

Vorbemerkung und Auswahl der Dramen

Als im Sommer 1999 Felix Mitterers Tiroler Adaption des irischen Klassikers *The Playboy of the Western World* (1907) unter dem Titel *Ein Held des Westens* bei den Telfer Volksschauspielen auf dem Programm stand, war ich überrascht, ein so ‚typisch irisches Stück‘ auf einer so ‚typisch österreichischen Volksbühne‘, die traditionellerweise heimische Volksstücke aufführt, zu sehen. Im selben Jahr stand Karl Schönherrers *Erde* (1907) auf dem Spielplan der Rattenberger Volksschauspiele, ein Tiroler Volksstück, dem zu seiner Zeit sogar der Rang eines österreichischen Klassikers zugesprochen wurde. Überraschend erschien es mir, dass die Stücke, obwohl sie gemeinhin als so typisch ihrem Ursprungsland zugehörig gesehen werden, auf den Tiroler Bühnen so ähnlich wirkten. Ausgehend von der Annahme, dass im 20. Jahrhundert generell das ländliche Drama sowohl in Irland als auch in Österreich als besonders in der Heimat verwurzelt und als repräsentativ für die Nation/den Staat/die Heimat angesehen und auch so von der Öffentlichkeit sowohl im In- als auch im Ausland verstanden wurde, werde ich in meiner Studie untersuchen, inwieweit dies tatsächlich zutrifft und inwieweit das, was man im Allgemeinen als stereotypische dramatische Aushängeschilder der Nation empfindet, von supranationaler Qualität ist.

Auch wenn Österreich als Kolonialmacht (insofern als von der deutschsprachigen Bevölkerung weite ethnisch, sprachlich und kulturell andere Territorien und Bevölkerungen beherrscht wurden) und Irland als kolonialisiertes Land (insofern als sich eine wachsende Mehrheit von einer überseeischen Minderheit dominiert fühlte) vordergründig völlig anders disponiert erscheinen, bietet sich ein Vergleich dennoch an. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren weder Österreich noch Irland einheitliche Nationen, deren nationales Selbstverständnis klar definiert war, sondern offensichtliche Konglomerate aus verschiedenen Volks- beziehungsweise Religionsgruppen. Österreich bestand aus multinationalen Landteilen, die keine einfache und einheitliche Definition von Nation zuließen, und Irlands Bevölkerung setzte sich aus hauptsächlich irisch- und englandstämmigen Gruppen zusammen, was den nationalen Diskurs ebenso schwierig machte. Beide hatten sich neben einem ‚großen Bruder‘, zum einen Deutschland und zum anderen England, zu behaupten. Das Drama auf den Nationalbühnen dieser Zeit kann also als spezifischer Versuch verstanden werden, einen gewissen Nationszusammenhalt vorzuspielen. In Irland spiegelt dies das Großprojekt der Gründung eines Nationaltheaters, nämlich des Abbey Theatres (1904), wider. Autoren wie John M. Synge führten einen spezifisch irischen Ton in ihre Stücke ein, der die nationale Idee auf der Bühne verkörpern sollte. Auf ähnliche Weise schrieb Karl Schönherr Dramen, die das ländliche Leben in Österreich auf der Nationalbühne, dem Burgtheater, zeigten. In dieser Hinsicht wurde also in beiden

Ländern im frühen 20. Jahrhundert das ländliche Volksstück zur Nationalliteratur stilisiert.

Verallgemeinernd lässt sich für die Nationalbühnen im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum feststellen, dass vor allem historische Dramen als Nationaldramen dem Publikum präsentiert wurden. In Deutschland galten beispielsweise Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* (1804) und Heinrich von Kleists *Die Hermannsschlacht* (1808) als nationale Dramen;¹ in Österreich waren es Franz Grillparzers Staatsdramen *König Ottokars Glück und Ende* (1825), *Ein Bruderzwist in Habsburg* (1848) und *Libussa* (1872). Für das bürgerliche Theaterpublikum wirkten diese historischen Dramen, die entweder einen Staatsgründungsmythos thematisieren oder sonstige Aspekte der nationalen Geschichte auf die Bühne bringen, identitätsstiftend. Dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts das ländliche Volksstück im Burgtheater Einzug hielt, ist vor diesem Hintergrund überraschend. Dieser Trend ist möglicherweise damit zu erklären, dass gezielt eine breitere Gesellschaftsschicht angesprochen werden sollte, oder besonders damit, dass die ländlichen Volksstücke als dramatischer Ausdruck des urbanen Eskapismus eher zufällig auf die Nationalbühne gelangten. In Irland spielte urbaner Eskapismus ebenso eine Rolle. Das Ländliche auf der Bühne mag für das Stadtpublikum sowohl in Wien als auch in Dublin ein vielleicht sentimentales Bild der Nation entworfen haben, das ohne den Bildungsballast und die hohe Stillage des historischen Dramas auskam. Der große Unterschied liegt jedoch darin, dass in Irland ausschließlich ländliche Stücke als Nationaldramen galten, was sich wohl auf die wirtschaftliche Dominanz des Agrarsektors zurückführen lässt und was daran lag, dass eine *irische* Nationalgeschichte nur in Opposition zu dem britischen Geschichtsdiskurs konstruiert werden konnte.

Obwohl also die politische und gesellschaftliche Situation in Irland und Österreich unterschiedlich war, vor allem was die politische Kräfteverteilung anlangte, so wiesen die Nationalbühnen und deren Ideologien bei der Programmgestaltung dennoch ähnliche Zielsetzungen auf, insbesondere was das Genre des ländlichen Volksstücks betraf.

Die Komparatistik unterscheidet im Groben zwischen dem genetischen und dem typologischen Vergleich. Der genetische Vergleich beschäftigt sich mit Ähnlichkeiten, die durch Kontakt entstanden sind – daher spricht man auch von ‚Kontaktstudien‘. Obwohl punktuell auch in dieser Arbeit nach direkten Verbindungen zwischen irischen und österreichischen Dramatikern, Regisseuren oder Kulturpolitikern gesucht wird, geht diese Arbeit nach den Prinzipien des typologischen Vergleichs vor, bei dem „Ähnlichkeiten, die [...] aufgrund von analogen Produktions- oder Rezeptionsbedingungen zustande kommen“, untersucht werden. Weiters bemerkt der Komparatist Peter von Zima: „Die Erfahrungen der Sozialwissenschaften zeigen [...], daß nicht die genetischen, sondern gerade die typo-

¹ Vgl. Stefan Neuhaus: *Literatur und nationale Einheit in Deutschland*. Tübingen, Basel: Francke, 2002.

logischen Beziehungen zur Grundlage der Komparatistik werden sollten.² Dabei erscheint die Frage nach den gesellschaftlichen und politischen Bedingungen, unter denen die ländlichen Volksstücke entstanden sind, relevant. Wegbestimmend für die Vorgangsweise bei dem Vergleich von irischen und österreichischen ländlichen Volksstücken des 20. Jahrhunderts haben sich tatsächlich auch soziologische Arbeiten erwiesen, insbesondere Helmut Kuzmics' literarische und soziologische Vergleiche von dem Entstehen und den Ausformungen des nationalen Volkscharakters in England und Österreich.³ Wie Kuzmics in seinen Analysen geht meine Studie ideologiekritisch vor und von der Annahme aus, dass politische, ökonomische und soziale Faktoren die literarische Produktion beeinflussen; daher lassen sich soziohistorische Rückschlüsse durch die Analyse von literarischen Werken ziehen. Die ländlichen Dramen werden in der gegenüberstellenden Untersuchung als Produkte ihrer Entstehungszeit angesehen.

In die Gefahr, dass die komparatistische Darstellung von Nationalliteraturen darin verfällt, Stereotypen zu kreieren und zu bestätigen,⁴ gerät die vorliegende Studie nicht, denn es passiert hier das Gegenteil. Es werden Stereotypen als nationale Konstrukte entlarvt, indem gezeigt wird, dass die Eigenarten der ländlichen Volksstücke, die angeblich nationalen Charakter widerspiegeln, eine Entsprechung in der anderen Nationalliteratur finden und nicht nur ‚typisch‘ österreichisch oder ‚typisch‘ irisch sind. So wirkt die komparatistische Vorgehensweise also der Stereotypisierung entgegen.

Nach einer allgemeinen Studie über das Ländliche als nationale Repräsentation und einer Genrediskussion werden ausgewählte Beispiele der Gattung ländliches Volksstück im typologischen Vergleich untersucht. Dabei werden dramatische Figuren, Themen, Schauplätze, Handlungen und auch dramatische Verfahren in Augenschein genommen. Es werden insbesondere gewisse ästhetische Aspekte herausgegriffen, die im Zusammenhang mit literarischen und auch sozio-politischen Zeittrends von Bedeutung sind. Besonderes Interesse gilt den Beispielen, wo die irische beziehungsweise österreichische Öffentlichkeit besonders typische Züge der jeweiligen Nation in den Stücken zu erkennen glaubte, der Vergleich allerdings zeigt, dass diese Merkmale von supranationaler Ausprägung sind. Insofern versucht diese Arbeit vermeintlich typisch irische oder österreichische dramatische Vorgehensweisen und Inhalte kritisch zu hinterfragen.

Die Rezeption der Dramen spielt in dieser typologischen Vergleichsstudie eine wichtige Rolle, um zu determinieren, wie die Stücke im Nationalliteraturdiskurs

² Peter von Zima: *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Unter Mitarbeit von Johann Stutz. Tübingen: Francke, 1992, S. 94f.

³ Vgl. Helmut Kuzmics, Roland Axtmann: *Autorität, Staat und Nationalcharakter. Der Zivilisationsprozeß in Österreich und England. 1700-1900*. Opladen: Lestel und Budrich, 2000; Helmut Kuzmics, Gerald Mozetič: *Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Konstanz: UVK, 2003.

⁴ Vgl. Susan Bassnett: *Comparative Literature. A Critical Introduction*. 2. Auflage. Oxford, Cambridge/Mass.: Blackwell, 1995, S. 62.

behandelt worden sind. „Die Darstellung der Wirkungsgeschichte [hier verstanden als Rezeptionsgeschichte] eines Autors stellt sich [...] die Aufgabe nicht allein einer Beschreibung der unterschiedlichen Rezeptionen, die sein Werk im Laufe der Geschichte erfahren haben, sondern auch der Rückbindung dieser Rezeption an die jeweiligen literarischen, politischen und ideologischen Zustände.“⁵ Das sozio-historische Umfeld der jeweiligen Zeitabschnitte wird daher miteinbezogen, um die Wechselbeziehung zwischen den Dramen und den nationalen Ideen zur Entstehungszeit zu illustrieren. Außerdem wird die Rezeptionsgeschichte der untersuchten Autoren und Werke in weiterer Folge mit in Betracht gezogen, um zu analysieren, wie der öffentliche Kulturdiskurs das Genre im Kontext von Nationalliteratur entweder akzeptiert oder ablehnt. Die Dramenrezeption wird hier als gesellschaftspolitische Aussage verstanden, die für die Funktionalisierung des Werks von außen, also vom offiziellen Kulturbetrieb im Zusammenhang mit der nationalen Selbstdarstellung auf der Bühne von Bedeutung ist. Daher werden vor allem Theaterkritiken hauptsächlich aus der jeweiligen nationalen Presse eng verbunden mit der Aufführungsgeschichte der Dramen herangezogen. Oft wird hier von ‚den Kritiken‘, ‚der Literaturwissenschaft‘ oder ‚dem Publikum‘ die Rede sein, was zugegebenermaßen einer Pauschalisierung gleichkommt. Dennoch dienen diese Kollektivbegriffe der „sinnvollen Verallgemeinerung“ und helfen gewisse Trends herauszuarbeiten.⁶ Bei der Frage nach dem „realen Publikum“ werden also Zeugnisse der „reproduktiven Rezeption“, die vor allem aus journalistischen und literaturwissenschaftlichen Texten besteht und „die ein unschätzbares Quellenreservoir für das Literaturverständnis des jeweiligen Moments bereithält“, herangezogen.⁷

Das Genre des ländlichen Dramas ist bis heute in der Literaturwissenschaft zwar isoliert sehr extensiv behandelt worden, mit der komparatistischen Annäherung über ein ganzes Jahrhundert betritt diese Untersuchung aber Neuland. Einige wenige komparatistische Einzelstudien dienten diesem Projekt als Impuls.⁸ Relevant für die anglo-irische und für die österreichische literatur- und auch sozialwissenschaftliche Forschung ist die vorliegende Arbeit insofern, als sie sich als Baustein zu einer Beschreibung der Genreentwicklung im sozio-historischen Kontext, insbesondere im Nationalliteraturkontext, versteht. Die komparatistische Vorgehensweise ist hier angemessen, um sowohl unverwechselbare Merkmale als auch Parallelen der

⁵ Hannelore Link: *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. 2. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer, 1980, S. 85.

⁶ *Ibid.*, S. 45.

⁷ *Ibid.*, S. 90; vgl. auch von Zima: *Komparatistik*, S. 179.

⁸ Überzeugende Beispiele liefern: Pamela S. Saur: *Classifying Rural Dramas: O’Neill’s „Desire under the Elms“ and Schönherr’s „Erde“*. In: *Modern Austrian Literature* 26 (1993). Special Issue: *On the Contemporary Austrian Volksstück*, S. 101-114; Jean Smooth: *The Poets and Time: A Comparison of the Plays by J. M. Synge and Federico García Lorca*. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1978.

‚nationalen Stücke‘ als Kennzeichen für politische, kulturelle und gesellschaftliche Strukturen zu isolieren.

Das wichtigste Kriterium bei der Auswahl der Texte ist ihre Exemplarität. Die Stücke stehen stellvertretend für viele ähnliche, die zur selben Zeit entstanden; ihre Autoren genossen großes Ansehen bei der Kritik und im populären Bewusstsein. Die Rezeptionszeugnisse und die anderen Quellen zur Stellung der Verfasser im ‚nationalen‘ Kulturleben deuten deren Status als ‚Nationaldichter‘ an. Dies ist besonders relevant, wenn der Frage nachgegangen wird, inwiefern ihre Stücke als tauglich für die Nationaltheater Irlands und Österreichs erachtet wurden.

Die Arbeit setzt sich mit dem ländlichen Volksstück als Nationaldrama auseinander; das Genre definiert sich durch die Darstellung des ländlichen Milieus. Die Dramen-Figuren stammen also aus dem ländlichen Bereich oder sind zumindest in irgendeiner Weise eng mit der ruralen Gemeinschaft verbunden. Die Stücke müssen allgemeine Anliegen, wie zum Beispiel Heirat und Ehe, Familie und Besitz, Außenseiter und Diskriminierung im Kontext ihrer Zeit ansprechen. Es wurden keine Stücke ausgewählt, die sich ausdrücklich mit politischen oder historischen Themen beschäftigen, da diese zu offensichtlich im Zusammenhang von nationaler Selbstdarstellung auf der Bühne Funktion entfalten. Propagandastücke beispielsweise sind ungeeignet für die Untersuchung, weil sie von vornherein als ‚nationale‘ Literatur vom Autor intendiert sind und daher für die Zwecke dieser Arbeit keine Vergleichsbasis bieten. Dieses Auswahlkriterium spiegelt die Fragestellung nach dem Verhältnis von ‚Nationalem‘ und ‚Transnationalem‘ wider.

Das Korpus umfasst drei Vergleichspaare von ruralen Volksstücken, die zwischen 1907 und 1985 verfasst worden sind; Stücke aus dem ersten Jahrzehnt, den 1930er Jahren und den 1970er/1980er Jahren. Die drei gewählten Zeitspannen markieren bedeutende Abschnitte in der Genreentwicklung des Volksstücks. Beim Nachvollziehen der Genreentwicklung in Österreich und Irland können in diesen drei Perioden historische Neuentwicklungen und Entwicklungsschübe des Genres festgestellt werden. In der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts wurde in Irland dem ländlichen Volksstück im ‚Literary Revival‘ besondere Aufmerksamkeit geschenkt, da das Bäuerliche als typisch irisch empfunden und für die nationale Selbstdarstellung im neugegründeten Abbey Theatre nutzbar gemacht wurde. In Österreich gewann das Ländliche an Bedeutung, da es in der Zeit der innenpolitischen Unruhen im Vielvölkerstaat ein Abbild der scheinbar unberührten Heimat und somit Zugehörigkeit und Sicherheit vermittelte. Das Genre erfuhr zu dieser Zeit einen Aufschwung, und das kritische ländliche Volksstück wurde als Innovation den verflachten stereotypen Formen des späten 19. Jahrhunderts entgegengesetzt. Stellvertretend für Dramen dieser Periode stehen John Millington Synge's *The Playboy of the Western World* (1907) und Karl Schönherr's *Erde* (1908), die zufälligerweise sogar im selben Jahr auf den Nationalbühnen zur Aufführung gelangten. Beide Stücke riefen heftige Kritikerreaktionen hervor und wurden dadurch Teil des Nationalliteraturdiskurses.

Als nächstes erscheinen die 1930er Jahre als transnational vergleichbare Etappe in der ländlichen Volksstückentwicklung. In Österreich, wo innenpolitische Krisen die Erste Republik erschütterten, wurde für die ständestaatliche Ordnung die hierarchische Struktur auf dem Bauernhof als vorbildhaft propagiert. Die erreichte Unabhängigkeit Irlands und das dadurch gewonnene Selbstverständnis waren Grund für die Etablierung einer ‚nationalen‘ Kulturszene. Die Betonung auf das rurale Irland im Gegensatz zum industrialisierten England war immer noch omnipräsent. Durch politische Ideologisierung des Bäuerlichen als Lebensideal in den 1930er Jahren war das ländliche Drama von großer Bedeutung bei der nationalen Selbstdarstellung im Theater. Von repräsentativem Status sind die Autoren T. C. Murray mit *Michaelmas Eve* (1932) und Richard Billinger mit *Rosse* (1931). Die Konzentration auf dieses Vergleichspaar erscheint insofern angemessen, als der Ruf beider Autoren in erster Linie darauf beruhte, dass sie zeitrelevante Themen in ihren ländlichen Dramen behandelten. In der Öffentlichkeit genossen sie das Ansehen, dass sie es aufgrund ihrer ländlichen Herkunft vermochten, das ‚echte‘ Irland beziehungsweise Österreich auf die Bühne zu bringen. Mit ihren Dramen *Michaelmas Eve* und *Rosse* konnten sie ihren Status als typisch irisch oder typisch österreichisch schreibende Autoren konsolidieren. Der Erfolg dieser Autoren ist symptomatisch für die Zeit.

Die Zeit des Nationalsozialismus in Österreich wird hier nur im Zusammenhang der allgemeinen Genreentwicklung und der Verwendung des Bauern als repräsentative nationale Figur auf der Bühne behandelt. Im neutralen, nur wenig in die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs verwickelten Irland bewirkte der kontinental-europäische Faschismus keinen kulturgeschichtlichen Einschnitt, da Irland noch nicht einmal als Kriegsgegner gezwungen war, sich mit dem Faschismus auseinanderzusetzen. Folglich gibt es auch keine Nachkriegszeit als kulturgeschichtliche Epoche. Die Zeit nach 1945 bietet daher wenige Angriffspunkte, um einen Textvergleich anzustellen. Das Genre hatte sich in den beiden Ländern relativ stark auseinander entwickelt. Während man in Irland eine kontinuierliche Fortverwendung und langsame ‚Modernisierung‘ des ländlichen Dramas auf den nationalen Bühnen verzeichnen kann, markiert die Nachkriegszeit in Österreich einen eindeutigen historischen und theatergeschichtlichen Bruch. Negativ besetzt einerseits aufgrund des Genremissbrauchs während des Nationalsozialismus und andererseits durch die Trivialisierung des Genres für ein unkritisches Massenpublikum war das rurale Drama vorerst für seriöse junge Autoren in Österreich tabu. Daraus erklärt sich der relativ große Zeitsprung zwischen dem zweiten und dritten Vergleichspaar.

Erst nach der Kulturrevolution von 1968 wurde das ländliche Volksstück in Österreich von ‚Bürgerschreckautoren‘ wieder entdeckt und für Agitpropzwecke umfunktioniert. In dieser Radikalität gibt es kaum Vergleichbares in Irland zu finden, obwohl auch hier das Genre zumindest teilweise umgestaltet wurde. Natürlich waren auch in Irland die Auswirkungen des Zeitbruchs von 1968 spürbar, jedoch fehlte die Dimension der ‚Vergangenheitsbewältigung‘, der verspäteten Abrechnung mit der belasteten Nazi-Periode und der Frontstellung gegen das

Schweigen über diese Zeit. Aufgrund wirtschaftlicher und sozialer Repressionen fanden in Irland nur sehr langsam Neuerungen in der ‚offiziellen‘ Kulturszene statt. Zeitlich verzögert fingen Autoren in Irland in den 1980er Jahren an, das ländliche Volksstück radikal umzuformen, um es für ihre Gesellschaftskritik nutzbar zu machen. Peter Turrinis *Sauschlachten* (1972) und Tom Murphys *Bailegangaire* (1985) bieten sich unter den gegebenen Kriterien für einen Vergleich an, auch wenn sie zeitlich etwas auseinander liegen. Sie stehen repräsentativ für ein radikal-kritisches ländliches Volksstück, das in den ‚nationalen Literaturkanon‘ aufgenommen worden ist.

In der textimmanenten Untersuchung der jeweiligen Vergleichspaare werden verschiedene Aspekte analysiert: Zuerst werden Elemente der Regieanweisungen, was Bühnenausstattung und Kostüme betrifft, gegenübergestellt, um zu zeigen, welche optischen und atmosphärischen Reize durch die ländliche Szenerie dem Publikum geboten werden sollen; es wird analysiert, inwieweit die Autoren mit Klischees arbeiten und welche Erwartungen beim Publikum dadurch hervorgerufen werden. Ein weiteres Hauptaugenmerk wird auf den dramatischen Aufbau gelegt. Die Gegenüberstellung der strukturellen Gestalt der Dramen geht vor allem auf die Wirkungsästhetik ein: Inwieweit halten die Autoren an gewohnten Mustern fest und wo setzen sie neue Akzente? Was wird damit erreicht im Hinblick auf die Erwartungshaltung des Publikums?

Ein daher wichtiger Untersuchungsgegenstand ist der Einsatz von Humor und Ironie, womit die Autoren unterhalten und/oder Gesellschaftskritik üben. Da Humor gemeinhin als etwas spezifisch Nationales empfunden wird, erscheint dieser Aspekt als besonders bedeutend für die Fragestellung zum Verhältnis von ‚national‘ und ‚übernational‘. Eng verbunden mit der Gegenüberstellung von Humor ist die sprachliche Analyse. Wie in Kapitel II gezeigt, wird Sprache oft als Ausdruck nationaler Zugehörigkeit empfunden. So hilft die sprachliche Analyse, übernationale Verwandtschaften von als ‚national‘ verstandenen Merkmalen festzustellen.

Die Auswertung der Figuren und der Darstellung der Themen in den Dramen wird dabei aufschlussreich sein, um zu zeigen, womit die Dramatiker das Publikum im Nationaltheater ansprechen oder auch schockieren. Die Untersuchung dieses Aspekts hebt hervor, welche Figuren als ‚national‘ wahrgenommen wurden und welche Themen als relevant für die Nation galten. Alle untersuchten Elemente im Vergleich illustrieren das Verhältnis von vermeintlich Volkstümlich-Nationalem zu Transnationalem.

Abschließend wird der Versuch einer Nachzeichnung der Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte bis ins Jahr 2009 angestellt, um die Verwendung der Vergleichspaare im Kontext der Nationalbühnen Irlands und Österreichs herauszustellen. Der Vergleich dieser Aspekte macht die Einstellung des jeweiligen Kulturbetriebs zum Genre als Teil der Nationalliteratur sichtbar, was wiederum Licht auf die Frage nach der Ideologisierung des Ländlichen für nationale Zwecke wirft. Hauptaugenmerk wird auf Rezensionen in der nationalen Presse gelegt, die die Dramen als besonders irisch beziehungsweise österreichisch bewerten, und auf jene

Stellungnahmen, die den Dramen keine ‚nationale Kraft‘ zubilligen, da sie für die Nation ‚untypische‘ Züge enthalten.