

„Aus seiner Sprach kann man sehen, daß er Kopf hat“

Sprachgebrauch als Mittel der Figurencharakterisierung in Wiener Komödien um 1800 am Beispiel von Emanuel Schikaneders *Die bürgerlichen Brüder* und *Die Postknechte*

Alexandra Rotterbauer

Abstract

Dieser Beitrag bietet einen praktischen Einstieg in das Analysieren der Funktionen des Sprachgebrauchs für die Figurendarstellung in Wiener Komödien. Zunächst werden dafür einige kontextuelle Faktoren angedeutet, ehe anhand der Schikaneder-Stücke *Die bürgerlichen Brüder* und *Die Postknechte* Beispielanalysen präsentiert und mögliche Forschungsfragen vorgeschlagen werden. Im Vordergrund stehen dabei das sprachliche Auseinanderfallen von Sein und Schein, die sprachliche Ausgestaltung von Beziehungen sowie Bezüge zum zeitgenössischen metasprachlichen Diskurs und ihr Zusammenhang mit argumentativem Erfolg oder Scheitern der Figuren. Abschließend werden die zu berücksichtigende methodische Problematik und Strategien für den Umgang mit dieser skizziert.

Keywords: Wiener Komödie, Sprachgebrauch, Figurendarstellung

Empfohlene Zitierweise: Rotterbauer, Alexandra (2025). „Aus seiner Sprach kann man sehen, daß er Kopf hat“. Sprachgebrauch als Mittel der Figurencharakterisierung im Wiener Volkstheater – ein noch zu erschließendes Forschungsgebiet. UR: Das Journal, 5(1), S. 67-88. DOI: <https://doi.org/10.48646/ur.20250505>

Lizenziert unter der CC-BY-ND 4.0 International Lizenz.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Emanuel Schikaneder, der heute vielen wohl nur noch als Autor des Librettos der *Zauberflöte* bekannt sein mag, war eine der prägendsten Gestalten des Wiener Unterhaltungsbetriebs um 1800 und Gründer des Theaters an der Wien. Wirft man einen ersten Blick in seine Stücke, so fällt schnell deren häufige Nähe zum Trivialen und Klischeehaften auf. Ein komplexer literarischer Text dürfte auch nicht das Ziel gewesen sein, sondern vielmehr ein Stück, das auf der Bühne wirkt, Unterhaltung bietet und sich vor allem gut verkauft. So stellt Cornelius Mitterer fest, „dass die Erfolge weniger auf Inhalte als auf spektakuläre Effekte und schauspielerische Leistungen – zumal von ihm selbst [Schikaneder, Anm. AR] – zurückgehen“ (Mitterer, 2022, S. 322). In beiden hier betrachteten Texten wird zum Beispiel der Konflikt am Ende durch einen *deus ex machina* gelöst. So gibt sich etwa die vermeintlich gerissene Betrügerin in *Die bürgerlichen Brüder* schließlich als die in ihrem vierzehnten Lebensjahr entführte Schwester des Protagonisten zu erkennen, die diesem bloß eine Lektion zu seiner Besserung erteilen wollte, wobei von der verschollenen Schwester bis dahin noch nie die Rede war. Dennoch bieten diese beiden Stücke eine sprachliche Komplexität, die man ihnen in Anbetracht derart klischeehafter Handlungselemente zunächst kaum zutrauen mag. Auf differenzierte Weise wird der Sprachgebrauch eingesetzt, um den Figuren Profil zu verleihen, ihre Funktion im Stück zu markieren, ihre Beziehungen und Konflikte zu akzentuieren, auch an einer ausgeprägten metasprachlichen Reflexionsebene mangelt es nicht. Ich möchte daher zunächst einige kontextuelle Voraussetzungen andeuten, die diesen scheinbaren Widerspruch verstehen helfen.

Besonders das 18. Jahrhundert ist in Österreich zentral für den Standardisierungsprozess des Deutschen, da unter Maria Theresia und Joseph II. eine Sprachreform im Zuge der Modernisierungs- und Bildungspolitik durchgeführt wurde, wobei die im protestantischen Deutschland bereits weitgehend etablierte ostmitteldeutsche Schriftsprache – zeitgenössisch als „Obersächsisch“ oder „Meißnisch“ bezeichnet – übernommen wurde. Begleitet wurde diese Reform von sprachpflegerischen Bemühungen, so entstanden etwa ab der Jahrhundertmitte Professuren für „Deutsche Beredsamkeit“ an maßgeblichen Wiener Bildungsinstitutionen, Joseph von Sonnenfels gründete 1760 eine „Deutsche Gesellschaft“ nach dem Vorbild Gottscheds. Im josephinischen Jahrzehnt wurden in den von 1782 bis 1784 wöchentlich von Leopold Alois Hoffmann herausgegebenen Predigtkritiken nicht nur Inhalte von Predigttexten, sondern auch Sprachgebrauch und Vortragsstil der Priester öffentlich besprochen. Einen guten Überblick über Verlauf und theoretischen Hintergrund der Sprachreform gibt Peter Wiesinger (2014 [1995] und 2014 [1997]), speziell zu den Predigtkritiken sei auf die Monographie Ulrike Katrin Freitags (2007) verwiesen.

Doch der Diskurs um die Normierung der deutschen Sprache gestaltet sich weit komplexer und disharmonischer, als diese exemplarisch genannten Punkte vermuten lassen. Inwiefern und in welchen Bereichen das Vorbild der ostmitteldeutschen Prestigevarietät akzeptiert werden soll oder demgegenüber regionale Varietäten stärker behauptet werden sollen, ist im 18. Jahrhundert Gegenstand einer lebhaften Debatte der Sprachgelehrten. Verbunden damit sind Fragen danach, was ‚gutes‘, ‚schönes‘ oder ‚richtiges‘ Deutsch sein soll, welche Varietät die

effizienteste Kommunikation ermöglicht, die größtmögliche überregionale Verständlichkeit bietet und nicht zuletzt am fortschrittlichsten ist. Denn in der Aufklärung wird der Zusammenhang von Sprache und Denken als sehr eng angesehen, es herrscht die Vorstellung, dass ein präzises, wohlgeordnetes Denken auch ein präzises, wohlgeordnetes Sprechen erfordert, sodass durch eine Verbesserung der Sprache indirekt auch Verbesserungen in Gesellschaft und Wissenschaft erzielt werden könnten. In diesem Zusammenhang ist auch das aufklärerische Stilideal der Klarheit, Kürze und Verständlichkeit zu verstehen, das auf einem übersichtlichen Satzbau, dem Verzicht auf ablenkende blumige Metaphorik und übertriebenen rhetorischen Schmuck sowie auf dem ‚korrekten‘ Gebrauch der ‚richtigen‘ – das heißt prestigeträchtigen und möglichst überregional als verständlich akzeptierten – Varietät beruht (vgl. für den zeitgenössischen Diskurs um die Normierung des Deutschen Scharloth 2005, Faulstich 2008 und Sauer 2024, für einen übersichtlichen Einstieg zu den Vorstellungen vom Zusammenhang von Sprache und Denken sowie gesellschaftlichem Fortschritt vgl. erneut Wiesinger 2014 [1997]).

Doch nicht nur die Varietäten des Deutschen sind im 18. Jahrhundert Gegenstand der Debatte, sondern auch der Gebrauch von Fremdsprachen wie der französischen, die von vielen affirmativ aufgegriffen wurde, während andere deren Verwendung wiederum heftig kritisierten (s. Scharloth, 2005, S. 297–410). Im Zuge der Aufklärung vollzog sich die allmähliche Ablösung des Lateinischen als vorrangige Bildungssprache. Zu bedenken gilt vor allem, dass Wien als die größte Stadt des deutschsprachigen Raums ihren Bewohner*innen bereits im 18. Jahrhundert die Erfahrung lebensweltlicher Mehrsprachigkeit ermöglichte. Johann Pezzl, der Verfasser der 1786 bis 1790 in sechs Heften erschienenen Stadtbeschreibung *Skizze von Wien*, erklärt „iene unendliche Sprachen-Verwirrung, die Wien vor allen europäischen Plätzen auszeichnet“ (Pezzl, 1786, H. 1, S. 66) mit der Heterogenität der Bevölkerung und schreibt: „Es ist keine der untergebenen Provinzen, die nicht stets einige ihrer Söhne in Wien hat: darum verhandelt man hier seine Geschäfte, darum unterhält man sich hier in allen ienen Sprachen und Zungen, die vom Pruth bis an die weit entfernte Schelde gesprochen werden.“ (Pezzl, 1786, H. 1, S. 67) Diese gelebte Mehrsprachigkeit erstreckte sich bis hinauf zum Adel, der im 18. Jahrhundert nicht bloß Französisch, sondern darüber hinaus auch weitere prestigeträchtige romanische Sprachen, wie Italienisch als die Sprache der Musik oder am Hof zum Teil noch Spanisch, gebrauchte (vgl. Wiesinger, 2014 [1995], S. 319). Anders als etwa in Mittel- und Norddeutschland spricht die Oberschicht in Wien noch für den Großteil des Jahrhunderts im Alltag dialektal – mit der prominentesten Dialektsprecherin Maria Theresia an der Spitze – (vgl. Wiesinger 2014 [1995], S. 319–321), doch im josephinischen Jahrzehnt wird der öffentliche Dialektgebrauch – vor allem auch von sozial höhergestellten Frauen – schärfer kritisiert (vgl. Wiesinger 2014 [1995], S. 321–323).

Zusammengefasst zeigt dieser keineswegs vollständige Überblick, dass Sprache im 18. Jahrhundert in Wien ein sehr präsent Thema war. Hält man sich dies vor Augen, so erscheint es kaum mehr verwunderlich, dass auch ansonsten simpel oder gar klischeehaft gebaute Unterhaltungsstücke, die zu dieser Zeit und an diesem Ort entstanden sind, über ein

erstaunliches Niveau an sprachlicher Komplexität verfügen können. Diese große Bedeutung des Faktors Sprache für die Wiener Komödien¹ wird auch in der Forschung immer wieder betont, so schreibt etwa Gunther Wiltschko von einem „sprachlichen Reichtum, wie ihn das Burgtheater nicht kannte“ (Wiltschko, 1973, S. 95). Auch Leslie Bodi stellt in seinem Standardwerk über die Prosa der österreichischen Aufklärung Bezug zu der „auf dem Volkstheater durchaus gebräuchlichen makkaronischen Sprachmischung“ (Bodi, 1995, S. 150) her und Cornelius Mitterer erkennt im Wiener Vorstadttheater einen „Austragungsort für Sprachkonflikte“ (Mitterer, 2022, S. 330). Dennoch gibt es in diesem Forschungsfeld noch sehr viel zu tun, vor allem abseits von Raimund und Nestroy sind Detailanalysen, die (variations-)linguistische Beobachtungen und literaturwissenschaftliche Fragestellungen kombinieren, für den Großteil der Texte noch ausständig. Damit bieten sich hier ideale Voraussetzungen für junge Literaturwissenschaftler*innen und Studierende. Für den Einstieg in den Themenkomplex gibt es die erwähnten Überblickswerke zum sprachgeschichtlichen Kontext ebenso wie Analysen zur Sprache in Wiener Komödien an der Schnittstelle von Linguistik und Literaturwissenschaft, von denen sich methodisch lernen lässt. Nicht zuletzt geben die Kommentare zu den Texteditionen oft wertvolle Hinweise auf die Bedeutung des Sprachgebrauchs in den jeweiligen Stücken – das Literaturverzeichnis dieses Artikels versammelt einige Empfehlungen. Gleichzeitig gibt es zahlreiche Stücke, zu denen kaum aktuelle Publikationen vorliegen, hier bietet sich die Möglichkeit, auch im (Bachelor-)Studium zu einem Text noch zahlreiche neue Beobachtungen aufstellen zu können, vielleicht sogar die erste Detailanalyse vorzulegen, anstatt sich über weite Strecken einer Seminararbeit an den bestehenden Interpretationen abarbeiten zu müssen. Durch die Fülle an noch wenig beforschten Stücken besteht Raum für eigene Zugänge und Auseinandersetzungen, gleichzeitig sind zum Thema des Sprachgebrauchs doch einige Arbeiten vorhanden, an die angeknüpft werden kann – eine meiner Einschätzung nach äußerst günstige Ausgangslage für junge Forschende. Mögliche Herangehensweisen an dieses Forschungsfeld sollen im Folgenden skizziert werden, indem zunächst am Beispiel der beiden Schikaneder-Stücke *Die bürgerlichen Brüder* und *Die Postknechte* einige Forschungsfragen erläutert und schließlich methodische Probleme und Strategien für den praktischen Umgang mit diesen erörtert werden.

Vorweg sei bemerkt, dass es womöglich viele Texte gibt, die den Sprachgebrauch für eine mehr oder minder realistische soziale und räumliche Verortung der Figuren verwenden, indem etwa ständisch höherstehende Figuren normkonformes Prestigedeutsch, hierarchisch unterlegene hingegen stärker dialektal sprechen. Auch können durch den Dialekt lokale Anklänge evoziert werden – eine wichtige Funktion vor allem für die Wiener Komödien. Solche Fälle mögen vielleicht keine Seltenheit sein und den Texten einen nicht zu unterschätzenden Mehrwert bieten – man stelle sich den komischen Effekt vor, wenn antike Gestalten wie selbstverständlich Wiener Dialekt sprechen –, besonders komplex erscheinen mir diese Strategien, sprachliche Vielfalt einzusetzen, für sich genommen allerdings noch nicht. Daher

¹ Zum von Reinhard Urbach geprägten Begriff der „Wiener Komödie“ vgl. Urbach, 1973, S. 132–133, für einen kritischen Überblick zu Termini und Konzepten der Forschungsgeschichte vgl. Milkovits, 2024, S. 44–63.

interessieren hier nur darüber hinausgehende Funktionen des Sprachgebrauchs für die Figurendarstellung, im Fokus des Aufsatzes stehen Texte, in denen sich die Wahl einer bestimmten Sprachform nicht allein durch die genannten, eher simplen Erklärungen verstehen lässt. Besprochen werden zwei Stücke, in denen die verschiedenen Varietäten mehr über die Figuren zeigen als eine – durch die Realität erwartbare – geographisch-soziale Zuordnung, in denen die sprachliche Vielfalt noch mehr leistet als eine generelle stilistisch-formale Bereicherung oder allgemeine Steigerung der Möglichkeiten der Sprachkomik. Johann Sonnleitner weist darauf hin, dass eine einfache Entsprechung von Sprache und sozialer Verortung von vielen Wiener Komödien dieser Zeit ohnehin eher unterlaufen wird, da die Figuren in vielen Stücken über eine bemerkenswerte „soziale Mobilität“ verfügen, durch Glück oder Unglück werden sie schnell reich oder verarmen, darüber hinaus ist auch an die in Komödien so häufigen Momente der Verstellung und Verkleidung zu denken (vgl. Sonnleitner, 2018, S. 9–10). Für Nestroy kommt Sigurd Paul Scheichl zu der Einschätzung, dass der Einsatz einer bestimmten Varietät in dessen Texten „zu allerletzt ein realistisches Stilmittel [ist]“ (Scheichl, 1998, S. 94), diese für den Sprachkünstler Nestroy aufgestellte Beobachtung lässt sich auch auf die sprachlich komplexeren Stücke von ansonsten eher dem Trivialen verhafteten Autoren, wie Emanuel Schikaneder, übertragen.

Sprachliches Auseinanderfallen von Sein und Schein und sprachliche Beziehungsgestaltung in *Die bürgerlichen Brüder* (UA 1796)

Das Auseinanderfallen von Sein und Schein, das Aufzeigen der Diskrepanz zwischen Anspruch und dahinter zurückbleibender Wirklichkeit wird von vielen Komödien sowohl als Ressource der Komik als auch der Kritik an menschlichen Schwächen oder gesellschaftlichen Verhältnissen eingesetzt. Unter dem sprachlichen Auseinanderfallen von Sein und Schein verstehe ich das Misslingen des Versuchs einer Figur, sich durch den Einsatz einer prestigeträchtigen Sprache oder Varietät als ‚besser‘ – also gebildeter oder sozial höherstehender beziehungsweise ‚vornehmer‘ – darzustellen, wobei ihr Scheitern primär sprachlich begründet ist, sodass durch die Sprache der von ihr selbst konstruierte überhöhte Anspruch zugleich demontiert wird. Diese Technik, das Instrument der Selbstinszenierung mit dem Mittel ihrer Widerlegung zusammenfallen zu lassen, zeigt sich häufig auch auf andere Arten, indem beispielsweise eine Figur in einem bemüht teuer aussehenden Kostüm, das allerdings völlig geschmacklos wirkt, auftritt oder sich durch die inhaltlichen Widersprüche in ihrer eigenen Lügengeschichte der Lächerlichkeit preisgibt. Solche und ähnliche Momente gibt es in Komödien zuhauf, es empfiehlt sich daher, das sprachliche Auseinanderfallen von Sein und Schein nicht isoliert, sondern in Bezug zu weiteren im Stück genutzten Formen zu betrachten. Auch halte ich es für unabdingbar, bei jeder Detailanalyse des Sprachgebrauchs einer Figur die Beziehungen zu den anderen Figuren mitzudenken und danach zu fragen, wie diese sprachlich markiert sind. So kann es etwa bei Nachahmungsverhältnissen aufschlussreich sein, zu prüfen, ob die Nachahmung auch die Sprache betrifft oder ob sich entgegen der Erwartung die

nacheifernde Figur von dem bewunderten Vorbild sprachlich deutlich abhebt. Besonders Konfliktverhältnisse werden oft durch sprachliche Kontraste markiert, dabei kann sich auch zeigen, dass die markantesten Gegensätze nicht immer zwischen den Protagonist*innen und den scheinbar bedeutendsten Antagonist*innen bestehen müssen, wodurch zunächst weniger wichtig erscheinende Figuren stärker in den Fokus rücken können.

Zum Einstieg seien die Beziehungen der hier berücksichtigten Figuren des 1796 uraufgeführten Schikaneder-Stücks *Die bürgerlichen Brüder, oder: Die Frau von Krems*, das im Paratext als „bürgerliches Familiengemälde“ bezeichnet und in den Repliken der Figuren immer wieder deutlich in der Wiener Vorstadt verortet wird, knapp skizziert: Die Handlung wird in Gang gebracht durch das Fehlverhalten einer verblendeten Figur, die im Stück gebessert werden muss, denn der bürgerliche Hafnermeister Sebastian Schlegel imitiert den Prunk und die verfeinerte Lebensart der Aristokratie, gibt sein Handwerk auf und verwendet seine Zeit stattdessen auf Feiern und Eitelkeiten, verschwendet so die reiche Erbschaft seiner Frau, will sich nur noch mit Adeligen abgeben und auch seine Kinder in den Adelsstand verheiraten. Dabei sieht er arrogant auf andere Bürgerliche herab, allen voran auf seinen Bruder, den Flecksieder Lorenz, der die positive Kontrastfigur zu Sebastian darstellt. Lorenz Schlegel erscheint als Summe stereotyper bürgerlicher Tugenden, wie Sparsamkeit, Rechtschaffenheit, Verantwortungsgefühl und inniger familiärer Zuneigung, das ganze Stück hindurch betont er seinen Stolz auf seinen bürgerlichen Stand und Beruf und referiert auf bürgerliche Werte. So wie Lorenz Schlegel den idealen bürgerlichen Mann, verkörpert Theres, die Tochter des verblendeten Sebastian, die allerdings von ihrem kinderlosen Onkel Lorenz erzogen wurde, die ideale bürgerliche junge Frau, sie ist überaus arbeitsfreudig, bescheiden und gefühlvoll. Sebastian Schlegels namenlos bleibende Frau, deren Vermögen er vergeudet, stellt ganz den vernünftigen Gegensatz zu ihrem Mann dar und fordert von ihm die Rückbesinnung auf bürgerliche Werte. Der zu bessernden Figur stehen damit gleich drei in derselben Hinsicht ideale Kontrastfiguren gegenüber, während der Sohn Fritz zwar wie sein Vater verschwenderisch, aber anders als dieser auch gerissen ist und die Leichtgläubigkeit Sebastians skrupellos ausnützt. Demgegenüber wird Sebastians Verhalten von den anderen Figuren oft schlicht mit Dummheit erklärt (vgl. v. a. I, 4, S. 176) oder als „Comödie“ Spielen² eingestuft. Dabei kommt die eigentliche Sohnesrolle vielmehr Sebastians Lehrling Podel zu, der als rechte Hand und Komplize seines Meisters fungiert und anders als Fritz in naiver Bewunderung zu ihm aufschaut. Aus dieser Beziehung ergibt sich eine das Stück durchziehende Struktur der komischen Doppelung, da Podel Sebastian ständig nachahmt, womit die Komik der misslungenen

² Der Text verweist in diesem Zusammenhang deutlich auf eine Metaebene, Sebastian Schlegel entwickelt im Verlauf des Stücks den Plan, seine Frau zu verlassen und mit einer angeblichen Sängerin heimlich nach Polen durchzubrengen, um dort Theaterdirektor zu werden. Sein unangemessenes Verhalten wird mehrfach von Figuren als „Comödie Spielen“ bezeichnet, so reagiert etwa seine nach längerer Abwesenheit zurückgekehrte Frau auf seinen neuen luxuriösen Lebenswandel mit der Frage: „Spielst Comödie, oder bist närrisch?“ (III, 9, S. 200) Als sich die vermeintliche Sängerin, die Sebastian zum Schein das Vermögen stiehlt, schließlich als seine verschollene Schwester zu erkennen gibt, erklärt sie „Komedia“ gespielt zu haben (vgl. V, 22, S. 241). Auch die komische Darbietung eines Tragödienmonologs durch den Lehrling Podel (vgl. V, 8, S. 230) ist in diesem metadramatischen Zusammenhang zu erwähnen.

ständischen Transgression auf die Spitze getrieben wird, denn wenn im 18. Jahrhundert ein bürgerlicher Handwerksmeister, der dem Prunk des Adels nacheifert, schon lächerlich ist, so gilt dies für einen Lehrburschen, der ihm darin – sogar noch weniger überzeugend – folgt, noch viel mehr. Schließlich stellt Sebastian Schlegel einem aristokratischen Haushalt entsprechend einen Diener ein, der seinem neuen Herrn allerdings nicht nur in intellektueller und moralischer Hinsicht, sondern auch durch sein Wissen über stilvolle Lebensart überlegen ist (vgl. V, 19, S. 238).

Das starke Auseinanderklaffen von überzogenem Anspruch und dahinter zurückbleibender Wirklichkeit prägt das gesamte Stück, dabei agiert Sebastian Schlegel immer wieder in Widersprüchen, so versucht er beispielsweise als Vater, seiner Tochter die gute bürgerliche Erziehung auszutreiben, und lobt seinen Sohn für dessen hohe Geldverluste beim Glücksspiel, als sei dies eine erstrebenswerte Leistung. Seine Tochter möchte er, da er auf der Ehe mit einem Adligen beharrt, zwingen, einen Hochstapler zu heiraten, bei dem es sich bloß um einen Stallknecht handelt, bringt sie aber schließlich doch – ohne dies zu beabsichtigen oder auch nur zu durchschauen – mit dem von ihr geliebten bürgerlichen Bräutigam zusammen. Widersprüchlichkeit – oder anders formuliert: Komplexität – zeigt sich auch in Sebastian Schlegels Sprachgebrauch. Zusammenfassend betrachtet lassen die Repliken häufigen Dialektgebrauch erkennen, französische Begriffe werden – wenig überraschend – gebraucht, um auf die noble, galante Sphäre zu verweisen, wenn Sebastian etwa seinen Sohn fragt, ob er sich dem vermeintlichen Baron gegenüber „doch genereusé gezeugt“ (II, 9, S. 191) habe, oder in vollständiger Missachtung bürgerlicher Werte erklärt, seiner Frau einen „Adonateur“ (V, 19, S. 238) erlauben zu wollen. Spannender erscheint mir, dass Sebastian in Krisensituationen, in denen er ansonsten nicht mehr weiterkommt, zur Prestigesprache Französisch greift, um sich – erfolglos – Autorität zu verleihen. So versucht er etwa, seine Frau, die ihn seiner Verschwendung wegen zur Rede stellt, abzuwimmeln mit dem Satz „Ich krig a Hofbedienung, und jetzt laises vous“ (IV, 10, S. 216). Seine von ihm schwer gekränkte Tochter möchte er zum Bleiben zwingen mit den Worten: „Du wirst jekt da bleiben und mit dein Vater conversiren. [...] reste ici! Bauernmensch da bleib sag ich, siehst was das ist, wenn man mit der französischen Sprach nicht umgehn kann! – Ist das keine Schand für dich das ich als Vater mehr kann als du, doch das wird sich schon geben, wenn einmahl der Burgerflanken von Leib ist“ (IV, 3, S. 211).

Noch deutlicher als im Gebrauch des Französischen manifestiert sich der Kontrast zu Ehefrau und Tochter zum einen darin, dass beide im Gegensatz zu Sebastians Dialekt normkonformes Deutsch sprechen, sowie zum anderen in den literatursprachlich-pathetischen Anklängen, die ihre Repliken an bestimmten Stellen aufweisen. So erklärt Theres in dem Streitgespräch mit ihrem Vater (IV, 3, S. 210–211): „o ich kann gar nicht mehr. Schaam und Ehre lähmen mir die Augen“ und fragt: „Sie fühlen also nicht, welchen Schlingen Sie mich aussetzen?“ Ihr Vater hingegen nennt sie ein „dummes Ding übereinander“, erklärt, er wisse nicht, „was das dalkete Mädels alleweil daher redt“, befiehlt ihr zweimal „Das Maul halt“ und kündigt an, ihr und ihrer Mutter „den adelichen Geist schon einpeitschen“ zu wollen. Immer wieder gebraucht Sebastian Schlegel eine grobianische Sprache der Beschimpfung und

Gewaltandrohung gegenüber allen, die ihm in der patriarchalen oder beruflichen Hierarchie untergeben sind, so versucht er etwa, seinem Lehrling Poldel die eigentliche bürgerliche Respektsbezeichnung ‚Meister‘ zu verbieten, mit dem kaum feinen Satz „Heiß mich kein Meister mehr; oder ich reiße dir die Ohren weg“ (II, 6, S. 188). Zu einem noblen Knicks vor dem angeblichen Baron fordert er seine Tochter ausgerechnet mit den Worten „Mach a Buckerl dummes Mensch“ (II, 10, S. 192) auf, der komische Kontrast zwischen der geforderten vornehmen Handlung und dem Stil der Formulierung des entsprechenden Befehls könnte kaum größer sein. Die Diskrepanz zwischen seinem grobianischen (Sprach-)Verhalten und dem Streben nach verfeinerter Lebensart erkennt Sebastian Schlegel an einer Stelle sogar selbst: „Weib wenn du mir das Spektakel machst so schlag ich dirs Kreuz ein, aber nein, das Kreuz einzuschlagen, wär nit nobel, aber scheiden laß ich mich.“ (IV, 11, S. 218) Auch außerhalb der zahlreichen Gewaltandrohungen greift er stilistisch immer wieder daneben, indem er etwa meint, seine Tochter stehe da „wie ein angeschossener Braten“ (IV, 5, S. 212), oder indem er mit dem komisch-missglückten *pars pro toto* „Bey mir tritt kein anderer Fuß mehr ein, der nicht wenigstens Herr von ist“ (II, 5, S. 188) ausgerechnet die Vornehmheit seines Hauses zu unterstreichen versucht.

Als er allerdings eine geheimnisvolle Dame umschwärmt, schlägt sein Sprachstil radikal ins Gegenteil um, in Bezug auf die Angebotete produziert er Sätze wie „O wenn du wüßtest, daß ohne dich ich nicht leben kann. Du würdest eilen in meine Arme zu fliehen“ (III, 2, S. 195) oder „O Engel, ich bin nur Staub gegen dir!“ (V, 16, S. 235). Nicht nur gebraucht er an diesen Stellen durchgehend dialektfreies, normiertes Deutsch, sondern auch die klischeehaften Phrasen einer Literatursprache, die in seinem Mund zur Karikatur geraten. Dieser Stilbruch wird durch entsprechende nonverbale Aktion deutlich betont, so finden sich in den Nebentexten Anweisungen wie „sieht zum Fenster hinaus, im tragischen Ton“ (III, 2, S. 195), „er stützt seinen Kopf auf beyde Hände und tragedirt“ (III, 2, S. 196), „er macht Pantomime hinüber, seufzt, wirft Küsse hinüber“ (III, 2, S. 196) oder „Schlegel wird ganz entzückt fällt auf die Knie [...] Lorenz Schlegel tritt ein, sieht seinen Bruder weinen“ (V, 16, S. 235). Dass es sich bei dieser – komisch übertriebenen – Literatursprache um eine unverkennbar auffällige Abweichung zu Sebastian Schlegels üblichem Sprachgebrauch handelt, wird auch durch andere Figuren konstatiert, wenn etwa Poldel gleich zu Beginn der „im tragischen Ton“ gehaltenen Repliken meint: „Ui je, jetzt fangt er gar zum Comödie spielen an.“ (III, 2, S. 195) Kurz darauf wird der Meister vom Lehrling ausgelacht.

Die pathetischen Repliken von Theres und ihrer Mutter werden hingegen nie von solchen Kommentaren begleitet. Wie bereits erwähnt, hebt sich ihr normkonformes, zum Teil literatursprachlich geprägtes – und dabei nie verlachtes – Deutsch deutlich ab von Sebastians weitgehend dialektaler Sprache mit französischen Einsprengseln, die allen voran durch ihre zahlreichen Grobianismen und ihre großen stilistischen Gegensätze auffällt. Auch Theres' Mutter bedient sich wie ihre Tochter literarisch vorgeprägter Phrasen, wie „kehre zurück von deinem Taumel“ und „Öfne mir dein Herz“ (IV, 10, S. 217). Damit stehen die beiden Frauen allerdings auch in Kontrast zur dritten vorbildlich bürgerlichen Figur, zu Lorenz Schlegel, denn dieser

gebraucht wie sein Bruder eine deutlich dialektale Varietät, wobei ihm ein solches Pathos ebenso fremd ist wie die ausgeprägte Gewaltsprache Sebastians. Teil seines beruflich-ständischen Stolzes ist auch sein sprachliches Selbstbewusstsein, so wie er nicht über seinen bürgerlichen Stand hinaus möchte, so beharrt er auch auf seiner gewohnten Sprachform. Seinen Bruder tadelt er auf dessen Ausruf „Impertinent!“ hin: „Red nit so herrschaftlich es steht dir nicht an, bleib du bey deiner bürgerlichen Sprach, so magst dich doch nicht lächerlich, wie der Hans Narr aussieht“ (III, 18, S. 207). Die einzige – kleine – Gemeinsamkeit besteht im Verzicht auf französische Begriffe, wobei deren Gebrauch weder von Lorenz Schlegel noch von Theres und ihrer Mutter explizit negativ bewertet wird. Dass drei Figuren, die durch ihre stereotyp bürgerliche Idealität auf dieselbe Art den Kontrast zur verblendeten Figur bilden, in einem solchen sprachlichen Gegensatz zueinander stehen, mag zunächst überraschen. In diesem scheinbaren Widerspruch zeigt sich aber die Komplexität der Gestaltung des sprachlichen Profils Sebastian Schlegels, das durch seine Vielfalt so unterschiedliche Kontrastverhältnisse ermöglicht.

Der gerissene Sohn Fritz, der keine Hemmungen hat, seine Schwester im Tausch gegen ein Pferd und die Erlassung seiner Schulden unverhohlen an einen Hochstapler zu verkaufen, setzt die Prestigesprache Französisch bewusst zu manipulativen Zwecken ein. Da Französisch bei seinem Vater, den er das ganze Stück hindurch hintergeht, so großen Gefallen findet, benutzen er und sein Komplize in Sebastians Gegenwart französische Einsprengsel. So verabschiedet er sich etwa mit „Adieu Moncher peré“ (III, 6, S. 199) von seinem Vater und bestärkt diesen mit den Worten „Fidon, das wär eine Mesaliance“ (II, 9, S. 191) in der Ablehnung eines bürgerlichen Ehemanns für Theres. Somit wird die französische Sprache, die Sebastian Schlegel als wichtiges Element seiner Selbstinszenierung und missglückten Selbstbehauptung gebraucht, als Instrument der Lüge und Verstellung gegen ihn selbst verwendet.

Durch das Verhalten des Lehrlings Poldel gibt es im Text ein Nachahmungsverhältnis zu beobachten, das ausgeprägter kaum sein könnte, Poldel scheint fast alles zu tun, was sein Meister auch tut: Ist Sebastian Schlegel in eine geheimnisvolle Dame verliebt, so ist Poldel wie selbstverständlich in deren Stubenmädchen verliebt; schickt Sebastian seiner Angebeteten ein Blumenbouquet, so überbringt Poldel der seinen „a halbe Hollerstauden zum Present“ (IV, 8, S. 215) etc. Diese Doppelungsstruktur bietet dem Stück eine der wesentlichen Ressourcen seiner Komik, dazu sei ein etwas ausführlicheres Textbeispiel aus einer Teichoskopie zitiert, in der beide ihre am gegenüberliegenden Fenster stehenden Angebeteten bewundern (III, 2, S. 196–197):

Schlegel. Engel! (seufzt hinüber)

Poldel. (auf einem Stuhl hinter seinem Herrn, eben so) Zuckermund.

Schlegel. Ach flieh in meine Arme.

Poldel. Kom lauf zu mir herüber!

Schlegel. Ach sie lächelt – sie lächelt –

Podel. Die Meinige plekt auch die Zähne her.

Schlegel. O du süßes Vergnügen – du himlische Wohne.

Podel. Du mehr als Kaffee und Zucker – o du liebes Barboraas G'sichtel. (Sie laufen voll Vergnügen im Zimmer herum)

Schlegel. Ich bin erhört!

Podel. Wir sind erhört.

Schlegel. Erhört bin ich!

Podel. Erhört sind wir!

[...]

Schlegel. Sieh nur den liebevollen Blick; sieh nur wie sie seufzt.

Podel. Und mein Kammermädchen frißt aus lauter Lieb ein Apfel, wir zwey taugen schon zusammen, sie isst gern, und ich bin auch alleweil bey Appetit.

Schlegel. Podel, ich hohl geschwind das Portrait, du must nachher gleich damit hinüber. (macht Pantomime das er gleich wieder kommt, wirft einen Kuß mit der Hand hinüber, und läuft zur Seitenthür ab)

Podel. (nimmt ein Kipfel zeigt es hinüber, beißt ab) Siehst Schatzerl, ich hab auch was zu essen (wirft auch Küsse hinüber)

Der sehr ausgeprägten strukturellen Spiegelung entspricht in dieser Szene eine stilistische Kontrastierung der literatursprachlich-lächerlichen Repliken Sebastian Schlegels mit den in ihrer Wortwahl eher Alltagssprachlichen und inhaltlich vor allem durch Fresskomik auffallenden Reden Podels. Besonders verdichtet zeigt diese Szene die Spannung, die darin besteht, dass Podel seinem Meister einerseits so stark wie möglich nacheifert, andererseits aber immer wieder ungewollt dessen vornehmen Anspruch demontiert. In einigen Fällen ist das (sprachliche) Auseinanderfallen von Sein und Schein von Sebastian Schlegel ganz auf Podel ausgelagert, der in der zitierten Szene ein „mit Brillanten gefaßtes Portrait“ (III, 2, S. 196) als „Portrait mit Antenn“ – also Enten – versteht. Dies mag ein äußerst simples Beispiel für Komik durch sprachliches Missverstehen sein, doch auch durch diese Verwechslung von kostbaren Edelsteinen mit wenig eleganten Wasservögeln wird der überzogene Anspruch gebrochen. Als Sebastian Schlegel eine vornehme Gesellschaft zu einem luxuriösen Essen einlädt, das er nach aristokratischer Art mit der französischen Bezeichnung benennt, diminuiert Podel dieses *déjeuner* zunächst zum gleich weniger fein klingenden „Deschineeédel“ (I, 7, S. 180) und erklärt daraufhin noch auf Lorenz Schlegels Nachfrage: „A Deschineeédel ist a halbete Mittagssuppe“ (I, 7, S. 180), womit der noble Anspruch restlos zerstört ist. Für die Komik von Verballhornung und sprachlichem Missverstehen scheint Podel in diesem Stück fast allein zuständig zu sein, eine so einseitige Verteilung ist erklärungsbedürftig. In diesem Fall hilft ein Blick auf die Tradition der Spaßmacherfiguren, die in den Wiener Komödien des 18. Jahrhunderts unter verschiedenen Namen auftraten, während ihre klassischen Eigenschaften zum 19. Jahrhundert hin subtiler auf

Figuren übertragen wurden, die nicht explizit als ein solcher Spaßmacher gekennzeichnet, sondern mit einer ‚regulären‘, nicht-clownesken Identität ausgestattet wurden (vgl. zu den Spaßmacherfiguren und ihren Entwicklungen Müller-Kampel 2003 und Sonnleitner 1996). Dass sich diese Entwicklung bereits bei Schikaneder zeigt, stellt Cornelius Mitterer fest und weist darauf hin, dass die typischen Spaßmachereigenschaften bei Schikaneder eher auf verschiedene Figuren verteilt sind (vgl. Mitterer 2022, S. 325). Wenn etwa Sebastian Schlegel von seinem Bruder Lorenz als „Hans Narr“ bezeichnet wird, so ist dies als Anspielung auf den berühmten Wiener Hanswurst zu verstehen. Doch am deutlichsten konzentrieren sich die Eigenschaften der Spaßmacherfigur auf Poldel, dazu gehören die Gefräßigkeit, die im zitierten Abschnitt und an zahlreichen weiteren Textstellen zum Ausdruck kommt, und eine komische äußere Erscheinung, denn Poldel trägt laut Nebentext ein „Karrikaturkleid“ (I, 7, S. 179) sowie in einer Szene Frauenkopfbedeckung (vgl. IV, 8, S. 214–215). Auch eine gewisse Kommentarfunktion Poldels, der trotz seiner Naivität teilweise auch weiter denkt als sein Meister, und die einem vertraulichen Diener-Herr-Verhältnis nicht unähnliche Beziehung zu Sebastian Schlegel – inklusive der gedoppelten Liebesbeziehung – lassen sich in die Tradition der Lustigen Figuren einordnen. Den Bezug zur Spaßmacherfigur spricht Poldels Angebotete explizit aus, indem sie sich – nachdem er ihr mit einem „Fliegenwadel“ als Degen einen Monolog aus Shakespeares *Richard III.* vorgespielt hat – mit „adieu Herr Pierot“ verabschiedet (V, 9, S. 231) und davor in einem Brief an ihn schreibt: „doch haben sie trotz allen ihren Talenten so was Affenmäßiges in ihrer Miene, daß man ihnen doch gut seyn muß.“ (V, 3, S. 225) Es erscheint damit durchaus passend, dass die Komik der sprachlichen Missverständnisse und Verballhornungen mit dieser Figur so eng verbunden ist. Das Nachahmungsverhältnis zum bewunderten Meister äußert sich sprachlich vor allem im Einsatz französischer Brocken, so verabschiedet sich Poldel etwa mit Handkuss und „Je votre services“ von Frau Schlegel (IV, 9, S. 216). Ansonsten zeigt sich in Poldels Sprache ausgeprägter Dialektgebrauch, die Grobianismen Sebastian Schlegels übernimmt er nicht, er wäre wohl auch nicht in der sozialen Position dazu.

Schließlich ist auch noch kurz auf den von Sebastian Schlegel nach adeliger Art eingestellten Diener einzugehen, wie bereits erwähnt, ist dieser seinem Herrn nicht nur moralisch und intellektuell, sondern auch durch sein Wissen über stilvolle Lebensführung überlegen, sodass er sich etwa gezwungen sieht, seinem sich vornehm gebenden Herrn zu erklären, dass Austern keine Schnecken sind (vgl. V, 19, S. 238). Im Gegensatz zum Dialektgebrauch Sebastians, der den Diener immer wieder beschimpft, und Poldels, der ebenfalls – allerdings erfolglos – versucht, sich diesem gegenüber aufzuspielen, spricht der Diener durchgehend normkonform, sodass das Überlegenheitsverhältnis auch durch die markante sprachliche Gegenüberstellung zum Ausdruck kommt. Verdeutlicht wird damit die Unangemessenheit und Überheblichkeit von Sebastian Schlegels Verhalten sowohl in Bezug auf die schlechte Behandlung des Dieners als auch auf die versuchte ständische Transgression an sich, indem Sebastian Schlegel einen Menschen in sozialer Hinsicht zu seinem Untergebenen macht, der auf jede andere Weise eigentlich über ihm steht, und sich über diesen sowie alle anderen Bürgerlichen erhaben wähnt.

Außerhalb des Sprachgebrauchs wird das Auseinanderfallen von Sein und Schein etwa durch das Kostüm markiert, indem Sebastian Schlegel vom Nebentext mit der Bemerkung „Schlegel im Schlafrock, frisirt, aber der Bürgersmann muß heraus sehn“ (II, 5, S. 187) eingeführt wird. Da der Meister sein Handwerk aufgegeben hat, besteht Poldels Hauptaufgabe nun darin, ständig die Böden zu wachsen, die dadurch so glatt sind, dass sowohl er als auch andere ausrutschen – das buchstäbliche Ausgleiten auf dem gesellschaftlichen Parkett.

Metasprachlicher Diskurs, Sprachgebrauch und Argumentationsfähigkeit in *Die Postknechte* (UA 1791)

Zunächst sei die Figurenkonstellation des 1791 uraufgeführten und paratextuell als Lustspiel bezeichneten Stücks *Die Postknechte, oder die Hochzeit ohne Braut* kurz angedeutet: Ein namenlos bleibender Postmeister steht als rechtschaffene Autoritätsperson, die ihren Einfluss und Besitz einsetzt, um anderen zu helfen, in Konflikt mit einer verbrecherischen Autoritätsperson, einem Landpfleger, der skrupellos seine Macht missbraucht. Auf der Seite des Postmeisters stehen seine Familie sowie seine Postknechte, der Landpfleger verfügt mit einem Oberschreiber und einem Unterschreiber über zwei Beamte als Handlanger. Dabei ist der Landpfleger mit allen nur erdenklichen negativen Eigenschaften aufgeladen, so ist er etwa ein streitsüchtiger Trinker, droht anderen auf Basis willkürlicher Anschuldigungen mit Verhaftung und hat seinen Vorgänger und dessen Familie mit unlauteren Mitteln um Amt und Einkommen gebracht, um nur einige Beispiele zu nennen. Dieser Maximalbösewicht bleibt sprachlich allerdings vollkommen blass, die sprachlichen Merkmale verleihen der Figur kein bestimmtes Profil und scheinen auch nichts über deren Funktion im Stück zu zeigen, in sprachlicher Hinsicht sind es seine Handlanger, die zu den interessantesten Figuren des Stücks zählen. Der Oberschreiber bemüht sich stets, ein besonders normkonformes, prestigeträchtiges Deutsch zu sprechen, verfällt in seinen Repliken aber sogleich wieder in die dialektalste Varietät des Stücks, der Nebentext beschreibt dies klar wertend (I, 5, S. 55): „Diese Rolle wird wechselweise schön deutsch und am Ende jeder Rede bäuerisch gesprochen; darum hat man, was schlecht gesprochen wird, mit Schwabacher-Lettern gedruckt.“ Zur Illustration ein kurzer Monolog des Oberschreibers (II, 13, S. 70): „Wie? man meidet meine Gegenwart? – Man behandelt mich, als wenn ich *a g'mana Bauer war?* Unerhörte Beleidigung! – Schon tritt die Galle mir ins Geblüt. – Hütet euch vor meinem Zorn, ihr gemeinen Landleute! – Bringt dieses Köpfchen nicht noch mehr auf, *sunst mach i eng an abscheulinga Stroach.*“ Der stilistische Gegensatz könnte deutlicher kaum sein, ähnlich wie im Fall Sebastian Schlegels wirken die literatursprachlichen Anklänge – etwa in der Phrase „Schon tritt die Galle mir ins Geblüt“ – überzogen und lächerlich, die dialektalen Teile erscheinen durch Elemente wie den in Wien eher unüblichen *oa*-Diphthong in „*Stroach*“ äußerst provinziell. Derselbe Kontrast zeigt sich in der Erklärung des Oberschreibers, weshalb er mit einer Kopfverletzung aus dem Keller zurückkehrt (I, 6, S. 59): „I' du mein Himmel! ich wollte Mademoiselle Fikchen erinnern, auf die Stufen der Treppe obacht zu haben – ich reichte Ihr sodann meine rechte Hand, *patsch bin ich selbst abi purzelt.*“ Der Oberschreiber selbst hält seine Sprache natürlich für perfekt und möchte auch noch anderen

Sprachunterricht erteilen (vgl. I, 5, S. 55–56). Auch diese Figur bietet ein Paradebeispiel für das sprachliche Auseinanderfallen von Sein und Schein, dabei erweist sich der Oberschreiber auch in Bezug auf den Inhalt seiner Reden als Großsprecher. So versucht er etwa, sich zwei Reisenden gegenüber als Mann von Welt zu inszenieren, empfiehlt ihnen aber auf ihre Frage nach Sehenswürdigkeiten, die „*schöne Köpfstatt*“ (II, 16, S. 73) zu besichtigen, erschrickt über ihre selbstverständliche Annahme, bei einem Spiel Dukaten statt Groschen einzusetzen, und behauptet schließlich, sowohl die Frau als auch die Tochter des Postmeisters seien in ihn verliebt, woraufhin ihm die gerade auftretende Postmeisterin eine Ohrfeige erteilt.

Die Sprache des Oberschreibers, die dieser selbst als „zierlich“ (vgl. II, 16, S. 72) bezeichnet – ein häufig benutztes Adjektiv im zeitgenössischen Diskurs über die beste Varietät –, wird vom Postmeister, der positiven Zentralfigur des Stücks, massiv kritisiert. Der Postmeister entgegnet seiner Frau auf ihre Einschätzung „Aus seiner Sprach kann man sehen, daß er Kopf hat“ (I, 5, S. 55): „Hab ich etwa keinen Kopf, weil ich nicht so gespreizt rede, wie der Narr da? Er soll reden wie ihm der Schnabel gewachsen ist.“ erinnert sei an dieser Stelle an das eingangs angedeutete aufklärerische Postulat einer sehr engen Verbindung von Sprache und Denken, dieser Zusammenhang wird einerseits durch den Postmeister in Frage gestellt, andererseits vereint die Figur des Oberschreibers eine lächerliche und situationsinadäquate Sprache mit intellektueller Beschränktheit. Dabei wirkt der Oberschreiber wie eine Karikatur der Vorstellung einer gesamtgeistigen Verbesserung durch den Gebrauch einer besonders normkonformen, dialektfreien Varietät. Die Forderung des Postmeisters, zu reden, wie einem der Schnabel gewachsen sei, bildet einen Gegensatz zum aufklärerischen Ideal, die Sprache zu pflegen, mit Mühe zu perfektionieren und so von ‚Fehlern‘ zu reinigen. Die markantesten sprachlichen ‚Fehler‘ begeht in diesem Stück gerade jene Figur, die permanent um die Reinheit ihrer Sprache bemüht ist, um so einer prestigeträchtigen Varietät möglichst nahezukommen. Vor allem aber kann sich der Oberschreiber mit Sprache nicht durchsetzen, denn argumentativ versagt er in verbalen Konfrontationen stets und kann damit keinen erfolgreichen Gebrauch von seiner so hochgehaltenen Sprache machen. Ganz anders verhält es sich mit dem Postmeister, das Stück macht immer wieder deutlich, dass diese Figur über hohe argumentative Souveränität und ein waches Sprachbewusstsein verfügt, wodurch den Spracheinstellungen des Postmeisters eine gewisse Autorität und damit große Relevanz für eine diesbezügliche Analyse zukommt. Als Beispiel für die Argumentationsfähigkeit des Postmeisters seien Auszüge aus dem eskalierenden Konflikt mit Landpfleger und Oberschreiber, die beide die Postmeisterstochter begehren, zitiert (I, 5–6, S. 57–60):

Landpfleger. (Fährt auf.) Nun hab ichs satt, Herr Postmeister! nun hab ich genug gehört!

Postmeister. Desto besser! so darf ichs nicht noch einmal sagen.

Landpfleger. Ich wäre abscheulich? – häßlich?

Postmeister. Schön sinds doch, beim Geier, auch nicht!

Landpfleger. Nein, nein! das Häßlichsein wird in einem andern Verstand von mir gewogen.

Postmeister. Wägen Sies hin wo sie wollen; mein Mädels bekommen Sie einmal nicht. – Ich sags voraus: Mein Mädels machte es ihnen just so, wie ihre Braut von gestern Nacht.

Landpfleger. Und der Vater würde das billigen? Er ließe sie gehen?

Postmeister. Nein! Gehen ließ ich sie nicht, aber fahren.

Landpfleger. Auch noch fahren?

Postmeister. Versteht sich! Wer wird denn eine Postmeisters-Tochter gehen lassen?

[...]

Landpfleger. Ich ein hässlicher Mann! – Das soll auf die Wage!

Postmeister. Ich geb Ihnen noch ein Gewicht dazu, wenns zu wenig haben.

Landpfleger. Nein, nein! Es zieht überflüssig.

Postmeister. Wanns Ihnen nur bald heimzieht.

[...]

Landpfleger [zum Oberschreiber, Anm. AR]. Komm er nur mit mir, morgen um diese Zeit sitzt der Herr Postmeister schon in der Stadt. Aber 3 Klaffer unter der Erde, versteht sich!

Postmeister. Ist möglich! Vielleicht bey einem Glas Wein im Keller.

[...]

Oberschreiber. (Drohend.) Herr Postmeister, Herr Postmeister!

Postmeister. Was solls!

Oberschreiber. Sie haben gröblich gehandelt, Sie werden sehen –

Postmeister. Was werd ich sehen?

Oberschreiber. Was Sie sehen werden! –

Postmeister. Ja! Herr Asinus! was werd ich sehen?

Oberschreiber. Daß ich Ihnen allerseits a gute Nacht sag.

Die argumentative Strategie des Postmeisters lässt sich mit Siegfried Brill als „Aufblenden und Abdunkeln des Sinnes“ beschreiben (vgl. Brill, 1967, S. 25–29), indem der Postmeister die Mehrdeutigkeit in den konventionalisierten Phrasen seiner Kontrahenten nutzt, um deren Aussagen in seinem Sinne umzudeuten und sie so sprachlich zu entwaffnen. Ihre Drohungen entlarvt er in ihrer hohlen Floskelhaftigkeit. Doch nicht nur seinen Feinden dreht er das Wort im Mund um, indem er ihre Reden vom Metaphorischen ins Buchstäbliche wendet und umgekehrt, so entgegnet er etwa seiner Frau, der einzigen Figur, die argumentativ auf seiner Höhe ist und die im ganzen Stück ihrer übersteigerten Tanzleidenschaft wegen aufgezogen wird, auf ihre berechnete Beschwerde „Sonst weißt aber auch nichts, als das ewige Tanzen mir vorzurupfen!“ (IV, 1, S. 89): „Geh du hinaus in den Hof und rupfe deine Aenten und Gänse, so hast auch was zu

rupfen!“ Wenn in einem Text bestimmte Figuren so deutlich als diejenigen in Erscheinung treten, die erfolgreich argumentieren und sich mit Sprache durchsetzen können, so lohnt es sich, danach zu fragen, worauf diese argumentative Überlegenheit basiert, wie diese Figuren sich zu zeitgenössischen Stilidealen verhalten, welche Varietäten sie benutzen und wann sie in Prestigesprachen wechseln. Vermutlich werden solche Figuren Prestigesprachen sehr gezielt und fein dosiert einsetzen, so kommt etwa der Postmeister, der den Oberschreiber „Herr Asinus“ nennt, im Streitgespräch mit nur einem einzigen lateinischen Wort aus – ganz anders verhält es sich mit dem Unterschreiber.

Ist der Oberschreiber ein beschränkter Großsprecher, so zeigt sich der Unterschreiber – sogar an den Maßstäben dümmlicher Komödienfiguren gemessen – nahezu unrealistisch dumm, dies wird etwa durch den Nebentext „hebt beim Lachen den Kopf wie ein Hahn in die Höhe“ (III, 4, S. 81) unterstrichen. Der vollkommen begriffsstutzige Unterschreiber ist kaum in der Lage, auch nur die simpelsten Anweisungen des Landpflegers umzusetzen. Als er in einem Verhör an der einfachen Aufgabe, das Protokoll zu verfassen, scheitert, indem er stets die falschen Dinge notiert und sich damit unfähig zeigt, sprachliche Informationen richtig einzuordnen, versucht er, sein intellektuelles Versagen durch den Einsatz möglichst vieler lateinischer Phrasen zu kaschieren. Dabei bietet der Lateingebrauch seinen Redebeiträgen keinerlei kommunikativen oder semantischen Mehrwert, sondern erweist sich in Repliken wie „Ah! – Hoc intelligo.“ (III, 7, S. 84) als völlig willkürlich. Gerade bei der klassischen Bildungssprache Latein sollte man sich fragen, welche Inhalte die Figuren darin ausdrücken und ob es sich dabei womöglich bloß um Banalitäten handelt. So tritt etwa in Schikaneders Operette *Die Lyranten* ein Schulmeister auf, der zwar an der korrekten geographischen Verortung Italiens scheitert (vgl. III, 6, S. 39), dafür aber durch den lateinischen Ausruf „Jam habeo, jam habeo!“ (II, 9, S. 32) verkündet, Wein mitgebracht zu haben. Auf ähnliche Beamten- und Gelehrtenfiguren in den Stücken Philipp Hafners und Franz von Heufelds verweist Johann Sonnleitner in den Kommentaren zu den jeweiligen Texteditionen (s. Sonnleitner 2001, S. 440 und 2014, S. 515–516). Überflüssiger Lateingebrauch wird auch im Zuge der Aufklärung viel kritisiert und der Lächerlichkeit preisgegeben, dies ist weder auf das späte 18. Jahrhundert noch auf den deutschsprachigen Raum beschränkt, man denke etwa an den jungen Gelehrten Erasmus Montanus in Ludvig Holbergs gleichnamigem Drama (Erstdruck 1731), der lateinische Floskeln zur erfolglosen Untermauerung völlig sinnentleerter, jeglicher Alltagserfahrung widersprechender Argumente einsetzt. Für *Die Postknechte* zeigt ein Vergleich der beiden Schreiberfiguren, dass der Griff nach einer Prestigesprache umso höher gerät, je größer die zu überdeckende eigene intellektuelle Unfähigkeit ist.

Schließlich gibt es auch in diesem Stück viele Figuren, die wie Theres und ihre Mutter in *Die bürgerlichen Brüder* eine normkonforme, dialektfreie Varietät mit sogar noch ausgeprägterem literatursprachlichem Pathos kombinieren. In beiden Texten handelt es sich bei all diesen Figuren entweder um Liebende oder Leidende, sodass diese Sprachform eine schnelle Zuordnung für das Publikum zu ermöglichen scheint, anstatt ein spezifisches individuelles Profil zu bieten. Für die Stücke Raimunds beobachten Gunther Wiltschko (vgl.

1973, S. 95–96) und Sigurd Paul Scheichl (vgl. 1991, S. 59–62) eine vergleichbare Verteilung, die den Dialekt eher dem Komischen und die Prestigevarietät eher den ernstzunehmenden ‚großen Gefühlen‘ zuweist. Dies hilft zu verstehen, warum oft ansonsten ganz unterschiedliche Figuren ein normiertes, literatursprachliches Deutsch sprechen und andere wiederum nicht. So erklärt sich vieles, aber nicht alles. Gerade in *Die Postknechte* fügen sich zwei Figuren nicht in dieses – von Wiltshko und Scheichl in Bezug auf Raimund formulierte – Schema ein. So kann man etwa der Postmeisterstochter Viktorl, die um das Leben ihres Geliebten bangen muss, die ersten großen Gefühle kaum absprechen, und dennoch weisen ihre Repliken verstreute Dialektmerkmale und dabei kaum literatursprachlich vorgeprägte Phrasen auf. Verglichen mit ihrem Geliebten Franz, der etwa in der Erzählung seiner Lebensgeschichte Formulierungen produziert wie „ich wars, über den Bettler sich erbarmten, und mich mit ihrer Armuth deckten: während daß meine Mutter mit dem Tode rang, und unter tausend bittern Thränen starb.“ (III, 8, S. 85), erscheinen ihre Reden nahezu frei von Pathos. Der als *deus ex machina* auftretende neue Gouverneur, der in der vorletzten Szene schließlich den verbrecherischen Landpfleger absetzt, spricht zwar normorientiert-dialektfrei, vereint mit diesem Sprachgebrauch aber einige klassische Eigenschaften der Spaßmacherfigur (vgl. Mitterer, 2022, S. 325), unterläuft die pathetischen Ansätze seiner Gesprächspartnerin und orchestriert zu seiner Unterhaltung sogar eine komische Szene zwischen anderen Figuren (vgl. V, 4–7, S. 104–108). Auch für literatursprachliches Pathos lässt sich – ähnlich wie Cornelius Mitterer dies für die konventionellen Handlungselemente vorschlägt (vgl. Mitterer, 2016, S. 13) – nach der Möglichkeit einer eventuellen parodistisch-komischen Funktion fragen. Eindeutig gegeben erscheint mir dies in Bezug auf den Sprachgebrauch allerdings nur im besprochenen Fall Sebastian Schlegels und für die literatursprachlichen Einsprengsel des Oberschreibers.

Methodische Problematik

Schließlich sei noch auf eine nicht unerhebliche – allerdings bewältigbare – methodische Problematik eingegangen. Während der Gebrauch von Fremdsprachen in den Repliken der Figuren noch leicht ersichtlich sein mag, wobei auch hier vor allem beim Französischen mit zum Teil ungewöhnlichen verdeutschten Schreibweisen zu rechnen ist, kann sich die Differenzierung von dialektalen und normkonformen Varietäten innerhalb der deutschen Sprache komplizierter gestalten, denn dialektnahe Passagen sind nicht immer auf den ersten Blick als solche zu erkennen. Der Versuch, mit dem Dialekt eine primär der mündlichen Kommunikation angehörende Sprachform zu beschreiben, muss sich in der Theatergeschichte auf Schrifttexte stützen, die nicht mit einer lautgetreuen Transkription verwechselt werden dürfen. Viele zu erwartende Dialektmerkmale werden in den Texten nicht oder nicht durchgehend schriftlich wiedergegeben, vielmehr orientieren sich diese häufig stark an der normkonformen Sprache, sodass auch Richard Reutner in Bezug auf Wiener Komödien des frühen 19. Jahrhunderts „durchwegs eine inkonsequente Verschriftlichung von Dialektalem“ (Reutner, 1998, S. 78) beobachtet. Manche Texte, wie etwa *Die bürgerlichen Brüder*, zeigen – an vielen Stellen, aber trotzdem nicht durchgehend – sehr saliente Dialektmerkmale, wie beispielsweise den Gebrauch

des unbestimmten Artikels *a* oder der Formen *i* statt *ich* oder *nit* statt *nicht*, wodurch die Zuordnung insgesamt deutlich erleichtert wird. In anderen Texten aber ist der Dialekt eher in Spuren zu erahnen, so bietet *Die Postknechte* einige Extrembeispiele für die inkonsequente schriftliche Realisierung von Dialektmerkmalen, indem etwa die typographisch als maximal dialektal ausgewiesene Replik des Oberschreibers „*Was die Leut alles ausstudiren!*“ (IV, 20, S. 100) mit der e-Apokope am Nomen nur ein einziges Kennzeichen nicht-normkonformer Sprache aufweist.

Daraus folgt, dass die bloße Abwesenheit von Dialektmerkmalen in den Repliken einer Figur noch nicht hinreichend ist, um mit Sicherheit von einem betonten Einsatz von dialektfreiem, normkonformem Prestigedeutsch auszugehen, denn dies kann auch schlicht dem Medium Schrifttext geschuldet sein. Dabei kann wohl auch nicht immer ausgeschlossen werden, dass bestimmte Passagen aus dem Mund sprachlich eher blasser Figuren nur deswegen der schriftsprachlichen Norm folgen, weil an ihrer detaillierten sprachlichen Ausgestaltung weniger Interesse bestand, wie Sigurd Paul Scheichl dies für bestimmte Textstellen bei Nestroy erwägt (vgl. Scheichl, 1998, S. 95). Der Gebrauch von normkonformem Prestigedeutsch sollte daher nicht allein ex negativo bestimmt werden, stattdessen sollte diese Zuordnung durch eigene spezifische Merkmale abgesichert werden, einige solche werden im späteren Verlauf dieses Artikels noch vorgeschlagen.

Die teilweise ungenaue schriftliche Basis kann Analysen einzelner Repliken an ihre Grenzen stoßen lassen, betrachtet man allerdings das jeweilige Stück als Ganzes, so ermöglicht die Zusammenschau aller Redebeiträge einer Figur und eventueller Kommentare in den Nebentexten dennoch das Erkennen der grundlegenden Tendenzen. Wichtig erscheint mir, auch für diese um 1800 entstandenen Texte das Varietätenspektrum des Deutschen als Kontinuum mit fließenden Übergängen und nicht als klar abzugrenzende Sprachbereiche zu begreifen (vgl. Reutner, 1998, S. 13 und S. 22), so lässt sich auch mit solchen Unschärfen leichter umgehen. Aufgrund der Schwierigkeit einer genauen Einstufung und auch der Einfachheit wegen spreche ich hier immer nur von dialektalem und normkonformem Deutsch, verstehe aber dabei ‚dialektal‘ nicht im engen Sinne von ‚basisdialektal‘, sondern subsumiere darunter auch Textstellen, die sich wohl ebenso der Wiener „Umgangssprache“ zuordnen lassen, in der Johann Sonnleitner die zentrale Varietät der Wiener Komödien sieht (vgl. Sonnleitner, 2018, S. 22). Für diesen wichtigen mittleren Bereich bilde ich keine eigene Kategorie, da dieser auch aus variationslinguistischer Perspektive sehr schwer zu fassen ist. Wie differenziert die Binnengliederung im Variationsspektrum ausfallen sollte, muss von Text zu Text entschieden werden, ausschlaggebend hierfür sind die verschiedenen Funktionen des Sprachgebrauchs im Stück sowie die durch die Detailgenauigkeit der schriftlichen Realisierung gegebenen Möglichkeiten und Grenzen der Zuweisung.

Nicht zu vergessen ist außerdem, dass eine Arbeit mit primär literaturwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse nicht gezwungen ist, eine hochpräzise linguistische Einordnung vorzunehmen. Um literaturwissenschaftliche Fragen der Figurencharakterisierung zu beantworten, interessiert vor allem, wie sich die Figuren sprachlich zueinander verhalten. Wenn

festgestellt werden kann, dass eine Figur merkbar dialektaler oder normorientierter als eine bestimmte andere spricht und diese Beobachtung zu der Beziehung oder den Eigenschaften dieser Figuren sinnvoll in Relation gesetzt werden kann, so ist damit schon viel gewonnen. Auch sind eventuell geäußerte Spracheinstellungen, das Verhalten und die Intentionen der Figuren zu bedenken, denn während etwa der vorbildlich bürgerliche Bruder Lorenz Schlegel durch sein großes ständisches und berufliches Selbstbewusstsein sowie seine Forderung, bei der „bürgerlichen Sprach“ (III, 18, S. 207) zu bleiben, anstatt „herrschaftlich“ (III, 18, S. 207) zu reden, auch in den Passagen ohne deutliche Dialektkennzeichen keinen Grund hat, sprachlich höher zu greifen oder sich gar zu verstellen, wäre für den Bruder Sebastian Schlegel, der über seinen Stand hinaus will und stets nach scheinbarer Verfeinerung strebt, ein graduelles Oszillieren hin zur Prestigevarietät in den dialektfreien Repliken eher vorstellbar. Ein besonders bedeutungstragendes, abruptes Umschlagen wird glücklicherweise in beiden hier betrachteten Texten entweder durch Kommentare in den Nebentexten und in den Reden anderer Figuren oder durch auffallende stilistische Unterschiede deutlich gekennzeichnet.

Einschränkungen ergeben sich allerdings für den Vergleich verschiedener Stücke, aufgrund der inkonsequenten Verschriftlichung der Dialektmerkmale sowie der teilweise bereits innerhalb eines Texts variationsreichen Orthographie ist hier große Vorsicht geboten. Von einem stücke-übergreifenden System zur Markierung des Dialekts kann nicht ausgegangen werden. Dass beispielsweise *Die bürgerlichen Brüder* im Großen und Ganzen ein stärker dialektales Bild als *Die Postknechte* bietet, kann man mit den Faktoren der unterschiedlichen Überlieferungssituation, Gattungszuweisung, lokalen und intertextuellen Verortung sowie den verschieden starken Anteilen von Ernst und Komik zu erklären versuchen. So ist *Die Postknechte* anders als *Die bürgerlichen Brüder* im Druck überliefert (s. Mitterer, 2022, S. 310), nicht in der Wiener Vorstadt, sondern an einem nicht näher definierten ländlichen Ort angesiedelt und als „Lustspiel“ betitelt, womit sowohl dem Anspruch als auch der Handlung nach mehr Ernst und potentielle Rührung verbunden ist. Für *Die Postknechte* sieht Egon Komorzynski in August Wilhelm Ifflands *Die Jäger* einen wichtigen Prätext (vgl. Komorzynski, 1990, S. 74), während für *Die bürgerlichen Brüder* Parallelen zu Philipp Hafners *Die Bürgerliche Dame* und eventuell Molières *Le Bourgeois gentilhomme* zu diskutieren wären. Denn auch die verschwenderische bürgerliche Dame möchte zwar vornehm sein, gebraucht aber ihrem Personal gegenüber eine kaum feine Sprache, mit *Le Bourgeois gentilhomme* teilt das Schikaneder-Stück vor allem die Genderkonstellation, in der – entgegen dem gängigen Klischee – irrationale, überhebliche Standesdünkel dem Mann und die Vernunft der Frau zugewiesen wird, darüber hinaus lässt sich sowohl in Molières als auch in Schikaneders Text eine ausgeprägte Metaebene der Bühnenkunst beobachten. Diese völlig unterschiedlichen Voraussetzungen gilt es zu berücksichtigen, doch bleibt eine gewisse Unsicherheit, inwiefern die sprachlichen Differenzen schlicht den eventuell divergierenden Verschriftlichungspraktiken der Texte geschuldet sein können. Nachdem nun ausführlich von Problemen die Rede gewesen ist, sollen im Folgenden einige Anhaltspunkte erläutert werden, die sich als hilfreich für das Erkennen von dialektaler oder normkonformer Sprache in den beiden hier betrachteten Stücken erwiesen haben.

Merkmale für die sprachliche Zuordnung

Eine große Fundgrube an Dialektkennzeichen bietet die Flexion, in der Verbflexion zeigen sich Abweichungen von der Norm besonders häufig im Partizip II durch die Tilgung des Präfixes *ge-* oder in der zweiten Person Plural durch Formen mit *ts*-Suffix, wie *ihr habts* statt *ihr habt* – zum Teil auch mit dem etwa als *ös/eß* verschriftlichten dialektalen Pronomen der zweiten Person Plural. Auch die erste Person Singular kann Auffälligkeiten bereithalten durch Formen wie *ich nim* statt *ich nehme* oder *ich gieb* statt *ich gebe*. Vor allem das Verb *sein* verfügt über saliente Varianten, wie *gewest* statt *gewesen* oder *wir/sie seyn/seynd* statt *sind*. Als besonders spannend können sich auch Konjunktive erweisen, die normkonform gebildet sein können oder nicht umgelautete Formen mit dem Suffix *-et* bilden können, wie etwa in *verlieret* statt *verlöre*, wobei die *et*-Form wohl einen dialektalen *ad*-Konjunktiv, wie *verlierad*, schriftsprachlich andeutet. Ebenso verweist ein mit *tun*-Periphrase gebildeter Konjunktiv, wie *ich thät schauen*, auf dialektalere Sprache. Auch die Flexion der Nomina kann zahlreiche Besonderheiten aufweisen, wie sich etwa an Dialektformen, wie „von mein Brudern“ (*Die bürgerlichen Brüder*, I, 6, S. 178), zeigt. Richard Reutner verweist dabei speziell auf das Suffix *-n* bei Feminina im Nominativ Singular, wie in *die Hauben* statt *die Haube* (vgl. Reutner, 1998, S. 134). Sehr ergiebig sind vor allem Diminutive, denn es macht einen großen Unterschied, ob eine Figur nach einem *Gläschen* oder *Glaserl* Wein verlangt oder ob sie von einer jungen Frau als einem *Mädchen*, *Mädel* oder *Madl* spricht. Bei den Adjektiven können etwa besondere Komparativformen wie *mehrer* auftreten, bei den Pronomina ganze Flexionsendungen wegfallen, wobei beispielsweise „kein“ in der Phrase „Heiß mich kein Meister mehr“ (*Die bürgerlichen Brüder*, II, 6, S. 188) wohl als schriftliche Entsprechung von *kan* oder *koan* zu verstehen ist. Beachtenswert sind ebenso flektierte Komplementierer, wie *wennst* für *wenn du* oder *obst* für *ob du*.

Auf der Lautebene zeigen sich häufig vor allem umlautlose Formen, wie *anfangt* oder *Burgersmann*, als frequente Dialektmerkmale. In syntaktischer Hinsicht treten vor allem bei den Possessivkonstruktionen die Kontraste deutlich hervor, wenn man beispielsweise die Repliken „Was gehn mich den Friseur seine Stiefel und Sporen an?“ (*Die bürgerlichen Brüder*, IV, 4, S. 211) und „Das ist meines Sohnes Rittmeister“ (*Die Postknechte*, II, 2, S. 64) nebeneinander betrachtet. Hilfreich sind ebenso lexikalische und stilistische Auffälligkeiten, dabei können auch Konjunktionen vielsagend sein, wenn sie beispielsweise als eher ‚gehoben‘ oder als für die jeweilige Kommunikationssituation unangemessen ‚hochgestochen‘ erscheinen, indem sie etwa Anklänge an konzeptionelle Schriftlichkeit, Beamtendeutsch oder Literatursprache aufweisen. Auch der Tempusgebrauch verdient Beachtung, denn meistens verwenden nur eher normkonform sprechende Figuren das Präteritum. Schließlich können Reimwörter, wenn diese im jeweiligen Stück vorhanden sind, besonders aufschlussreich für die Aussprache sein.

Gebraucht also eine Figur in ihren Repliken nicht nur keine Dialektmerkmale, sondern auch normkonform gebildete Konjunktive und *chen*-Diminutive, Possessivkonstruktionen mit Genitiv sowie das Präteritum oder weist ihr Ausdruck stilistisch-lexikalisch unverkennbar in diese Richtung, so lässt sich solide begründen, dass die Sprache dieser Figur tatsächlich als normiertes Deutsch im Gegensatz zum Dialekt zu verstehen ist. Die Konsequenz, mit der die

Figur diese Sprachform im Stück durchhält, die stilistische Einordnung ihrer Redebeiträge sowie eine eventuelle Beurteilung der kommunikativ-situativen Angemessenheit – unter Berücksichtigung der Konventionen der literarischen Gattung – ermöglichen eine Einschätzung, ob dieses normierte, dialektfreie Deutsch dem erfolgreichen Gebrauch einer Prestigevarietät nahekommt oder ob sich die Figur bei dem Versuch, sprachlich höher zu greifen, übernimmt. Dafür gilt es, auch auf argumentatives Scheitern oder Erfolg beim Gebrauch dieser Sprachform sowie auf die ausgedrückten Inhalte zu achten.

Insgesamt erweist sich die Beobachtung des Sprachgebrauchs der Figuren als eine gut handhabbare Technik, um Stücke, in denen eine gewisse mehr oder minder explizite sprachliche Metaebene angelegt ist, besser zu verstehen. Durch den Sprachgebrauch können Beziehungen der Affinität oder des Konflikts unterstrichen und nuanciert, überhöhte Ansprüche konstruiert und im selben Moment demontiert werden. Einer Figur kann damit ein charakteristisches Profil verliehen oder eine weniger individuell definierte Funktion im Stück zugewiesen werden. Durch die Verbindung von kommunikativem Erfolg oder Misserfolg mit den sprachlich-stilistischen Idealen der Zeit beziehungsweise der Kritik an diesen können außerbelletristische Metadiskurse auf komplexe Weise integriert werden. Grundkenntnisse in Variationslinguistik, Sprachgeschichte und Figurentradition sind von großem Vorteil, dennoch handelt es sich hierbei um eine sehr zugängliche und textnahe Herangehensweise, die ich nur weiterempfehlen kann.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Pezzl, Johann: Skizze von Wien. Erstes Heft. Wien / Leipzig: Kraussische Buchhandlung 1786.

Schikaneder, Emanuel: Die bürgerlichen Brüder, oder: Die Frau von Krems. Ein bürgerliches Familiengemälde in 5 Aufzügen von Emanuel Schikaneder. In: Emanuel Schikaneder. Wiener Komödien. Herausgegeben und mit einem Kommentar von Cornelius Mitterer. Wien: Lehner 2022 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 7), S. 171–242.

Schikaneder, Emanuel: Die Lyranten, oder das lustige Elend. Eine komische Operette in dreien Aufzügen. Verfaßt vom Herrn Schikaneder Mitglied des k. k. Hoftheaters zu Innsbruck. In: Emanuel Schikaneder. Wiener Komödien. Herausgegeben und mit einem Kommentar von Cornelius Mitterer. Wien: Lehner 2022 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 7), S. 7–46.

Schikaneder, Emanuel: Die Postknechte, oder die Hochzeit ohne Braut. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. In: Emanuel Schikaneder. Wiener Komödien. Herausgegeben und mit einem Kommentar von Cornelius Mitterer. Wien: Lehner 2022 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 7), S. 47–112.

Sekundärliteratur

Bodi, Leslie: Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795. 2., erweiterte Auflage. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1995 (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 6).

- Brill, Siegfried: Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werke Johann Nestroys. Nürnberg: Carl 1967 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 28).
- Faulstich, Katja: Konzepte des Hochdeutschen. Der Sprachnormierungsdiskurs im 18. Jahrhundert. Berlin / New York: de Gruyter 2008 (Studia Linguistica Germanica 91).
- Freitag, Ulrike Katrin: Geputztes Blumwerk und buntschäkkiger Wörterkram. Sprachkritik in den Wöchentlichen Wahrheiten (1782–1784). Frankfurt am Main / Berlin / Bern u. a.: Lang 2007 (Schriften zur deutschen Sprache in Österreich 38).
- Komorzynski, Egon: Emanuel Schikaneder. Der Vater der Zauberflöte. Wien: Neff 1990.
- Milkovits, Daniel: „So schreiben Sie doch eine traurige Posse“. Posse und Lebensbild im Wien um 1850: Theoreme und Fallstudie. Wien: Praesens 2024.
- Mitterer, Cornelius: Lustiges Elend und affirmative Rebellion. Der Theatermacher Emanuel Schikaneder und seine (a)politischen Komödien. In: Nestroyana 36 (2016), H. 1/2, S. 5–21.
- Mitterer, Cornelius: Kommentar. In: Emanuel Schikaneder. Wiener Komödien. Herausgegeben und mit einem Kommentar von Cornelius Mitterer. Wien: Lehner 2022 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 7), S. 307–334.
- Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh 2003.
- Neuhuber, Christian / Edler, Stefanie / Zehetner, Elisabeth: Bairisch-österreichische Dialektliteratur vor 1800. Eine andere Literaturgeschichte. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2019.
- Reutner, Richard: Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy. Mit einer Edition von Bäuerles *Die Fremden in Wien* (1814). Frankfurt am Main / Berlin / Bern u. a.: Lang 1998 (Schriften zur deutschen Sprache in Österreich 25).
- Scharloth, Joachim: Sprachnormen und Mentalitäten. Sprachbewusstseinsgeschichte in Deutschland im Zeitraum von 1766–1785. Tübingen: Niemeyer 2005 (Reihe Germanistische Linguistik 255).
- Sauer, Verena: Hochdeutsch. Eine framesemantische Analyse historischer Spracheinstellungen zum Deutschen vom 16. bis 18. Jahrhundert. Berlin / Boston: de Gruyter 2024 (Studia Linguistica Germanica 145).
- Scheichl, Sigurd Paul: Wer spricht bei Raimund Hochdeutsch? In: Cahiers d'Études Germaniques 20 (1991), S. 55–65.
- Scheichl, Sigurd Paul: Wie wir Noblen uns ausdrücken ... Hochdeutsch-Sprechen bei Nestroy. In: Nestroyana 18 (1998), H. 3/4, S. 83–95.
- Scheichl, Sigurd Paul: Johann, Kautz und Puffmann. Überlegungen zu Nestroys Figurendarstellung am Beispiel dreier Bösewichte. In: Nestroyana 43 (2023), H. 1/2, S. 4–15.
- Sonnleitner, Johann: Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl. In: Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Salzburg / Wien: Residenz 1996, S. 331–389.
- Sonnleitner, Johann: Die Wiener Komödie am Scheideweg. Zu Philipp Hafners Possen. In: Philipp Hafner. Komödien. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Wien: Lehner 2001 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 1), S. 419–446.

- Sonnleitner, Johann: Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel. In: Franz von Heufeld. Lustspiele. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Wien: Hollitzer / Lehner 2014 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 5), S. 498–532.
- Sonnleitner, Johann: „da heißt’s jeder Red’ a Fey’rtagsgwandl anzieh’n“. Bühnendeutsch und Dialekt im Wiener (Vorstadt-)Theater. In: Nestroyana 38 (2018), H. 1/2, S. 9–22.
- Urbach, Reinhard: Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen. Wien / München: Jugend und Volk 1973.
- Wiesinger, Peter: Die sprachlichen Verhältnisse und der Weg zur allgemeinen deutschen Schriftsprache in Österreich im 18. und frühen 19. Jahrhundert [1995]. In: Wiesinger, Peter (Hg.): Das österreichische Deutsch in Gegenwart und Geschichte. 3., aktualisierte und neuerlich erweiterte Auflage. Wien / Berlin: LIT 2014 (Austria: Forschung und Wissenschaft. Literatur- und Sprachwissenschaft 2), S. 313–363.
- Wiesinger, Peter: Die theoretischen Grundlagen der österreichischen Sprachreform des 18. Jahrhunderts [1997]. In: Wiesinger, Peter (Hg.): Das österreichische Deutsch in Gegenwart und Geschichte. 3., aktualisierte und neuerlich erweiterte Auflage. Wien / Berlin: LIT 2014 (Austria: Forschung und Wissenschaft. Literatur- und Sprachwissenschaft 2), S. 365–397.
- Wiltschko, Gunther: Dialekt und Hochsprache, Rhythmus und Prosa als dramaturgische Wirkungsmittel bei Raimund. In: Hein, Jürgen (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann 1973 (Literatur in der Gesellschaft 12), S. 95–99.
- Wolf, Norbert Christian: Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen – Institutionen – Texte. Wien / Köln: Böhlau 2023 (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 35).