und höchstens wiederhergestellt), vereinfacht die Aussage dann noch einmal: „Es bleibt beim Alten“ (264; daher wohl die ursprüngliche Titelidee). Diese Reduktion aber will der ebenfalls anwesende radikal-liberale Gegenspieler Blases, der Familienfreund Schmerl, nicht auf sich beruhen lassen, und er korrigiert Blase: „Nein, es geht vorwärts! Das hat man uns zu danken – der Dings da – der Opposition!“ (264) Nach diesen Worten fällt der Vorhang. Und so stehen sich am Ende zwei

gegensätzliche Interpretationen von Spitzens Diktum „Der Status quo ist hergestellt“ unvereinbar gegenüber. Dieser Spannung entspricht zugleich die Ambiguität des politischen Wandlungsprozesses. Ob und inwiefern Hermann am Ende des Stücks freier ist als zu Beginn, steht in Frage. Bauernfeld gibt dem Zuschauer und Leser in seinem Stück keine direkte Antwort auf diese Frage. Bedenkt man jedoch den Kontrast zu Halms Stück, in dem ein ähnlicher Wandlungsprozess insgesamt positiv bewertet ist, so ist bereits diese stark markierte Offenheit bemerkenswert kritisch. Das liberale Modell einer Gehorsam de facto reproduzierenden Freiheit ist, wenn auch nicht verworfen, so doch mit einem großen Fragezeichen versehen.

Die Komödien Bauernfelds und Halms, so lässt sich abschließend sagen, sind Signale des liberalen Diskurses am Burgtheater im Vormärz und suggerieren als ein wichtiges Themenfeld dieses Diskurses die Frage, wie ein Begriff von Freiheit zu beurteilen ist, der sich den bestehenden Machtverhältnissen nicht entgegenstellt, sondern diese ebenso befördert wie er von ihnen befördert wird. Auch wenn weder Halm noch Bauernfeld eine eindeutige Antwort auf diese Frage geben, so ist der Unterschied zwischen der grundsätzlichen Bejahung (Halm) und der wesentlichen Infragestellung (Bauernfeld) dieses Freiheits- und Gehorsamsbegriffs klar genug, um sichtbar zu machen, dass das Burgtheater der 1840er Jahre durchaus auch als Bühne eines kontrovers geführten intellektuellen und politischen Dialogs fungierte.<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Zu Münchs Wahl seines Pseudonyms, siehe Wagner / Slipp.

<sup>2</sup> Wie man noch jetzt jederzeit am Portal des Burgtheaters beobachten kann, ist die österreichische Literatur, außer durch Halm, noch durch Grillparzer und Hebbel (der den Österreichern hier augenscheinlich zugerechnet wird) vertreten. Als Repräsentanten Deutschlands wurden Lessing, Goethe und Schiller ausgewählt. Die Dramenliteratur der restlichen Welt ist auf Calderon, Shakespeare und Molière reduziert.

<sup>3</sup> Zum Bezug zwischen Halms literarischen Arbeit und seinen philologischen Studien im Rahmen seiner Stelle als Bibliothekar, siehe Wagner, „Ad fontes?“

<sup>4</sup> Der vorliegende Aufsatz ergänzt und erweitert Wagner, „Navigating“.

---

<sup>5</sup> Andere Aspekte dieser Stücke wurden etwas detaillierter besprochen. Hervorzuheben ist hier vor allem Hermann Schneiders Rekonstruktion der Anleihen an Shakespeare und das spanische Drama in Halms *Verbot und Befehl* (198–204).

<sup>6</sup> Zur Geschichte der Zensur in Österreich siehe Bachleitner sowie Yates 25–41. Petra Hartmann erklärt, dass die politisch engagierten jungdeutschen Autoren das Drama wegen der Zensur am Theater überhaupt als Genre in den 1830er Jahren lange ablehnten; mit Karl Gutzkows und Heinrich Laubes erfolgreichen Arbeiten für das Theater ab den 1840er Jahren änderte sich dies jedoch teilweise (95–99). Hartmann beschränkt sich in ihrer Studie über die Autoren des jungen Deutschlands nach ihrem Verbot 1835 auf einen allgemeinen historischen Überblick und präsentiert keine detaillierten Interpretationen des politischen Gehalts der Stücke Gutzkows und Laubes.

<sup>7</sup> Tatsächlich war die Uraufführung am Burgtheater wohl schon für ein früheres Datum geplant gewesen und musste dann im Burgtheater selbst verschoben und zunächst auf eine andere Bühne verlegt werden. Der Theaterzettel des Burgtheaters vom 15. März führt an, „[d]ie hohe Direction des k. k. Hofburgtheaters hat der Regie des k. k. Hof-Schauspieles die erste Darstellung des dramatischen Gedichtes: Verboth und Befehl von Friedrich Halm zu ihrem Vortheile überlassen“ hat. Zu der Aufführung am 15. März liegen mir keine Informationen vor. Halms Werkausgabe führt den 29. März als Datum der Uraufführung an (Halm 7).

<sup>8</sup> Die Arbeit an diesem Aufsatz wurde mit Fördergeldern des Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC) unterstützt. Ich danke Richard Slipp für die kritische Durchsicht des Textes.

## Zitierte Literatur

Bachleitner, Norbert. *Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848*. Böhlau, 2017.

Bauernfeld, Eduard von. *Großjährig. Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Wilhelm Braumüller, 1871. S. 191–264.

Bauernfeld, Eduard von. *Aus Alt- und Neu-Wien*. Wilhelm Braumüller, 1873.

Beicken, Peter. „Anastasius Grün und der österreichische Vormärz“. *The German Quarterly*, Bd. 58, Nr. 2, 1985, S. 194–207.

Engel, Eduard. *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis in die Gegenwart*. Bd. 2, G. Freytag, 1906.

Glossy, Carl (Hg.). *Aus Bauernfelds Tagebüchern*. Bd. 1 (1818–1849), Carl Konegen, 1895.

Gregor, Joseph. *Geschichte des österreichischen Theaters. Von seinen Ursprüngen bis zum Ende der ersten Republik*. Donau-Verlag, 1948.

Halm, Friedrich. *Verbot und Befehl. Dramatische Werke*, Bd. 6, Carl Gerold's Sohn, 1856. S. 1–180.

Hartmann, Petra. *Zwischen Barrikade, Burgtheater und Beamtenpension. Die verbotenen jungdeutschen Autoren nach 1835*. Ibidem, 2009.

Heindl, Waltraud. *Josephinische Mandarine. Bürokratie und Beamte in Österreich*. Böhlau, 2013.

Horner, Emil. *Bauernfeld*. E. A. Seemann, 1900.

Judson, Pieter. *Exclusive Revolutionaries: Liberal Politics, Social Experience, and National Identity in the Austrian Empire, 1848–1914*. U of Michigan P, 1996.

Judson Pieter. *The Habsburg Empire: A New History*. Harvard UP, 2016.

Kann, Robert A. *A History of the Habsburg Empire 1526–1918*. U of California P, 1980.

Klingenberg, Gerhard. *Das gefesselte Burgtheater. Von 1776 bis in unsere Tage*. Molden, 2003.

Koll, Alfred. „Wiener Theatererfolge im Vormärz“. *Wiener Theater des Biedermeier und Vormärz*, Österreichisches Theatermuseum, 1978, S. 40–58.

Laube, Heinrich. *Das Burgtheater*. J.J. Weber, 1868.

Lothar, Rudolph. *Das Wiener Burgtheater*. E.A. Seemann und die Gesellschaft für graph. Industrie, 1899.

Lumau, T.F. „K.K. Hoftheater nächst der Burg“ [Besprechung von *Verbot und Befehl*]. *Allgemeine Theaterzeitung*, 31. März 1848, S. 314–15.



- Rub, Otto. *Das Burgtheater. Statistischer Rückblick auf die Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 8. April 1776 bis 1. Januar 1913*. Paul Knepler, 1913.
- Schlossar, Anton. „Friedrich Halms Leben und Wirken“. *Friedrich Halms Ausgewählte Werke in vier Bänden*, Bd. 1, herausgegeben von Anton Schlossar. Max Hesse's Verlag, 1904, S. 3–93.
- Schneider, Hermann. *Friedrich Halm und das Spanische Drama*. Mayer und Müller, 1909.
- Skreb, Zdenko. „Die Gesellschaft in den Dramen Eduard von Bauernfelds“. *Zeit und Gesellschaftskritik in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, herausgegeben vom Institut für Österreichkunde, 1973, S. 57–73.
- Skrine, Peter. „Friedrich Halm and the Comic Muse“. *The Austrian Comic Tradition: Studies in Honor of W.E. Yates*, herausgegeben von John R.P. McKenzie und Lesley Sharpe, Edinburgh UP 1998, S. 145–59.
- Vancsa, Kurt. „Friedrich Halm (1806–1871). Ein Beitrag zur Erhellung des Epigonen-Problems“. *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*, Neue Folge, Bd. 37, 1965–67, S. 302–16.
- Warren, John. „Eduard von Bauernfeld and the Beginnings of the Austrian Social Drama“. *The Biedermeyer and beyond: Selected Papers from the Symposium Held at St. Peter's College, from 19–21 September 1997*, Peter Lang, 1999, S. 127–45.
- Wagner, Martin. „Ad fontes? Eligius von Münch-Bellinghausen und die Kritik der Quellenforschung in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.“ *Germanistische Mitteilungen*, Bd. 45, Nr. 1–2, S. 73–88.
- . „Navigating and Owning Obedience: Reassessing Friedrich Halm's *Griseldis*“. *German Studies Review*, Bd. 43, Nr. 2, 2020, S. 233–49.

Wagner, Martin, und Richard Slipp. „Wer war Friedrich Halm? Zum Pseudonym von Eligius von Münch-Bellinghausen.“ *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 139, Nr. 2. Im Erscheinen.

Widmann, Wilhelm. *Theater und Revolution*. Oesterheld & Co., 1920.

Yates, W. E. *Theatre in Vienna. A Critical History, 1776–1995*. Cambridge UP, 1996.