



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

„Sprachen des Volksstücks“

Skizze einer Entwicklung der Sprache zum ‚Spiegel der Wirklichkeit‘ bei
Ludwig Anzengruber

Verfasserin

Stefanie Hackl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 332
Diplomstudium Deutsche Philologie UniStG
Ass.-Prof. Mag. Dr. Werner Michler

0 Einleitung	1
1 Aspekte der Sprache	4
1.1 Korrespondenzen.....	4
1.2 Zur Sprachsoziologie des Volksstücks.....	12
1.2.1 Pierre Bourdieu: Was heißt sprechen?	12
1.2.2 Die Macht des Non-Verbales	15
1.2.3 Zum Schweigen gebracht.....	19
1.3 Dramaturgie zwischen Realismus und Naturalismus.....	22
1.3.1 Volksstücktheorien 1850 – 1890 - Kritische Stimmen	22
1.3.2 Die Frage nach der Darstellung des Natürlichen	28
1.3.3 Aus dem Volk für das Volk	29
1.3.4 Gattungsdefinition.....	31
1.3.5 Positionierung Anzenrubers.....	32
1.4 Spielräume der Sprache.....	35
1.4.1 „Erzählen nach Darwin“	35
1.4.2 Schuld und Selbstbestimmung	36
1.4.3 Verantwortung und Religionsverwaltung	40
1.5 Milieu und Dialekt	43
1.5.1 Alltagssprache und Kunstsprache	43
1.5.2 Zensur	46
2 Anzenrubers Volksstück im Wandel	49
2.1 „Der Pfarrer von Kirchfeld“	49
2.1.1 Finster und Hell - Natur, Religion und der Mensch.....	51
2.1.2 Stolz und Vorurteil.....	57
2.1.3 Verdichtungen.....	59
2.1.4 Fazit.....	61
2.2 „Der Meineidbauer“	63
2.2.1 Schuld und Sühne	64
2.2.2 Aufstieg und Gerechtigkeit	66

2.2.3 Fazit	69
2.3 „Das Vierte Gebot“	71
2.3.1 Verschulden und Erkenntnis	71
2.3.2 Dumm und Gescheit - Widersprüche	77
2.3.3 Symbolik der Vorsehung	80
2.3.4 Fazit	82
2.4 Muster	85
3 Sprachen des Volksstücks	88
Bibliografie:	93
Primärliteratur	93
Sekundärliteratur	93

0 Einleitung

Um die Sprache des Volksstücks, so wie es dem heutigen Publikum ein Begriff geworden ist, in ihren Facetten erkennbar zu machen, führt der Weg zunächst zu den Ursprüngen und damit zu dem Dramatiker Ludwig Anzengruber (1839-1989). Sein Volksstück entwickelt er an einem Wendepunkt zwischen dem traditionellen Gattungsursprung im frühen 19. Jahrhundert und einer Bewegung, die die Bühnenwelt mit immer naturalistischeren Ansätzen bis hin zum kritischen Volksstück nach Horváth revolutionieren wird. Um die Denkweisen und Umbrüche dieser Zeit anzudeuten, eignet sich die Zusammenfassung der Briefkorrespondenz mit dem Schriftstellerkollegen Peter Rosegger (Kap. 1.1). Diese Briefe geben einen Eindruck vom Privatleben des Volksstückautors und sind trotzdem auch zu einem gewissen Zweck der Selbstdarstellung konstruiert, der sich in erster Linie auf die literarische Produktion des Adressaten und Empfängers richtet. (Kap. 1.3.1)

Die dramaturgischen Diskussionen der Zeitgenossen zwischen 1850 und 1890 veranschaulichen einerseits den kulturellen Zeitgeist vor und nach Anzengrubers Schaffen, andererseits auch die Konflikte, die die Suche nach der Definition eines neuen Kunstbegriffs auf dem Weg vom Realismus zum Naturalismus begleiten. Vor allem die ästhetischen Forderungen Adalbert Stifters geben einen Ton an, der im späteren Werk Anzengrubers nachhallt. Die Anregung der Sinne und der Bezug zwischen Theater und dem Volk bedingen die Arbeitsprozesse und Aufgaben, denen sich der Dramatiker zu dieser Zeit stellt. Die Darstellung von ‚Wirklichkeit‘ und die Beschreibung von ‚Wahrheit‘ fordern die politischen und sozialen Bedingungen einer Zeit heraus, an welche die Bedürfnisse der Kunst neu angepasst werden. Die Bühne von der aus gesprochen wird und auch das Volk, welches dabei erreicht werden soll, werden thematisiert, um den Zwiespalt ersichtlich werden zu lassen, der sich zwischen der Tradition der Volkskomödie und der Etablierung einer neuen und auch ernsthafteren Form des Volksstücks abzeichnet. Anzengrubers Positionierung (Kap. 1.3.5) lässt erkennen, dass auch er die Anforderungen verinnerlicht, die den Ruf nach einer Veränderung in der Bühnen- und Theaterwelt laut werden lassen. Diese sollte sich an die Verhältnisse und Bedürfnisse einer Zeit an-

passen. Die Ansprüche der Humanität, sowie der Wunsch nach Selbstbestimmung hinsichtlich religiöser und politisch – sozialer Belange, werden immer deutlicher, das Prinzip der Aufklärung immer dringlicher. Die Aktualität der Theorien Darwins und ihre Auswirkungen auf die Definition von Natürlichkeit und Entwicklung zeigten sich ebenfalls in einem kulturellen Zusammenhang (Kap. 1.4.1). Der Einfluss der Evolutionstheorie stellte in Frage, wie die Wirklichkeit eines Menschen in ihrer Darstellbarkeit hinsichtlich gesellschaftlicher und emotionaler Faktoren erklärbar sei, wenn die Natur dabei als Parameter der Bestimmung mitgedacht wird. Für Anzengruber wird in dieser Hinsicht die Natur zu einer Parallelwelt, durch welche die Verstrickungen und emotionalen Prozesse seiner Figuren noch deutlicher gezeichnet werden konnten. In ihr schlugen sich die Lebensweisen in moralischen und ethischen Belangen nieder, mit denen der Mensch sein Schicksal verwaltet oder es verkennt. Die Verortung auf dem Land und die Erfindung eines Dialekts nützte Anzengruber als Erkenntnismittel, durch welches die Nachvollziehbarkeit der dort gezeigten Welt und ihrer Bewohner gewährleistet sein würde (Kap. 1.5.1). Doch auch innerhalb dieser sozialen Strukturen entwickelt Anzengruber seine Figuren und Sprecher in unterschiedlichem Ausmaß. Das Streben nach einer Sprache, die sich streckenweise an einem hohen Stil orientiert, lässt sich vor allem noch im *Pfarrer von Kirchfeld*, seinem ersten großen Erfolg, erkennen. Doch in jeder sprachlichen Äußerung wird auch die Gesellschaftskritik laut, die sich vor allem nach einem ‚Glauben‘ richtet, der sich nicht mehr durch Autoritäten definieren lässt, sondern durch Selbstbestimmung und Eigenverantwortung den Weg zu einer neuen Zeit und den Ausbruch aus alten Hierarchien fordert. Der *Meineidbauer* ist Anzengrubers zweiter Erfolg als Volksstückautor. Das Konzept des *Pfarrer von Kirchfeld* wird weiterentwickelt, die Figuren werden zu Repräsentanten einer emanzipierten Generation, die sich auf ihr eigenes Recht beruft. Dieses Recht basiert im *Meineidbauer* auf ökonomischen und juristisch - belegbaren Bestimmungen, sowie moralisch gezeichneten Charakteren. *Das vierte Gebot* hat eine exponierte Stellung in der Auswahl der Volksstücke. Das Geschehen wird nicht mehr in die ländliche Welt, sondern in die Vorstadt verlegt. Der schon im Titel angespielte Konflikt zwischen der realen Institution der Familie und den Vorgaben einer autoritären Religion spitzt

sich zu einem Ende zu, an dem sich Gerechtigkeit für die Kinder nicht mehr herstellen lässt. Die Sprache und Handlung dieses Volksstücks hat einen besonderen Platz in Anzengrubers Werk. Trotz des damaligen Misserfolges und der massiven Eingriffe der Zensurbehörde auf den Text ist *Das vierte Gebot* das einzige von Anzengrubers Volksstücken, das sich bis heute auf den aktuellen Spielplänen finden lässt. Otto Rommel bezeichnet das Stück als die große Meisterleistung Anzengrubers, denn: „der Volksdichter besinnt sich auf seine Mission, dem Volke von der Bühne herab ein warnendes Spiegelbild vorzuhalten.“¹ Diese Warnungen umschreibt Anzengruber jedoch mit Mitteln, die sein Publikum nicht abschrecken, sondern immer vereinnahmen sollen.

¹ Anzengruber, HKA II, S. 530 (Otto Rommel: „Anzengruber als Dramatiker. Abschnitt: Das vierte Gebot“)

1 Aspekte der Sprache

1.1 Korrespondenzen

18 Jahre lang, von 1871 bis 1889, dem Todesjahr Ludwig Anzengrubers, besteht eine nicht abreiende Briefkorrespondenz zwischen Peter Rosegger und dem geschtzten Rivalen und Freund Anzengruber. Der anfängliche Enthusiasmus zweier aufstrebender und durchaus schon erfolgserprobter Schriftsteller weicht, angesichts privater wie beruflicher Rückschläge, im Lauf der Korrespondenz einem gewissen Pessimismus, den der eine dem anderen vorwirft; Schaffens- und Sinnkrisen widerfahren aber beiden Kollegen.

Kritik wird wechselseitig gefordert und ernst genommen, wenn sich auch mit den Jahren die jeweilige Interpretation des Zeitgeistes grundlegend zu unterscheiden beginnt. Vom gleichen Schlag zu sein und „verstanden“ zu werden, dies scheint vorab im Vordergrund der schriftlichen Gespräche zu stehen. Doch auch zum Geist des geschriebenen Wortes passt es, dass in diesem Erkennen des anderen nach Wahrheit und Authentizität gesucht wird.

Natürlichkeit heißt im Geist der zweiten Hälfte des 19.Jahrhunderts nicht, ein Bild der Natur auf eine Figur zu übertragen, sondern es heißt, sie im Sinn dessen, was naturegeben ist, handeln zu lassen, was ebenso im Zerwürfnis mit der Welt erfolgen kann. Der Erfahrungsaustausch in der brieflichen Kommunikation kommt dem als Gleichnis entgegen:

Wo selbst die Psyche zum Schauplatz des Wettbewerbs wird, liegt das Bedürfnis nach Natürlichkeit nahe; und sei es, einer Lieblingsvorstellung des 19.Jahrhunderts folgend, in der Tendenz, die zermürbende Konkurrenz selbst für Natur zu halten.²

² Fliedl, Konstanze/Wagner, Karl (Hg.): Peter Rosegger-Ludwig Anzengruber: Briefwechsel 1871 - 1889. unter Mitarbeit von Werner Michler und .Catrin Seefranz. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1995 (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; Bd. 33), S.17. Fortan zitiert als Briefwechsel mit Rosegger

Dieses Zerwürfnis findet auch in den realen Lebensläufen statt. Sei es der Tod der Mutter, der Ehefrau oder eines Kindes, in Phasen von Unruhe und von Trauer geprägter Trägheit ist man einander nicht nur Halt, sondern konkurriert auch im persönlichen Umgang und in der Umsetzung des Erlebten. Immer wieder wird gefragt, wem das Schicksal die größere Last aufgebürdet habe, in Bezug darauf, wie sich als Reaktion darauf der reflektierende Blick auf Gott und die Welt manifestiert. Nicht zuletzt aus der Tatsache resultierend, dass man sich anfangs als wie aus dem gleichen Stein gehauen begreifen konnte, kristallisieren sich im Laufe der Jahre die unterschiedlichen Lebens- und Weltauffassungen umso stärker heraus.

Den Autor des *Pfarrer von Kirchfeld* Anzengruber mit Lob überhäufend, sendet Peter Rosegger am 9. Februar 1871 an den noch fremden, weil vorerst anonym gebliebenen Verfasser des Volksstücks den ersten Brief. Zu diesem Zeitpunkt hat der Bewunderer die Aufführung des Stücks bereits zum dreizehnten Mal besucht, weitere sollen folgen: „[...] das menschliche Gemüt spricht, die Liebe spricht, der Schmerz spricht;“³

Rosegger hebt mit Lob und Bewunderung hervor, was Anzengruber in seinem Volksstück aussagt und dabei den Menschen selbst aus seinem individuellen Verhältnis heraus sprechen lässt. „Volksthümlichkeit“ wird als „wahrer“ Zusammenhang erachtet, der die Wirklichkeit unverfälscht spiegeln und die Charaktere in ihren tiefsten Emotionen ungezwungen darstellen kann.

Roseggers persönliche Begegnungen am Land geben ihm die Möglichkeit zu einer Identifikation mit den Figuren Anzengrubers. Wahr ist, was ohne Künstlichkeit vorstellbar gemacht wird, wofür sich die Verortung der Ereignisse auf dem Land als günstig empfiehlt:

Dazu die reine, vollkommen wahre Volksthümlichkeit. Ich habe auf meinen Wanderungen in den Alpen den „Wurzelsepp“; den alten Pfarrer von St. Jakob in der Einöd kenne ich auch von meiner Kindheit an; [...] Und der Michel! – der Verfasser muß lange im Volke gelebt haben in Lust und Leid

³ Briefwechsel mit Rosegger, S. 21

und noch in ihm leben von Herzen. Und das auch ist ein Grund, weshalb ich den Verfasser so sehr lieb habe und verehere.⁴

Anzengruber antwortet unmittelbar und nimmt Bezug auf das, was als Gemeinsamkeit, die mit vielen „aus dem Volke“ geteilt werden könnte, verstanden wird. Dabei kommunizieren Adressat und Empfänger auf einer Ebene, die sich vom ‚Boden‘ der „Volksthümlichkeit“ gleichzeitig entfernt, wenn Anzengruber schreibt:

[...] und ich glaube wir können uns verstehen, unsere Wurzeln haften in Einem Boden, mitten im Volk! Und was wir geworden sind, beide in unserer eigenen Art, wir wurden es aus eigener Kraft.⁵

Rosegger, aus dessen Feder eines der Lieder im *Pfarrer von Kirchfeld* stammt, sieht sich angesichts der Anonymität des wirklichen Verfassers nach der Aufführung des Stückes dem direkten Verdacht ausgesetzt, er selbst sei der Autor. Was als Schilderung der Umstände eines Irrtums gesehen werden kann, hat doch in direkter Folge eine gewisse Wirkung auf das vermeintliche Gerangel um einen Podestplatz auf der gegenwärtigen Stufe des Erfolges. Am 6. März 1871 schildert Rosegger Anzengruber die näheren Umstände der Verwechslungsgeschichte:

Endlich, als Ihr Bild ausgestellt wurde, und unter demselben die Worte zu sehen waren: „Der Verfasser des Pfarrers von Kirchfeld“, da gingen den Leuten erst die Augen auf [...] So verehrter Herr, musste ich ihn leeren, den Becher des Ruhmes, und leeren mit dem Gefühle, daß ich eines Fremden Nektar trinke, daß aber am Grunde des Bechers herbe, bittere Tropfen sein müssten, nicht eines Fremden, sondern mein eigen.⁶

Im Hinblick auf ein nicht fertig gestelltes Stück unterstreicht Anzengruber die Notwendigkeit der Versetzung seines Stoffes in die Natur, dorthin, wo „die Naturen

⁴ Briefwechsel mit Rosegger, S. 21

⁵ Ebd. S. 25

⁶ Ebd. S. 26

sich abspielen“⁷ können. Was ihm im Gegensatz zu Peter Rosegger, welcher fast ausschließlich auf dem Land in Krieglach lebt, nicht aus der direkten Landschaftsbetrachtung möglich ist, übernimmt die Vorstellungskraft, als Instrument für die Imagination:

Sie sehen, ich klettere in meiner Stube auf die Berge, ich schlage die Blätter, die Tagebuchblätter, meines Herzens nach und da tauchen sie auf, die Gestalten [...] ⁸

Einem Begriff von „Natur“ sind beide gleichermaßen verpflichtet, die Formulierung desselben fällt im Arbeitsprozess jedoch unterschiedlich aus. Noch wird die Korrespondenz durch den Enthusiasmus, welcher trotz Rückschlägen in dieser Zeit den Briefwechsel lenkt, bestimmt. Fast schon als Appell werden Pläne geschmiedet, mit der Reinheit eines aufklärerischen Gedankens, welcher sich eventueller Hürden auf diesem Weg bewusst ist:

[...] lassen Sie uns der Ameisenarbeit ein Körnlein Bildung und Aufklärung zu dem Hügel der neuen Zeit zu schleppen, auch unsere Kraft widmen.⁹

Den gegenwärtigen Erfolgen Anzengrubers wird im Briefwechsel mit Rosegger ein Platz schon auf halbem Weg beim „Hügel der neuen Zeit“ eingeräumt. Anzengruber hingegen prophezeit Rosegger eine literarische Karriere, deren Potential sich erst in der Zukunft entfalten würde.¹⁰

Was ein Volksschriftsteller zu sein hat und von welchem Standpunkt aus welches Publikum angesprochen werden kann, diese Frage trennt auf lange Sicht die Freunde im Geist. Aus dem Volk und für das Volk soll der Bildungscharakter der Stücke Anzengrubers in das Leben zu übertragen sein, was angesichts der Kommerzialisie-

⁷ Briefwechsel mit Rosegger, S. 35

⁸ Ebd. S. 35

⁹ Ebd. S. 45

¹⁰ Ebd. S. 64 „In diesem Gegenwärtigen schlummert noch so viel unentwickelt, er weiß es wohl selbst nicht, und wenn ich mir denke, wie sich das nach und nach klärt, bildet und festigt, und ich denke mir den ganzen fertigen Rosegger, - da möchte ich des Teufels werden, wenn ich in Betracht ziehen soll, dass Rosegger stehen bleiben sollte [...]“

zung des Wiener Theaters und des ökonomisch wachsenden Drucks, dem er sich zunehmend, als an die Erfolge der ersten Jahre nicht anzuschließen ist, ausgeliefert sieht, den Dramatiker zu einer bitteren Bilanz führt:

Wozu respektive für wen schreibt man denn eigentlich Volksstücke? Die Directionen verlangen Cassastücke, und ein Volk, das sich um die „Volksstücke“ bekümmert, gibt es hierorts nicht – also wozu der Liebe Müh?¹¹

Rosegger hingegen behauptet sich mit der Übernahme der Redaktion eines Volkskalenders, dem ‚Heimgarten,‘ zunehmend in einem beruflichen Feld, welches ein eigenes Publikum sowie die ökonomische Absicherung mit einschließt. Was Anzengruber nach wie vor Material ist, materialisiert Rosegger in einem sich modernisierenden Literaturbetrieb, auch wenn Anzengruber fortan in Auftrag gegebene Beiträge bei dem Herausgeber in Rechnung stellt. Diese geschäftliche Beziehung erweist sich stellenweise als problematisch, was im Briefwechsel im Sommer 1877 zur Sprache gebracht wird. Rosegger rechtfertigt das gering ausgefallene Honorar für einen Beitrag Anzengrubers:

Da ich alle Beiträge ein bisschen honoriren will, so konnte ich nicht mehr bieten; ich selber muß meine Beiträge noch viel billiger berechnen. An annehmbaren Arbeiten noch unbekannter Autoren habe ich keinen Mangel; aber Publikum und Verlagshandlung wollen „schöne“ Namen. Wenn Sie noch nicht Redakteur waren, so wissen sie nicht, was das für ein Elend ist. [...]¹²

Anzengrubers Antwort fällt dementsprechend pragmatisch aus:

[...] aber, Werther, Sie werden auch einsehen, daß man zu diesem Preise doch nicht ausschließlich arbeiten kann, das Andere, was mehr trägt, muß doch vorgehen! [...] Im Übrigen scheint Ihre Verlagshandlung etwas über-

¹¹ Briefwechsel mit Rosegger, S. 115

¹² Ebd. S. 123

spannt; wenn Sie für das Ihnen zur Disposition gestellte Honorar noch eine Reihe berühmter Mitarbeiter, erster Kräfte, Heroen der Dichtkunst auf-treiben sollen, dann erlauben Sie, daß ich Sie herzlichst bedaure.¹³

Beide unterliegen auf verschiedene Weise den jeweiligen Umständen der Produktion, der sie sich verpflichtet sehen und welche nicht nur in ästhetischer Hinsicht den Mehrwert der einst liberalen Gesinnung untergraben.

Rosegger bemerkt mit den Jahren an Anzengruber einen zunehmenden Pessimismus, einen Vorwurf, den dieser mit einer Gegenfrage erwidert: „[...] seit wann sind Sie Pessimist geworden fragen Sie, seit wann sind sie Optimist geworden, frage ich.“¹⁴ So sehr er auch die Echtheit und alltägliche Nutzbarkeit Anzengrubers Sprache in der Vergangenheit gelobt hat, vermisst Rosegger nun den „Geist“ der Stücke, der seiner Meinung nach in erster Linie durch eine Trostfunktion bestimmt ist. Das übermittelte Trauerspiel Anzengrubers, *Hand und Herz*, kann diesen Anspruch nicht mehr erfüllen:

Aber - der Geist des Stückes erschreckt Einen wie ein Gespenst. Wie ein Gespenst, das durch die Ehekammer spukt, wie ein Alp drückt, schreckliche Träume erzeugt und endlich verschwindet ohne – erlöst zu sein. [...] wenn nicht der Dichter, wer wird uns davon erlösen?¹⁵

Die Vertrautheit vergangener Zeiten und die trotz Zwiespältigkeiten erhaltene Freundschaft lassen trotz allem weiterhin immer wieder Wege des stetigen Kontaktes zu. Der von Rosegger so betitelte „Shakespeare des Bürgertums“,¹⁶ der sich in der Vergangenheit darauf verstanden hatte, die Welt mit „jener Liebe [zu] lieben, die die Tochter des Pessimismus und Nihilismus ist“,¹⁷ begreift sich nunmehr als

¹³ Briefwechsel mit Rosegger, S. 123

¹⁴ Ebd. S. 95

¹⁵ Ebd. S. 94

¹⁶ Ebd. S. 115

¹⁷ Ebd. S. 113

„dramatische Schreibmaschine,“ die die Konflikte und „seelenschütternden Reden“ seiner Figuren in „Herz“ und „Zwerchfell“ spürt.¹⁸

Zehn Jahre vor seinem Tod resümiert Anzengruber, seine Schriftstellerjahre hätten ihm trotz immer wiederkehrender Erfolge nicht erlaubt, „aus dem Vollen heraus“ zu produzieren.¹⁹ Er entfremdet sich von dem Freund als seinem Redakteur, dem er bei der Arbeit an der Herausgabe des ‚Heimgarten‘ eine zu konservative Absicht unterstellt. Wo die schriftstellerische Selbstdefinition zu einem Kampf um Prinzipien wird, wandeln sich die Grundsätze, welche diese Schaffenszeit auszeichnen:

Daß Sie sich jetzt mehr und mehr denjenigen zuneigen, die einen Conservatismus in Staat und Glauben für das Volk zuträglicher halten, das will ich Ihnen nicht für übel nehmen, rühren Sie also an alledem nicht, was Sie anzutasten für abträglich halten, aber, Bester, machen Sie nicht, guten Beispiels wegen, das Kreuz, das Ihnen ja doch nichts zu bedeuten hat.²⁰

Anzengruber unterstellt dem Herausgeber des Volkskalenders pädagogisch-moralische Absichten und antwortet in Folge meist pragmatisch, wenn die zeitgerechten Zusendungen seiner Beiträge für die monatliche Ausgabe des Kalenders seiner *dramatischen* Schreibphase im Weg stehen.

Der schon einmal angedeutete Vorwurf eines nicht von Dichterhand erlösten bösen ‚Geistes,‘ der sich gegen einen guten Ausgang sperre, wird von Rosegger angesichts der Lektüre von Anzengrubers *Sternsteinhof* Jahre später noch einmal angebracht. Obwohl Rosegger den Roman als ein „grandioses Seelengemälde“ bezeichnet, stellt er die Schreibweise Anzengrubers in Frage, in der das „Angenehme“ allzu sehr „vermieden“ würde: „selbst das Wasser, das durch Zwischenbühlern rinnt, stinkt. – Nun Sie haben Ihr Prinzip.“²¹

¹⁸ Briefwechsel mit Rosegger, S. 125

¹⁹ Ebd. S. 133

²⁰ Ebd. S. 135

²¹ Ebd. S. 162

Wenn Karlheinz Rossbacher Anzengruber als einen durch zwei Überzeugungsphasen gekennzeichneten Schriftsteller seines Zeitalters begreift und einen „aufklärerisch-enthusiastischen und den resignativ-kritischen“²² Anzengruber unterscheidet, so ist nicht zuletzt der Briefwechsel mit Rosegger Dokument dieser Brüche. Dem Freund wird diese Veränderung im Stil der Korrespondenz nach Anton Bettelheim erst im Rückblick, nach dem Ableben Ludwig Anzengrubers, bewusst.²³

²² Vgl. Rossbacher, Karlheinz: *Literatur und Liberalismus – Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien*. Wien: J & V 1992, S. 193

²³ Vgl. Bettelheim, Anton: *Neue Gänge mit Ludwig Anzengruber*, Wien/Prag/Leipzig 1919, S.20. In: Ferraris, Francesca: *Das Literarische Schaffen Ludwig Anzengrubers im Spiegel seiner Briefe*, Wien: Diplomarbeit 1989, S. 30

1.2 Zur Sprachsoziologie des Volksstücks

1.2.1 Pierre Bourdieu: Was heißt sprechen?

In der Soziologie Pierre Bourdieus hängt der Gebrauch des Wortes ‚Macht‘ mit dem Gebrauch des Wortes ‚Sprache‘ eng zusammen. Nicht ohne Grund trägt sein Buch *Was heißt sprechen?* den Untertitel: *Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*:²⁴

Das rechte, das formal richtige, Sprechen erhebt von daher – und durchaus mit nennenswerten Aussichten auf Erfolg – den Anspruch, Recht zu sprechen, das heißt, zu sagen, was sein soll.²⁵

Als „Grenzfall“ der Sprache als Machtsymbol und sinnstiftende Instanz benennt Bourdieu „Rituale“, „in denen über eine fachliche Kompetenz, die ganz unzulänglich sein kann, soziale Kompetenz geltend gemacht wird, nämlich die Kompetenz des legitimen Sprechers, der autorisiert ist, zu sprechen und mit Autorität zu sprechen.“²⁶ Die Sprache wird als Ausdruck dieser Macht auch dadurch definiert, dass sie immer mit ‚Begleiterscheinungen‘ einhergeht, wobei das ‚wie‘ des Sprechaktes eine maßgebliche Rolle spielt.²⁷ Die Art des Blickes, die Körperhaltung und die Situation während des Sprechens tragen zu der Wirkung bei. Die ‚Macht des Auftretts‘ kann sich in diesem Sinn schon auswirken, ohne dass gesprochen wird:

Das Verhältnis zwischen zwei Menschen kann so beschaffen sein, dass bereits das Erscheinen des einen genügt, um beim anderen zwangsläufig – ohne dass dies gewollt oder gar befohlen wird – zu einer Definition der Situation und seiner eigenen Verfassung (z.B. „eingeschüchtert“) zu füh-

²⁴ Bourdieu, Pierre: *Was heißt sprechen? – Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Mit einer Einführung von John B. Thompson. 2. erweiterte und überarbeitete Auflage, Wien: Braumüller 2005

²⁵ Ebd. S. 46

²⁶ Ebd. S. 46

²⁷ Ebd. S. 57

ren, die, da sie nicht einmal offen ausgesprochen werden muss, nur um so absoluter und unumstößlicher ist.²⁸

Diese absolute Unumstößlichkeit wird von Bourdieu auch als „lautlos-unsichtbare Gewalt“ bezeichnet.²⁹ Diese führt die davon „Beherrschten“³⁰ zu einer um Richtigkeit bemühten Aussprache oder in eine Sprechweise, die sich jeder Gesprächssituation anzupassen versucht und die die Sprecher damit in eine „Verwirrung“ führen kann, die in letzter Konsequenz die Sprache verschlägt, „als hätte man ihnen plötzlich ihre eigene Sprache weggenommen.“³¹ Dies sei an dieser Stelle erwähnt, um auf die möglichen körperlichen und somit auch sprachlichen Konsequenzen aufmerksam zu machen, die mit der Inszenierung und Anordnung von Sprechern und Sprechsituationen verbunden sind. In einer Analyse der Sprache des Volksstücks, auf der Basis der Sprachsoziologie, wird diese Anordnung von Umständen, das Inszenieren einer Sprechsituation, sowie in Anzengrubers Fall, die Inszenierung der Sprache selbst, relevant.

Ausgehend von der Unterscheidung von ‚Hochsprache‘ und ‚Dialekt‘ macht Bourdieu das Bildungssystem des 19. Jahrhunderts für eine Dynamik verantwortlich, welche beigetragen hat, die „volkstümliche[n] Ausdrucksweise[n] zu entwerten.“³² Dabei geht er nicht von der Wahrnehmung des Einzelnen aus, sondern von einer kollektiven und allgemeinen Wahrnehmung: so folgt jeder Sprachstil in seiner Ordnung einem „Abbild der Hierarchie der entsprechenden sozialen Gruppen.“³³ Jedes Sprechen würde insofern bedeuten, „sich einen der Sprachstile anzueignen, die es bereits im Gebrauch und durch den Gebrauch gibt“.³⁴

²⁸ Bourdieu (2005), S.57

²⁹ Ebd. S. 57

³⁰ Ebd. S. 59 Gemeint ist hier der Sprecher aus unteren Klassen

³¹ Ebd. S. 58

³² Ebd. S. 54 f.

³³ Ebd. S. 60

³⁴ Ebd. S. 60

Sprecher ohne legitime Sprachkompetenz sind in Wirklichkeit von sozialen Welten, in denen diese Kompetenz vorausgesetzt wird, ausgeschlossen oder zum Schweigen verurteilt.³⁵

Folglich wird die eigentliche Sprachkompetenz eher dem Sprechenden zuteil, der sich durch die Nutzung der ‚Hochsprache,‘ also einer elitären und allgemein anerkannten Ausdrucksform, von jener abheben kann, die womöglich nur einer verhältnismäßig kleinen ‚sozialen Welt‘ zugehört. Selbst wenn dies nicht in diskriminierender Absicht erfolgt, so besteht doch zumindest eine wahrnehmbare Auffälligkeit, sobald etwa zwei Figuren in einer Szene grundlegende Unterschiede in ihrem Sprachgebrauch an den Tag legen. Ebenso kann die hier konkretisierte ‚legitime Sprachkompetenz‘ einer Figur innerhalb ihrer sozialen Zuordnung und damit ihr sprachlicher ‚Spielraum‘ unterdrückt werden, was zu ihrem Ausschluss und damit zum Verlust ihrer Aussagemacht und -fähigkeit führen kann.

Die sozialen Welten, in der sich die Sprecher befinden, denen sie sich zugehörig fühlen oder aus denen heraus sie sprechen, wirken in einer Wechselbeziehung aufeinander ein:

Aber dennoch wird das sprachliche Machtverhältnis nicht völlig und nicht allein durch die an ihm beteiligten sprachlichen Mächte bestimmt, und in jeder Interaktion (und damit bei jedem Diskurs) ist über die verwendeten Sprachen, über ihre Sprecher und über die sozialen Gruppen – definiert über den Besitz der jeweiligen Sprachkompetenz – die ganze Sozialstruktur präsent.³⁶

Diese Sozialstruktur, welche sich durch Ort, Situation, Sprache und Sprecher bestimmt, determiniert die Zuordnung von Akteuren bei der Beobachtung oder bei der Teilnahme an einer Interaktion. Daraus könnte man den Schluss ziehen, dass die Verwendung eines gewissen Dialekts dem Zuseher gleichzeitig ein Bild der sozia-

³⁵ Bourdieu (2005), S. 60

³⁶ Ebd. S. 74

len Umgebung der Sprechenden vermittelt. Was tatsächlich gesprochen wird, ist in dieser Hinsicht zweitrangig. Die Einschätzung von außen, also das kollektive Verständnis davon, wo ‚man‘ wie spricht, ist immer Teil der Wahrnehmung.

Anzengruber trennt die Aspekte von Ort und Sprache. Seine Figuren aus dem Bauernstand sprechen einen Dialekt, der scheinbar an ihre Umgebung angepasst ist. Diese Ortsbezüge entsprechen jedoch keiner real existierenden Umgebung oder einem geografisch fixierbaren Dialekt. Für den Zuseher ist trotzdem ersichtlich, dass es sich um eine ländliche Umgebung und eine dementsprechend angepasste Dialektform handelt. Die Benutzung der Hochsprache innerhalb dieser sozialen Welt und vor allem die Frage, von wem und aus welchem Stand heraus diese benutzt wird, ist von Bedeutung. Der Zusammenhang von Sprache und Ökonomie kommt in Anzengrubers Werk auf vielfältige Weise zur Geltung. Sowohl die Ökonomie des sprachlichen Austauschs als auch die jeweiligen ökonomischen Bedingungen, aus denen heraus die einer bestimmten sozialen Welt zugehörigen Figuren sprechen (und somit agieren), müssen berücksichtigt werden.

1.2.2 Die Macht des Non-Verbalen

Zu den Kategorien des Non-Verbalen gehören das Verhalten einer Figur und ihre Ausdrucksformen wie Aussehen, Auftreten, Mimik und Gestik.³⁷ Charakterzüge, unterschwellige Handlungen, Bösarbeiten sowie auch komische Elemente können in dieser nicht sprachlich festgemachten Komponente der Kommunikation zum Ausdruck kommen und Beziehungen zwischen den Akteuren verdeutlichen oder aber auch zu einem bestimmten Zweck manipulieren. Das Geschehen und auch Emotionen können für den Zuseher nachvollziehbar gemacht werden, indem körperliche Vorgänge mit psychischen Zusammenhängen zusammengeschlossen wer-

³⁷ Vgl. Rüegg, Regula: „Im Abgehen ein Schnippchen schlagend“ – Zur Funktion von Kinegrammen in Volksstücken des 19. und 20. Jahrhunderts. Bern: Peter Lang 1991, S. 1 Rüegg verwendet durchgängig den von Burger vorgeschlagenen Begriff „Kinegramm“ (dazu Rüegg, S.1: „Die Verbalisierungen von nonverbalen Verhalten heißen nach Burger [...] Kinegramme, als Bezeichnungen von Körperbewegungen.“

den können.³⁸ Das verbindende Element kann also erscheinen, ohne ausformuliert zu werden. Dem Erkenntnisgewinn des Zusehers wird insofern nichts vorweggenommen. Der Sinngehalt einer Handlung oder Emotion wird zwar angedeutet, doch nicht explizit benannt.

Durch nonverbale Ausdrucksmöglichkeiten können Figurentypen³⁹ zugeordnet werden. In einem dramatischen Zusammenhang sind etwa ‚Gut‘ und ‚Böse‘ typische Parameter, die durch gewisse Handlungen oder auch das Aussehen aufgedeckt werden und dadurch einen Charaktertypus determinieren. Wie sich jemand körperlich verhält oder in seinem Ausdruck verändert, wird in Regieanweisungen festgelegt, was hier weiter Gegenstand der Analyse sein soll, da die Kategorie der Präsentation auf der Bühne und damit die visuelle Wahrnehmung einer Inszenierung für eine dahingehende Interpretation entfallen muss. Gewisse Kinegramme sind auch nur für den narrativen Text geeignet.⁴⁰ Als Martin Schalanter im *Vierten Gebot* „nach dem Gewehr stürzt“ und den Namen seines Feldwebels ruft, kurz bevor er auf ihn schießt, tut er das laut Regieanweisung „*ganz in dem Tone, als hätte er noch etwas Gleichgültiges zu sagen.*“⁴¹ Dies kann als Anweisung umgesetzt werden, bietet aber ebenso dem Leser eine genaue Vorstellung der Situation und vor allem der Intention der Figur und der darauf folgenden Handlung:

Von Anfang an spiegelt sich der Charakter der Figuren in ihrem nonverbalen Verhalten, indem die Kinegramme die Interpretationsrichtung festlegen und wichtige Informationen vermitteln, vor oder anstelle von verbalen Äusserungen.⁴²

Rüegg diagnostiziert an Anzengrubers Dramen eine „Wahrheit,“ die vorwiegend durch nonverbales Verhalten die „wahrhaften Beweggründe“ verrät.⁴³ Bei zwiespäl-

³⁸ Vgl. Rüegg (1991), S. 5

³⁹ Ebd. S. 183

⁴⁰ Ebd. S. 189

⁴¹ Anzengruber, HKA V, 219 („Das vierte Gebot“ III/4)

⁴² Rüegg (1991), S.190

⁴³ Ebd. S.194 f.

tig gezeichneten Figuren, vor allem jenen, bei denen eine große Diskrepanz zwischen tatsächlicher Lebensmotivation und dem vorgeführten Selbstbild besteht, Wort und Tat also nicht zu vereinbaren sind, wird das deutlich. Im *Gwissenswurm* wird die heimtückische Motivation des Schwagers Dusterer von Beginn an aufgedeckt, mit auffälligen Verhaltensweisen und oftmals Ironie und Komik. Er, der den unglücklichen, aber gut betuchten Schwager, den Bauer Grillhofer, um seinen Besitz bringen möchte, argumentiert zunächst mit christlicher Nächstenliebe und gibt Empfehlungen ab, wie Grillhofer dem drohenden Höllenfeuer durch weltliche Taten entgehen könne (womit er die Überschreibung des Hofes an ihn meint):

Dusterer. Das heißt, so steht wohl a gschriebn, aber so mein ich net, `s Kreuz hast schon auf dir. Aber es steht ferner geschrieben: „Wenn du mir willst nachfolgen, so wirf dein Gut ins Meer.“

Grillhofer. Tragst du mein Hof auf'm Buckel hin bis zum Meer?

Dusterer. „Ins Meer und teile es mit den Armen.“ (*Setzt sich und trinkt aus.*)

Grillhofer. So kann net gschrieben stehn!

Dusterer. Warum?

Grillhofer. Wann ich's ins Meer wirf, kriegn's ja die Fisch und net dö Armen.

Dusterer. (*Erhebt sich wieder*). Aber es steht doch so geschrieben.⁴⁴

Dusterer, der seine wahren Absichten als Sprecher einer höheren Macht zu vertuschen versucht, unterstreicht seine Position als Sprachrohr auch mit dem Setzen und Erheben während seiner Ansprachen. Die Legitimation wird aus dem Geschriebenen, also der Bibel gezogen („Aber es steht doch so geschrieben“), so sehr der Vergleich auch offensichtlich hinkt.

Später im zweiten Akt kann es für Dusterer, der es auf Grillhofers Besitz abgesehen hat, nicht schnell genug gehen. Die eigentliche Intention Dusterers, scheinbar um den Gesundheitszustand des Schwagers besorgt, wird in der Regieanweisung überdeutlich, also durch nonverbale Mittel markiert:

⁴⁴ Anzengruber, HKA IV, 107 („Der Gwissenswurm“ I/8)

Dusterer. (*übereifrig, noch unsichtbar, hinter der Szene*). So – so – nur a weng ins Freie – und die Stuben derweil lüften – und a bissel Waldrauch einemachen! (*Stürzt heraus, einen Kopfpolster unterm Arm, den er so-gleich in die Laube an einer Banklehne zurechtlegt. Grillhofer, von Rosl geführt, folgt langsam.*)

[...]

Dusterer. So! – Und nachhert, dass ich sag, ja, dass ich sag, der Bader meint, wann dich's Ausgehn gfreun möcht, kunntst es schon wagn.⁴⁵

Obwohl für das Publikum „noch ,unsichtbar“ und „hinter der Szene“ agierend, sind Dusterers Bewegungen „übereifrig.“ Diese Regieanweisung ist in der visuellen Realisierung auf der Bühne dem Publikum verborgen, für den Leser jedoch deutlich. Zur Charakterisierung der Figur des Schwagers betont eine „unsichtbar[e],“ also verborgene und übermotivierte Haltung die Hinterhältigkeit seines Wesens. Dieses bei Rüegg als „verräterisches nonverbales Verhalten“⁴⁶ bezeichnete Element zeichnet sich dadurch aus, dass Körperreaktionen, die ‚als Anweisung keinen Sinn machen‘⁴⁷ trotzdem ‚implizit thematisiert‘ werden.

Die Diskrepanz zwischen Gesagtem und Nicht-Gesagtem, als Kontrast bewertet, erinnert bei Rüegg als komisches Element an die Tradition des Volksstückes nach Nestroy und Raimund.⁴⁸ Das scheinbar verborgene wird umso offensichtlicher, je größer der Unterschied zwischen tatsächlicher Rede und der Handlung einer Figur ist. Wenn sowohl die Figuren, als auch das Publikum sich dieser Diskrepanz bewusst werden, so werden dadurch der Grad von Ironie und die Absurdität der Handlung (und damit auch der Effekt der Komik) gesteigert. Wenn die Figuren jedoch

⁴⁵ Anzengruber, HKA IV, 125 („Der Gwissenswurm“ II/I)

⁴⁶ Vgl. ff. Rüegg (1991), S. 193

⁴⁷ Ebd. S. 193

⁴⁸ Vgl. ff. Rüegg (1991), S. 95 Rüegg richtet sich in diesem Kapitel nach dem Werk Horvaths, im Besonderen nach Zitaten aus den *Geschichten aus dem Wienerwald*.

nicht zu diesem Bewusstsein gelangen,⁴⁹ so bleibt der Erkenntnisgewinn dem Zuseher vorbehalten.⁵⁰ In dieser Ambivalenz einer bloß möglichen Komik, die sich für die Figuren auch nicht einzulösen vermag, lassen sich im Werk Anzengrubers die Anfänge einer aus Horvaths Volksstücken bekannten Version von Tragik verorten.

1.2.3 Zum Schweigen gebracht

Die vorgeführte Doppelmoral kann sich bei der Figur des Dusterer im *Gwissenswurm* noch zu einem guten Ende hin verdichten und der ambivalent und damit dem ‚Bösen‘ zugeordneten Charakter kann seinem ‚gerechten‘ Ende zugeführt werden. Doch es trifft zu, wie auch Rossbacher in einem Vergleich mit der Ästhetik Ödöns von Horvath anmerkt, dass Anzengruber um einen ernsteren Effekt bemüht ist, wenn er sich des „im Wiener Sprachduktus notorischen Tonartenwechsel[s], der die Phrase sucht – in diesem Fall mit brutalem Inhalt“⁵¹ bedient. Dieser ‚brutale Inhalt‘ wird dort deutlicht, wo mit einer scheinbar gut gemeinten Äußerung die Antwort in Folge zunichte gemacht wird. Die indirekte Botschaft kann eine Bevormundung bedeuten, die, verpackt in Floskeln und Schmeicheleien, damit umso berechnender wirkt. In der Rede Sidonies, der Mutter Hedwigs im *Vierten Gebot*, welche gerade um die von der Tochter verweigerte Einwilligung zu einer Vermählung mit dem Herrn von Stolzenhaler bemüht ist, wird dies offensichtlich:

Sidonie. Sie wird's schon sagen. Laß mich nur machen, sie wird ja sagen. Nicht wahr mein Herzbinkerl? (*Schmeichelt ihr.*) Du wirst a Leben haben als Frau von Stolzenhaler und dabei wirst auch unser höchste Freud sein; es kost dich nur a kleinwinzigs Wörtel. Na, druck die Äugerln zu, machs Goscherl auf und sag ja.⁵²

⁴⁹ Vgl. Rüegg (1991), S. 95. So Rüegg über die Figuren Horvaths: „Dass sich die Figuren bei Horváth dieser Diskrepanz nicht bewusst werden, bedeutet, dass sie sie nicht sehen wollen oder nichts sehen können, weil sie ihre eigenen Widersprüche nicht erkennen.“

⁵⁰ Ebd. S. 95

⁵¹ Vgl. Rossbacher (1992), S. 298

⁵² Anzengruber, HKA V, 160 („Das vierte Gebot“ I/6)

Die sprachliche Konsequenz ist die Bevormundung Hedwigs durch ihre Eltern und somit auch die Verurteilung zu einer Verstummung der Figur. Ziel der nonverbalen Botschaft ist es, die sprachliche Äußerung Hedwigs zu bestimmen oder auch vorweg im Keim zu ersticken. Die Vorsehung und, im Sinn der dominierenden Figuren und ihrer Reden: die Bestimmung, wird durch sprachliche und nonverbale Mittel erzielt und durchgesetzt, indem jeder Einwand zum Schweigen gebracht wird. Anton Hutterer, Hedwigs Vater im *Vierten Gebot*, entzieht der Tochter ihre Selbstbestimmung auf ähnliche Weise und bemerkt wiederholt:

[..] Ja, der Ernst des Lebens wird an dich herantreten, du wirst deine Bestimmung erfüllen, - kurz und gut, ich hab eine Partie für dich, an der nichts auszusetzen ist, tu mir also den Gefallen und setz auch daran nix aus!⁵³

In den *Geschichten aus dem Wienerwald* von Ödön von Horváth wird Marianne in der letzten Szene in eine vergleichbare Position gebracht. Die dominante Vorgabe reduziert letztendlich die Figur in ihrer Rede und ergibt sie ihrem, von anderen bestimmten, Schicksal. Oskar erinnert Marianne an die von ihm und dem Vater für sie vorgesehene Rolle, der sie sich zu entziehen versucht hatte. Oskar besiegelt mit einer letzten Handlung im wahrsten Sinn des Wortes Mariannes sprachliche Äußerung:

Oskar. [...] Ich hab dir mal gesagt, Mariann, du wirst meiner Liebe nicht entgehn -

Marianne. Ich kann nicht mehr. Jetzt kann ich nicht mehr -

Oskar. Dann komm – (er stützt sie, gibt ihr einen Kuß auf den Mund, und langsam ab mit ihr) – [...]⁵⁴

⁵³ Anzengruber, HKA V, 158 f. („Das vierte Gebot“ I/6)

⁵⁴ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wienerwald*, Stuttgart: Reclam 2009, 3.Teil, 4.Szene, S.103

Oskars letzte Körperbewegung ist ebenso richtungweisend für das Ende Mariannes wie die sprachliche Äußerung selbst und verdoppelt in letzter Konsequenz ihr im Gedankenstrich impliziertes Verstummen. Die Regieanweisung *Und langsam ab mit ihr* unterstützt diese Dynamik zusätzlich.

Durch ein ‚Spiel‘ mit dem Indirekten wird das Offensichtliche in gewisser Weise aufgedeckt. Dies nützt Anzengruber auf andere Weise, als es die Traditionslinie der Komik im Volksstück des beginnenden 19. Jahrhunderts vorgibt. Was die Reden seiner Figuren und das Pathos, das er laut Schmidt-Dengler nicht zugunsten ‚komischer Einlagen‘⁵⁵ unterdrückt, betrifft, gelten für den Dramatiker Vorbilder wie Schiller und Shakespeare. Schmidt-Dengler zufolge „fühlte sich der Autor von Volksstücken in der Lage, gewichtigere Themen zu gestalten als sie die Posse früher vordergründig bestimmten.“⁵⁶

⁵⁵ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Unbedeutenden werden bedeutend. In: Bartsch, Kurt/Goltschnigg, Dietmar / Melzer, Gerhard / Schober, Wolfgang Heinz (Hg.): Die andere Welt – Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag. Bern und München: Francke 1979, S. 133 – S. 146. S. 140 Fortan zitiert als: Schmidt – Dengler (1979)

⁵⁶ Ebd. S.140

1.3 Dramaturgie zwischen Realismus und Naturalismus

1.3.1 Volksstücktheorien 1850 – 1890 - Kritische Stimmen

Den größten Anteil nimmt der Mensch immer wieder nur an dem Menschen.⁵⁷

Adalbert Stifter skizzierte in seinem Aufsatz: *Über Beziehung des Theaters zum Volke* von 1867 mit einem Katalog von Heldentaten, die ein erzogenes Publikum zu „bestaunen“⁵⁸ pflegt, die Erwartungshaltung, durch welche die Darstellung des Beschriebenen die Zuseher einzunehmen vermag. Dezidiert wird dabei die Religion der Wissenschaft vorgezogen. Die Kunst, welche zu einer Darstellung des Göttlichen herangezogen wird, steht in diesem Sinn in ihrem Dienst:⁵⁹

Und was die Völker an dem Menschen groß achten, das dichten sie in größtem Maßstabe ihren Göttern an, die sie sich machten, und suchen dieses Göttliche wieder äußerlich darzustellen: in Sage, in Gesang, in Tanz, in Gebilden menschlicher Körper, ja, in dem Baue ihrer Hütten und Tempel. Und so entstand die Kunst. Sie war überall und ist überall die Darstellung des Göttlichen im Gewande des Reizes. Wir heißen das Göttliche, insoferne es sinnlich wahrnehmbar wird, auch das Schöne.⁶⁰

Stifters Bilanz, den aktuellen Zeitgeist der Theaterkultur betreffend, fällt nicht zu Gunsten des sich entwickelnden Volksstückes aus. Er nennt es ein „sogenannte[s] Volksstück“, welches sich „breit macht“ und dabei alles sei, „nur kein Volk und kein Stück.“⁶¹ Er problematisiert die aktuelle Neuerscheinung, welche das Wahhaftige der Literatur, das „wirklich Dichterische des Menschlichen Geschlechts, das

⁵⁷ Stifter, Adalbert: *Über Beziehung des Theaters zum Volke* (1867) In: Hammer, Klaus (Hg.): *Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts*, Bd.2. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1987 S. 784 – S. 787, S. 784

⁵⁸ Stifter (1867), S. 784

⁵⁹ Ebd. S. 785 f.

⁶⁰ Ebd. S. 784

⁶¹ Ebd. S. 786 f.

Edle und Große“,⁶² hinter sich gelassen hat. Das Theater hat als „Bestandteil des Lebens“ und bei einem „so ofttem Genusse“ der Zuschauer nicht zuletzt auch „ihre Lebensrichtung mehr oder minder bestimmt“, ⁶³ gerade deshalb hat es bei Stifter einen erzieherischen Einfluss. Dem zeitgenössischen Theater und vor allem der Dichtung wird eine „nicht gute“ Prognose gestellt, es werde ohne Steuerung „immer schlechter“ werden, „bis wir in dem baren Schlamme ankommen.“⁶⁴ Durch eine hierarchische Kategorisierung werden hier das Theater und seine ‚Macher‘ in einem urbanen Raum verortet. Von dort ausgehend wird seine Wirkung auf die ländliche Umgebung übertragen. Wenn nach Stifter: „Städte die Mittelpunkte sind, aus denen das geistige Leben rings in das Land abfließt“, ⁶⁵ würde dies bedeuten, dass auch die sozialen und menschlichen Wahrheiten von der Stadt auf das Land übertragbar (und damit für alle gültig) wären. Das „sogenannte Publikum“ sei das, „wozu man es macht.“ – also vorweg beeinflusst und von Dichterhand geleitet. Somit wird dem individuellen Zuseher nicht die Möglichkeit gegeben, sich mit der Darstellung von Wirklichkeit zu identifizieren.

Stifter beruft sich auf Lessing und eine Bühne, die in der „Schule für Sitte und Bildung“⁶⁶ ihren Ursprung hat. Dabei steht die „Veredelung des Volkes“ zum Zweck der „Verfeinerung der Sitten“⁶⁷ im Vordergrund. Nun stellt sich die Frage, von welchem „Volk“ im sogenannten „Volks-Stück“ die Rede ist. Denn vom Standpunkt der Schule für Sitte und Bildung ausgehend, soll die Bühnenwelt die soziale Wirklichkeit beeinflussen, nicht umgekehrt. Zu erkennen ist bei Stifter die bei Helmut Schanze problematisierte Tendenz zur Kanonisierung der idealistischen Ästhetik der Goethezeit um 1850. Das bedeutet, auch in Stifters „kunsttheoretischen Äußerungen“ ist diese Ästhetik, „aufstilisiert zum Bildungsgut argumentativ immer präsent.“ ⁶⁸

⁶² Vgl. Stifter (1867), S. 787

⁶³ Ebd. S. 785

⁶⁴ Ebd. S. 787

⁶⁵ Ebd. S. 786

⁶⁶ Ebd. S. 786

⁶⁷ Ebd. S. 786

⁶⁸ Vgl. Schanze, Helmut: Drama im Bürgerlichen Realismus (1850-1890) – Theorie und Praxis. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1973 S. 22

Schon 1851 hat Robert Putz⁶⁹ einen aktuellen „Mangel an bedeutenden Bühnenstücken“ beklagt. Das Drama sei „die schwächste Seite in der deutschen Literatur der Gegenwart.“ Auch er beruft sich auf Größen wie Lessing und Schiller, weil diese „in der deutschen Bühne ein Nationalinstitut sahen, dem sie mit freudigem Stolz ihre edelsten Kräfte widmeten.“⁷⁰ Die ‚edelsten Kräfte‘ des Dramas und die politische Aufgabe der Kunst, hätten laut Gustav Freytag (1816-1895) in seiner *Technik des Dramas* so ‚unpolitisch‘ wie möglich zu sein.⁷¹ Die „Stoffmasse“ und den Zwiespalt von Forderung und Wirklichkeit, hätte der Dichter „verschönernd zu umziehen.“⁷² Soziale Fragen weichen im Drama der Darstellung „ewigmenschlicher Probleme.“ Das Historiendrama nach Schiller und die darin durchgeführte Trennung von Wahrheit und Wirklichkeit, werden zum Idealbild.⁷³ Das in der *Technik des Dramas* dargestellte Konzept und Dramenwerkzeug fasst Schanze wie folgt zusammen:

Vorgestellt wird eine halbe Vergangenheit, oder, was das gleiche ist, die halbe Gegenwart. Gesellschaftliche Probleme werden privatisiert oder personalisiert. Das Gute oder der Gute siegt; wenn er untergeht, so hat das seine Gründe und bestätigt noch die Güte der Welteinrichtung. Denn diese zu beweisen ist Aufgabe der Theaterleute.⁷⁴

1886 stellt Julius Hillebrand die Frage: „Kann denn der radikalste Realist [...] die Wirklichkeit anders abspiegeln, als sie sich in seiner Individualität reflektiert?“⁷⁵ Trotz einer ähnlichen Berufung auf die klassischen und etablierten literarischen Vorgänger wie Homer, Lessing und Goethe, lenkt er das Augenmerk deutlich dras-

⁶⁹ Vgl. Putz, Robert: Das Drama der Gegenwart (1851). In: Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts, Bd.2. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1987. S. 767 – S. 774, S. 767

⁷⁰ Ebd. S.768

⁷¹ Vgl. Schanze (1973), S. 75

⁷² Vgl. Freytag, Gustav, Die Technik des Dramas, 10.Aufl. 1905, S.301. In: Schanze (1973), S. 75

⁷³ Vgl. Schanze (1973), S. 75

⁷⁴ Ebd. S.76

⁷⁵ Vgl. Hillebrand, Julius: Naturalismus schlechtweg! (1886) In: Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts, Bd.2. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1987 S. 893 - S. 899, S. 893

tischer auf jene Dichtung, welche immer als Zeichen ihrer Zeit ihre Berechtigung in sich trägt:

Der Hauptirrtum der Gegner der neuen realistischen Kunstrichtung liegt aber noch tiefer. Sie verkennen nämlich ganz den untrennbaren Grund und Zusammenhang der Poesie mit dem sozialen Leben und der Wissenschaft. Die Kunst ist ebenso ein Produkt der jeweiligen Gesellschaftszustände wie etwa Ethik oder Politik. Es gibt daher auch keine absolute Ästhetik.⁷⁶

Mit dem Einzug der Evolutionstheorie in den Bereich der Wissenschaft verbindet Hillebrand die Erörterung eines universellen Kunstbegriffs mit einer „Gedankenwende.“⁷⁷ Dadurch soll ein Einbezug der Naturwissenschaften in das Bildungswesen, als auch ein Wechsel im Denken und in der Darstellung sozialer Verhältnisse bewerkstelligt werden:

Daß auch in sozialer Beziehung neue Probleme ihrer Lösung harren, braucht nicht ausgeführt zu werden. Das Gegenteil könnte nur jemand behaupten, der noch keine Großstadt betreten, keine Fabrik gesehen, keine Zeitung gelesen hätte.⁷⁸

Diesem neuen Kunstbegriff folgend kündigt Hillebrand eine Bewegung an, die -im Gegensatz zum Realismus, der „so alt ist wie die Kunst“ ist - im Naturalismus ein neues Gesicht gefunden habe, als „etwas Neues, so wenig schon Dagewesenes, wie etwa die Darwinsche Abstammungslehre, oder die moderne Industrie.“⁷⁹

Den Naturalismus bewertet Hillebrand als nicht nur regionales, sondern als internationales Phänomen, das ein „neue[s] Kunstprinzip[]“⁸⁰ inauguriert und auf die „Sprachgebiete“ im germanischen und slavischen Bereich ausgedehnt habe. Er

⁷⁶ Hillebrand (1886) S. 894

⁷⁷ Ebd. S. 895

⁷⁸ Ebd. S. 895

⁷⁹ Ebd. S. 895

⁸⁰ Ebd. S. 895 f.

prangert auch eine Theaterpolitik an, die als Folge der Verkennung der „Forderungen der realistischen Kunst“⁸¹ ihre eigenen Bedingungen den literarisch Schaffenden zum Verhängnis macht. Die Bühne, welche sich lediglich an Bedürfnissen der Abonnenten orientieren, ist bei Hillebrand blind gegenüber den gewandelten künstlerischen Produktionsbedingungen. Die Diskrepanz des Dramatikers, sich für oder gegen die herrschenden Regeln eines Kunstbetriebes entscheiden zu müssen, der vielleicht die materielle Existenz, nicht aber gleichzeitig die künstlerische Ausgestaltung und Freiheit abzusichern im Stande ist, charakterisiert nicht zuletzt auch das von Ludwig Anzengruber konkretisierte⁸² „Dilemma“, entweder „auf die Bühne zu verzichten“ oder sich in „Anpassung an den Geschmack der Logenabonnenten“ zu üben.⁸³

In der Widmung richtet Hillebrand das Augenmerk auf eine modernistische Kunstdefinition, die sich von Gewohntem abheben soll:

Die Kunst des modernen Dramatikers besteht mithin weder in Idealisierung, noch in der bald bei allen Denkenden wahrhaft berüchtigten ‚schönen Sprache‘, sondern einzig in der richtigen Charakterisierung der Handelnden und Konzentrierung der Idee.⁸⁴

Mit einer Hommage an Henrik Ibsen, der sich durch den Mut zu Disharmonie und zu einer „richtige[n] Charakterisierung“⁸⁵ auszeichnet und sich gegen ein zeitgenössisches Verlangen nach einem „versöhnende[n] Abschluss“ stellt, komplettiert Hillebrand die Analyse eines Wirklichkeitsbegriffs des Dramas.

⁸¹ Vgl. Hillebrand (1886), S. 897

⁸² Anzengruber, HKA VIII, 246 („Gott und die Welt“ Nr. 813). Anzengruber bemerkt zum Volkstheater: „Es ist für den dramatischen Autor heutzutage wenig anregend, zu produzieren, den Direktor reich zu machen, für Virtuosen Bravourrollen zu schreiben und der Zensurbehörde lieb Kind bleiben zu wollen – es ist wirklich nicht des Schweißes der Edlen wert.“

⁸³ Vgl. Hillebrand (1886), S. 897

⁸⁴ Ebd. S. 898

⁸⁵ Vgl. ff. Ebd. S. 898

„Menschen aus Fleisch und Blut“⁸⁶ fordert ein Jahr später Maximilian Harden, räumt jedoch im selben Atemzug eine noch andauernde Unverträglichkeit ein, da das zeitgenössische Publikum für derart „unerbittliche Wahrheiten“ noch nicht genügend gewappnet scheint, um bei diesem die erwünschte Gefühlsregung hervorrufen zu können. Zynisch führt Harden dabei einen Publikumsgeist vor, der sich lieber mit einem scheinbar sicheren (weil bekannten) Stoff auseinandersetzt, als die Wirklichkeit eines möglichen Spiegelbildes zu riskieren:

Es ist derselbe Ruf, den noch heute die Erbpächter der Sittlichkeit in heller Empörung ausstoßen, wenn ein großer Neuerer ihnen den Menschen zeigt, wie er ist, ohne das Phantasiekostüm der lieben Konvention. ‚Wie kannst du es wagen, uns zu schildern, wie wir sind – Schwein!‘⁸⁷

Allgemein festzustellen ist in diesem Abriss die Tendenz einer Suche nach dem Gehalt, den das Theater als sinnstiftende und vermittelnde Instanz zu transportieren hat. Ebenso dringlich erscheint die Anpassung der Bühnenstücke an die aktuellen sozialen Bedingungen und wissenschaftlichen Umbrüche. Die ‚richtige‘ Charakterisierung im Drama soll sich mehr und mehr auf eine ungezwungene Wiedergabe alltäglicher Lebensbedingungen und nachvollziehbare Prozesse konzentrieren. Immer wieder dreht sich das ästhetische Prinzip um Wahrheit, Echtheit und ein Bild von Wirklichkeit, das statt der reinen Abbildung dem Publikum auch eine Identifikation erlaubt. Das bedingt auch eine Diskrepanz zwischen der zu bedienenden Erwartungshaltung des Publikums und der Idee von einer Neugestaltung an einem Wendepunkt der Epochen, da der verinnerlichte Autorenbegriff zwar in produktionsästhetischer Hinsicht dem eines ‚freien‘ Dichters entspricht, die Anpassung an die Institution des Theaters im 19. Jahrhundert damit aber nur schwer vereinbart werden kann.⁸⁸

⁸⁶ Vgl. Harden, Maximilian: Die Wahrheit auf der Bühne (1888) In: Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts, Bd.2. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1987, S. 900 – S. 905, S. 903

⁸⁷ Harden (1888), S. 901

⁸⁸ Vgl. Schanze (1973), S. 93

So erscheint der scheinbar freie ‚Autor‘ als gebunden in ein System, in dem er verurteilt ist, ‚Erfolg‘ zu haben, d.h., nicht an den Bedürfnissen des Publikums vorbeizuproduzieren zu dürfen, obwohl dies seiner Selbstdefinition widerspricht.⁸⁹

1.3.2 Die Frage nach der Darstellung des Natürlichen

Wie wir bei einem Vorgang das Wort „natürlich“ durchsetzen, ist es gewiß einer, den wir nicht erklären können.⁹⁰

Die Beschreibung von Wirklichkeit wird durch den literaturgeschichtlichen Wandel von Realismus zum Naturalismus problematisiert. Vor allem die geschlossene Form des Dramas, hinsichtlich Raum, Handlung und Zeit, widersetze sich einer Schilderung menschlicher Verhältnisse, wenn diese für sich gleichzeitig den Anspruch auf Natürlichkeit erhebt. Die für den Naturalisten notwendige und „zuständige“ Natur als Schablone für „menschliche Gesellschaft“⁹¹ könne in diesem Sinn niemals verwirklicht sein und widerspreche dabei den eigenen Forderungen. Innerhalb dieser Debatte der zeitgerechten Gestaltung einer neuen Dramenform zwischen „realistischen“ und „naturalistischen“ Ansprüchen, zeichnet sich eine Krise ab:

Gerade das Drama, von seiner aristotelischen Konstitution in der Mimesislehre her die Gattung des maximalen Direktheitsgrades, muß ein Wandel des Begriffs der ‚Wirklichkeit‘, eine Problematisierung des Begriffs ‚Natur‘ (bzw. der ‚zuständigen‘ Gesellschaft) am unmittelbarsten treffen, da seine Form kein Ausweichen gestattet, es sei denn, die Thematik würde vom Anspruch der Aktualität suspendiert.⁹²

⁸⁹ Schanze (1973), S. 93

⁹⁰ Anzengruber, HKA VIII, 21 („Gott und die Welt“ Nr. 75)

⁹¹ Vgl. ff. Friedrich Spielhagen, Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik, Leipzig 1898, S. 235 f. In: Schanze (1973), S. 20 f.

⁹² Schanze (1973) S. 22

Maximilian Harden bestimmt 1888, ein Jahr vor Anzengrubers Tod, das Sammeln von „menschlichen Dokumenten“ als Aufgabe der Literatur. Dies entspricht dem Zeitgeist aus dem Anzengrubers seine Figuren entwickelt, vor allem, wenn ihr Lebenslauf als „Resultat“ von „Lebensbedingungen und Umgebung“ belegt wird.⁹³

Menschen [...] in Verhältnisse, Konflikte, Leidenschaften verwickelt, wie sie das tägliche Leben jedes einzelnen mit sich bringt, das ist der vornehmste Glaubenssatz im naturalistischen Evangelium.⁹⁴

Die kulturhistorische Einreihung Ludwig Anzengrubers als „Vorläufer des Naturalismus“⁹⁵ erscheint demnach berechtigt. Genauer trifft es jedoch die Formulierung, wenn Anzengruber als „Pionier der avanciertesten Literaturströmung des „Naturalismus“ verortet“⁹⁶ wird.

1.3.3 Aus dem Volk für das Volk

Ausgehend von der Beliebtheit der Volkskomödie des frühen 19. Jahrhunderts wird dem damaligen Verständnis des ‚einfachen Volkes‘ in der Opposition gegen eine Elite eine einfach zu definierende Stellung unterstellt.⁹⁷ Solange das „Volkstheater“ als Gegensatz zum „Hoftheater“⁹⁸ funktioniert, scheint es einen Konsens darüber zu geben, das Volk mit ‚seinem‘ Volkstheater als Einheit zu verstehen. Jürgen Hein beschreibt den historischen und im Wandel entwickelten Begriff des Volkstheaters anhand einer Hypothese Schmidt–Denglers, in der dieses als:

⁹³ Vgl. Harden (1888), S. 901

⁹⁴ Ebd. S. 901

⁹⁵ Vgl. Niewerth, Heinz Peter: Du sollst die Großmutter ehren! – Ludwig Anzengrubers Das vierte Gebot: Zensurprobleme und Dramenstruktur. In: Niewerth, Heinz Peter (Hg.): Von Goethe zu Kroll – Analysen und Interpretationen zu deutscher Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008, S. 101 – S. 122. S. 101 Fortan zitiert als: Niewerth (2008)

⁹⁶ Vgl. Michler, Werner: Darwinismus und Literatur – Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich, 1859-1914. Wien: Univ.-Dis. 1997, S. 162

⁹⁷ Vgl. Herzmann, Herbert: Tradition und Subversion – Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen: Stauffenburg 1997, S. 25

⁹⁸ Vgl. Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater: Raimund und Nestroy. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (=Erträge der Forschung 100), 1991, S. 1 f. Nach einem späten Brief Goethes. In: Herzmann (1997), S. 25

Gegentheater (zum Hoftheater, zur bürgerlichen Operette, zum Bildungs- bzw. Unterhaltungstheater) unter wechselseitiger Durchdringung der beiden Institutionen und Stilsphären, als Opposition zu den jeweiligen Theaterpraktiken des Literaturtheaters, als Theater des ‚niederen Stils‘ gegen die Normen der anderen [...] ⁹⁹

definiert wird. Diese Differenz zwischen Hochkultur und populärer Kultur ist nicht nur als Problem der späteren Postmoderne anzusehen. ¹⁰⁰ Anzengrubers Schaffen und vor allem seine Suche nach einer Zuordnung seiner selbst als Dramatiker, erweist sich vielfach als problematisch, durch die zunehmende Abgrenzung davon, was für dieses Volk, das auch immer Publikum ist, als populär angesehen wurde. Die bei Schmidt–Dengler erwähnte „wechselseitige Durchdringung der beiden Institutionen und Stilsphären“ ist für die Beschreibung des Volksstücks für das spätere 19. Jahrhundert, welches Anzengruber nahe liegt, besonders relevant. Nach dem Tod Nestroys, der neben Raimund als Gigant ¹⁰¹ des ‚alten‘ Volksstücks gilt, entwickelte sich die Gattung weiter. Die Unterhaltungsprinzipien der gehobenen Schichten lösten die Operette vom ehemaligen Volksstück ab und bewirkten gleichzeitig eine zunehmende Annäherung beider Gattungen. ¹⁰² Die Spannung zwischen Affirmation und Rebellion ¹⁰³ zeichnet das aus dieser Entwicklung resultierende Volksstück aus. Eine Nische für die Vorstadtautoren erschloss sich in dem sogenannten „Besserungsstück,“ in dem auch die volkserzieherischen Elemente konkretisiert wurden. ¹⁰⁴

⁹⁹ Vgl. Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater: Raimund und Nestroy. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (=Erträge der Forschung 100), 1991. S. 3. Nach einem unveröffentlichten Manuskript Schmidt – Denglers. In: Herzmann (1997), S. 26

¹⁰⁰ Vgl. Herzmann (1997), S. 26

¹⁰¹ Vgl. Schrutz (1995), S. 19

¹⁰² Ebd. S. 20 nach Hein, Jürgen: Theater und Gesellschaft. Das Volksstück und seine Probleme. – In: Universitas Jg. 37. Bd. 1. H.1-6 (1982), S. 851 – 858, S. 855

¹⁰³ Vgl. Hein, Jürgen (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann 1973 (=Literatur in der Gesellschaft 12) bes. S. 9, 23. In: Herzmann (1997), S. 24

¹⁰⁴ zitiert nach Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater: Raimund und Nestroy. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (=Erträge der Forschung 100), 1991, S. 64. In: Herzmann (1997), S. 24

Die Verwendung gängiger Volksstückelemente¹⁰⁵ zu Gunsten eines gewissen Unterhaltungsanspruches ist die Konzession, die Anzengruber ans Publikum macht.¹⁰⁶ Trotzdem gilt er als Reformator des Volksstücks.¹⁰⁷ Die Welt, so wie sie in seinem Volksstück präsentiert wird, ist eine Komposition von unterhaltungsstrategischen Mitteln und solchen, die der Bildung und Aufklärung dienen. Doch wird in den folgenden Kapiteln eingehend erläutert, unter welchen zwiespältigen Verhältnissen Anzengruber ‚sein‘ Volksstück entwickelt, hinsichtlich des Publikumsgeschmacks, des künstlerischen Anspruchs und der sprachlich nicht eindeutigen Definition dessen, was dieses ‚einfache Volk‘ sein mag, von dem und zu dem gesprochen wird.

1.3.4 Gattungsdefinition

Für die Zeitgenossen war die Diskussion darüber, was als Volksstück zu gelten habe, kein abgeschlossener Diskurs, sondern eine über Jahrzehnte währende Begriffssuche. Dies wird in der Vielfalt der Beschreibungstermini ersichtlich. Bertolt Brecht bezeichnete das ‚alte‘ Volksstück als ein „für gewöhnlich krudes und anspruchloses Theater“,¹⁰⁸ als literarische Gattung nicht anerkannt und demnach einer Änderung bedürftig. Wo die „Bösen bestraft und die Guten geheiratet würden, die Fleißigen Erbschaften machten und die Faulen nichts erben“,¹⁰⁹ konnte er die Relevanz des Stoffes und die ästhetische Umsetzung desselben für seine Zeit nicht mehr verfolgen. „Diffus wie die Sache selbst“¹¹⁰ nennt Gerd Müller die Begriffe des Volkstheaters und Volksstückes. Für die einen sei damit „leichtes Unterhaltungstheater gemeint, das sich auf klischeehafte Problemgestaltung, humorige Verwicklungen und dialektal gefärbte Sprache eingestellt hat.“ Für die anderen aber ist der historische Kontext von „Volkstümlichkeit“ relevant, der „jeweils den soziologischen In-

¹⁰⁵ Vgl. Schrutz, Natascha: Die Gestaltung vom Milieu und Konflikt in den Volksstücken bei Ludwig Anzengruber und Karl Schönherr. Universität Wien 1995, S. 25

¹⁰⁶ Vgl. Bab, Julius: Ludwig Anzengruber – In: Moderne Essays. Berlin 1904, S. 43. In: Schrutz (1995), S. 25

¹⁰⁷ Vgl. Schrutz (1995), S. 20

¹⁰⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Berlin und Frankfurt am Main 1957, S. 115. In: Schrutz (1995), S. 22 f.

¹⁰⁹ Vgl. nach: Ebd. S. 115, In: Schrutz (1995)

¹¹⁰ Vgl. Müller, Gerd: Das Volksstück von Raimund bis Kroetz – Die Gattung in Einzelanalysen. München: R. Oldenburg 1979 (Analysen zur deutschen Sprache und Literatur). S. 9 f.

halt, die stark pädagogische Komponente oder den ethisch-nationalen Aspekt zum Tragen brachte.“¹¹¹ Dass sich „der Umfang des Terminus“ immer „aus seiner Geschichte“¹¹² ergebe, ist sicherlich richtig und gilt auch für den Dramatiker Ludwig Anzengruber.

1.3.5 Positionierung Anzengrubers

Die soziale Frage

wird weder durch Gesetzgebung noch wissenschaftliche Bemühungen, auch durch keine Revolution, die nur reagierend im Verlaufe wirft, gelöst werden, sie wird, wenn nicht geradezu durch eine neue Religion, doch durch ein verwandtes, enthusiastisches Gefühl sich austragen – Opfer bringt der Mensch nur in gehobener Stimmung, und Opfer verlangt die Lösung dieser Frage gerade von dem bevorrechteten Teil der Gesellschaft.¹¹³

Für Karlheinz Rossbacher ist Ludwig Anzengruber „der Liberale als Gegner des real existierenden Liberalismus.“¹¹⁴ Hinsichtlich seiner offensichtlich antiklerikalen Gesinnung und der Forderung nach „kultureller Freiheit“ ordnet Rossbacher den Dramatiker der „liberalen Bourgeoisie“ zu.¹¹⁵ Nach 1848 entstand zunehmend eine Kluft zwischen den großbürgerlichen und radikal-kleinbürgerlichen Oppositionen. In Folge wurde daraus um 1880 eine „zornige Masse“. Anzengruber, der vorerst der liberalen Opposition angehörte, entfernte sich zunehmend von ihr, vor allem hinsichtlich der sozialen Belange und der Mittel zur Durchsetzung der Forderungen,¹¹⁶ was im angeführten Zitat deutlich wird.

Die Abbildung sozialer Verhältnisse und Missstände wurde in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts nicht mehr nur an dem „Kollektiv“ des „sozialhistorischen Kör-

¹¹¹ Vgl. Müller (1979), S. 10 Müller bezieht sich hier auf Erwin Piscator, Chef der Berliner „Volksbühne“ und sein Buch *Politisches Theater*

¹¹² Ebd. S. 10

¹¹³ Anzengruber HKA VIII, 200 („Gott und Welt“, Nr. 686)

¹¹⁴ Vgl. Rossbacher (1992), S. 291

¹¹⁵ Ebd. S. 291 f.

¹¹⁶ Vgl. Rossbacher (1992), S. 291

pers“ deutlich, sondern verfestigte sich ebenso in der Literatur. Dort konnte das Individuum und sein Aufstieg oder Fall nicht als „abstrakter Prozess,“ sondern „erlebbarer Vorgang“ gezeigt werden.¹¹⁷ Bei Anzengruber wird dieser Abstieg oder der Wille und Versuch zum Aufstieg aus oder innerhalb einer sozialen Schicht ebenfalls in diesem ‚kleinen‘ Rahmen des Einzelnen ‚erlebbar‘.

Im Nachwort zu seinem Roman *Der Sternsteinhof* begründet Anzengruber seine Wirkungsabsicht und den dafür verwendeten „künstlichen Behelf“: „solche alten Geschichten von erprobter Wirkung in ein neues Gewand zu stecken.“ Damit ist die Verlagerung der Erzählung in den „eingeschränkten Wirkungskreis des ländlichen Lebens“ gemeint, mit der Absicht, dass dadurch

die Charaktere weniger in ihrer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit beeinflusst, die Leidenschaften, rückhaltlos sich äußernd, oder nur in linkischer Verstellung, verständlicher bleiben und der Aufweis: wie Charaktere unter dem Einflusse der Geschicke werden oder verderben oder sich gegen dieses und das Fatum setzen [...].¹¹⁸

Anzengruber erlaubt in diesem Nachwort seinem Leser zu fragen, aus welchem Grund „solche Geschichten“ erzählt werden, „die nur aufweisen“, „wie es im Leben zugeht“.¹¹⁹ Die Aufgabe der zeitgenössischen dramatischen Bühnenwelt sah Anzengruber darin, die Umbrüche der Gegenwart darzustellen und auf der Gefühls-ebene nachvollziehbar zu machen. Der „gewaltige, drängende und treibende Fortschritt“ schloss für ihn „Endpunkte“ mit ein, die noch „für uns gar nicht abzusehen sind“.¹²⁰ Diese Leerstelle stellte er offen in den Raum, den „Blick“ in eine „verheißungsreiche Zukunft“ interpretierte er auf der wissenschaftlichen Ebene als noch unklar: „Welche sozialen Umwälzungen werden die Ideen Darwins, verfolgt und

¹¹⁷ Vgl. Roszbacher (1992), S. 294

¹¹⁸ Anzengruber HKA X, 369 f. („Der Sternsteinhof“, XXIV)

¹¹⁹ Ebd. S. 369

¹²⁰ Vgl. Anzengruber (SW), Schriften zum Theater, 15. Band, III Teil, unter Mitwirkung von Karl Anzengruber, hgg. v. Rudolf Lazke und Otto Rommel, S. 22 f.

geläutert, heranzwingen?“¹²¹ An der Bühnenwelt vermisste Anzengruber den Anspruch auf Thematisierung der gegebenen Veränderungen und der daraus resultierenden Fragen der Gesellschaft. Was damit beim Publikum bewirkt werden könnte, nahm seiner Ansicht nach die Bühne nicht als ihre Aufgabe wahr:

Unsere Zeit steht an gewaltigen, weltgeschichtlichen Ereignissen gewiß keiner anderen nach; vor unseren Augen zersplittern alte Reiche und neue Staaten erstehen, der Kampf für Gewissensfreiheit gegen jeden Glaubenszwang wird mit den schneidigsten Waffen geführt und die Humanität, die den Schwerpunkt durchaus nicht auf fromme Untätigkeit, sondern geradezu auf die Werttätigkeit legt, wird als das Evangelium der Zukunft gepredigt; doch all die treibenden, leitenden, bewegenden Ideen kommen auf unseren Bühnen zu keinem Ausdrucke, kein „gespielter“ Zeitgenosse lässt viel von der Zeit merken, in der wir leben.¹²²

In dieser Engführung von Weltgeschichte und der individuellen Idee der Humanität wird ein Programm erkennbar, demzufolge die emotionale Komponente der Verinnerlichung eines neuen Wertesystems im Drama zum Ausdruck gebracht werden soll. Die Schlagwörter wie „Glaubenszwang“ und „fromme Untätigkeit“ bedürfen einer Ausweitung, die den Begriff der „Werttätigkeit“ ergänzt.

¹²¹ Vgl. Anzengruber (SW), Schriften zum Theater, 15. Band, III Teil, unter Mitwirkung von Karl Anzengruber, hgg. v. Rudolf Lazke und Otto Rommel S. 23

¹²² Ebd. S. 23

1.4 Spielräume der Sprache

1.4.1 „Erzählen nach Darwin“

Philip Ajouri bemerkt in seiner Arbeit *Erzählen nach Darwin*,¹²³ dass wissenschaftliche Theorien¹²⁴ dazu tendieren können, als Folge eine gewisse Verwirrung auszulösen, wenn sie damit „andere Versuche der Welterklärung vor gewisse Probleme stellen.“¹²⁵

Die zunehmende Abkehr von teleologischen Erklärungsarten oder gar die Neukonzeption der biologischen Zweckmäßigkeit stellte philosophische und weltanschauliche Entwürfe vor Probleme, die nicht einfach ignoriert werden konnten. Sie verbanden nämlich mit diesen Konzepten eine emotionale Komponente und schließlich Handlungsanweisungen. Ist die Welt zweckmäßig für die Entwicklung eines Individuums?¹²⁶

Diese Auswirkung der Evolutionstheorie, hin zu einer emotionalen Komponente und dem Handlungsspielraum des Individuums kennzeichnet die Entwicklung und die Auswirkungen der Theorie Darwins auf die an die Naturwissenschaft angrenzenden wissenschaftlichen Bereiche und auch solche der Literatur.

In den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde Darwins Evolutionstheorie tendenziell auf das Zusammenleben gesellschaftlicher Gruppen übertragen.¹²⁷ Die ehemals auf naturwissenschaftlichem Boden belegte Theorie ging über ihre Grenzen hinaus und wurde zu einem Streitpunkt, wenn es darum ging, damit nicht nur die Rolle des Individuums in der Welt zu belegen, sondern auch die dafür nötigen Handlungsanweisungen herzustellen.¹²⁸ Die hier im Mittelpunkt stehende ‚Entwicklung‘ eines Menschen beeinflusst zwangsläufig auch den im Volksstück abge-

¹²³ Ajouri, Philip: *Erzählen nach Darwin – Die Krise der Teleologie im literarische Realismus*: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller. Berlin: Walter de Gruyter 2007

¹²⁴ Die erste deutsche Übersetzung von Charles Darwins „On the Origin of Species“ erschien 1860.

¹²⁵ Ajouri (2007), S. 64

¹²⁶ Ebd. S. 64

¹²⁷ Ebd. S. 103

¹²⁸ Ebd. S. 104

bildeten Handlungsspielraum und -verlauf der Figuren, da die Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit mit der Evolutionstheorie neu verankert wurden.

1.4.2 Schuld und Selbstbestimmung

Die Natur ist bei Anzengruber oft ein Mittel zur Verdeutlichung. In ihr finden Vorgänge statt, die diejenigen des Menschen verdoppeln, nicht metaphorisch sondern konkret:

Die Prozesse, die an der Tierwelt beobachtet werden, sind nicht eine Transposition des Gesellschaftlichen, sondern im wesentlichen dasselbe. Die Analogie der Naturreiche (und die Analogie als Erkenntnismittel der Naturwissenschaft) wird zur Identität planiert.¹²⁹

Einer gewissen Tendenz des resultierenden Naturoptimismus als Entwicklung des 19. Jahrhunderts, bei Peter Sprengel auch als Naturfrömmigkeit bezeichnet, setzt dieser die zu beobachtende „Sicht auf die Natur als Kriegsschauplatz“ entgegen, also einen gewissen Pessimismus¹³⁰ gegenüber den Realitäten. Auch bei Anzengruber kommt diese Tendenz zur Geltung und wird stellenweise als Grundlage für den Kampf des Individuums innerhalb seiner emotionalen und sozialen Verhältnisse verwendet. Im *Vierten Gebot* untermauert Hedwig ihren verlorenen Glauben an das Vertrauen in die göttliche Vorsehung gegenüber dem Pfarrer Eduard, mit einem Vergleich eines medizinischen und in diesem Sinn willkürlichen Experiments an einem Hasen:

[...] Vor Jahren wohnte ein Mediziner in unserm Hause, den ich als kleines Mädchen von ganzem Herzen verabscheute, weil er arme Kaninchen lebend zerschnitt. Er wußte ganz genau, wie weit er sich auf die Stärke die-

¹²⁹ Michler (1997), S. 167

¹³⁰ Vgl. Sprengel, Peter: Darwin oder Schopenhauer? Fortschrittspessimismus und Pessimismuskritik in der österreichischen Literatur (Anzengruber, Kürnberger, Sacher-Masoch, Hamerling) In: Amann, Klaus/Lengauer, Hubert/Wagner, Karl (Hg.): Literarisches Leben in Österreich 1848-1890. Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd.1. Böhlau: Wien/Köln/Weimar 2000. S. 60-S. 93. S. 64

ser Tierchen verlassen konnte, ob sie ihm tot unter dem Messer bleiben würden, oder wie lange sie lebend und leidend zu erhalten waren, wenn er ihnen durch gute Pflege „Kraft verlieh, die Prüfungen zu ertragen“. - (*Leise lächelnd.*) Wollen Sie mich glauben machen, Gott wäre so ein Mediziner?¹³¹

Die Argumentation erfolgt über einen bildlich sehr einprägsamen Eingriff, der den Mensch mit der Tierwelt und gleichzeitig seinem gesellschaftlichen Status verbindet. Dadurch wird ersichtlich, dass Hedwig sich als eben dieser Hasen versteht und damit nicht metaphorisch, sondern direkt ihr Gefühl und die Einschätzung ihrer Rolle in der Welt verbalisiert und untermauert. Der Vergleich zwischen dem Mediziner und Gott dient als Analogie und argumentatives Erkenntnismittel.

Der zentrale Begriff der Darwinschen Lehre wurde missverständlich aufgenommen. Darwin selbst entschuldigte sich später für den „uneigentlichen Charakter des Ausdruckes:“ „Struggle for life“,¹³² welcher als „Kampf ums Dasein“ in der Übersetzung als Leitmotiv eingeht. Dieser Ausdruck wird bei Anzengruber nicht zum Kampf des Menschen gegen die Natur, sondern vielmehr zum Kampf des Menschen um sein Dasein und überträgt sich auch auf die menschliche Fähigkeit der Selbstbestimmung. Die Entstehung der Arten, welche als Grundlage für Darwins Theorien fungiert¹³³ kann sich nicht an den Erklärungsversuch angleichen, welcher in weiterer Folge den Menschen mit dem sich gewandelten Naturbegriff in Verbindung bringt.

Werner Michler gesteht dem Helden des „Naturalismus“ in Bezug auf die Vererbungslehre keine Eigenverantwortung zu, wenn „Vererbung“ herangezogen wird, um die Figur, die „Schuldlos schuldig“ ist, in ihre demnach vorgegebene Laufbahn

¹³¹ Anzengruber HKA V, 229 f. („Das vierte Gebot“ IV/3)

¹³² Vgl. Charles Darwin: Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl. Üb. V. Carl W. Neumann. Stuttgart: Reclam 1963, S.101 f.. In: Sprengel (2000), S. 66

¹³³ Vgl. Sprengel (2000), S. 67

zwangsläufig nicht mehr eingreifen zu lassen.¹³⁴ Der Protagonist bleibt dazu verdammt, auszuagieren, was bereits vorgelebt wurde.¹³⁵ Es ist die Generationslinie väterlicherseits, die in das Leben der Nachfolge Vererbung initiiert.

Die Vererbung wird bei Anzengruber zu einem Potential des Besitzenden, der die Ursache seiner Handlungsfreiheit in dieser vorbestimmten Fügung der Dinge begründen kann.¹³⁶ Denn auch wenn vieles im *Vierten Gebot* auf die typische Vererbungsproblematik hinweist, wie beispielsweise ein von Geburt an schwaches und kränkliches Kind, welches einem Vater wie dem jungen Stolzenthaler und seiner Charakterisierung als ‚Lebemann‘ gegenübergestellt werden kann, so bleiben doch, wie Michler andeutet, genug Handlungsmöglichkeiten, was verhindert hat, „dass das Vererbungsmotiv im *Vierten Gebot* zur Achse des Stückes geworden ist.“¹³⁷

Auch in moralischen und ethischen Belangen agieren Anzengrubers Figuren unter dem mehrfach deutbaren Vererbungsmotiv, das sowohl für negative als auch für positive Handlungsverläufe herangezogen wird. Doch anders als in Ibsens *Gespens-tern*¹³⁸ ist die Schuldfrage nicht allein durch die Offenlegung derselben für die nachkommende Generation eine ausreichende Referenz für gegenwärtige Lebensprozesse. Die Tatsache der Schuld, welche in Folge die Begründung der Sünde als Auslöser für das Schicksal rechtfertigen kann, kann ebenso durch den Entschluss und den Willen zu einer individuellen Selbstbestimmung den Ausgang beeinflussen.¹³⁹ Der Mensch ist letztendlich doch der sich selbst Bestimmende; er ist auch Verantwortungsträger, der wenn, dann durch Willen und Durchsetzungsvermögen seine Geschichte bestimmen kann, oder dies zumindest versucht.

¹³⁴ Vgl. Michler (1997), S. 172 Vererbung ist hier eine „determinierende Instanz, in die nicht mehr einzugreifen ist“

¹³⁵ Vgl. Emil Reich: Henrik Ibsens Dramen. Sechzehn Vorlesungen. Dresden, Leipzig 1894, S. 149 f. In: Michler (1997), S. 172. Emil Reich wird hier in Bezug auf Ibsens Figur des Oswald Alving zitiert, der als Bild gilt für „seiner ganzen Generation von Dekaden, die nie mehr etwas leisten werden, die das Erbe der Väter tragen müssen, bis sie darüber zusammenbrechen, die sich nach der Sonne sehnen, ohne sie erhaschen zu können.“

¹³⁶ Vgl. Michler (1997), S. 175 f vor allem hinsichtlich seiner Analyse des *Sternsteinhofes*

¹³⁷ Ebd. S. 175

¹³⁸ Vgl. Fontane, In: Michler (1997), S. 172

¹³⁹ Ersichtlich vor allem in der Figur der Helen im *Sternsteinhof*, die der Herkunft nach in keiner Weise dafür bestimmt ist und trotzdem bis zur Gutbesitzerin aufsteigt.

Die Legitimation der Handlungen hängt bei Anzengruber oft auch mit der zugeschriebenen, von der Natur gegebenen, körperlichen Physiognomie zusammen.¹⁴⁰ Bei Michler werden diese Voraussetzungen als „Zeichen von Vitalität“¹⁴¹ verstanden, die „einigen Protagonisten verliehen, anderen verweigert wird.“ Vor allem im *Sternsteinhof* kommt diese Komponente der Beschreibung besonders zu tragen. Vitalität, als von der Natur ausgehende Kraft, geht über die Einordnung in ein soziales Gefüge hinaus und stattet die Handelnden mit den nötigen Eigenschaften auf ihrem Weg nach oben aus.

Helene, die weibliche Hauptfigur in Anzengrubers *Sternsteinhof*, wird von Beginn an sowohl in der Beschreibung ihres Äußeren, als auch ihrer Motivation entsprechend, die nach Höherem trachtet, eingeführt. Ihr „vollbackiges Kindergesicht mit gesundem Rot auf der kaum merklich braun angehauchten Haut, umrahmt von reichen Flechten schwarzen Haares mit bläulichem Schimmer,“¹⁴² hat eingehend den Hof betrachtet, aus einer Perspektive, von der aus es schien „als reiche der Sternsteinhof bis an den Himmel.“¹⁴³ So wirkt auch der Erzähler dementsprechend ein, wenn er das Mädchen ein „weltkluges, entschlossenes Kind“ nennt, welches sich über die Einschätzung ihres Weges im Klaren ist und „daß viel Anstrengung, Mühsal und Pein auf dem Weg nach solch’ einem verzauberten Schlosse liegen müsse, auf die Hilfeleistung gütiger Feen machte sie sich keine Rechnung [...]“¹⁴⁴

Ihr Verehrer, der Nachbarsbub Muckerl, macht sich wenig Hoffnungen und wird mit deutlich nachteiligerem Äußeren ausgestattet,¹⁴⁵ denn er „wusste, wie er aussah mit seinem braunen, borstigen Haarschopf über der breiten Stirne, der knolligen Nase darunter, den schmalen Lippen, den fahlen, eingesunkenen Wangen;“¹⁴⁶

¹⁴⁰ Vgl. ff. Michler (1997), S. 183.

¹⁴¹ Ebd. S. 183

¹⁴² Anzengruber HKA X, 6. („Der Sternsteinhof“, I.)

¹⁴³ Ebd. S. 3

¹⁴⁴ Ebd. S. 11

¹⁴⁵ Vgl. Michler (1997), S. 183 Hier noch konkreter: „mit dem Stigmata des Degenerierten geschlagen [...]“

¹⁴⁶ Anzengruber HKA X, 6. („Der Sternsteinhof“, XXIV)

Die soziale, aus der juristischen Sphäre sich herleitende Vererbung und die biologisch festgelegte Auswirkung des Erbes kommen nach Michler im *Sternsteinhof*, „der ja ein Roman um sozialen Aufstieg und Besitz ist“, „zur Deckung.“¹⁴⁷

Die Thematik dieser Handlungsbefähigungen und Voraussetzungen für die eigenverantwortliche Macht über den individuellen Lebenslauf, also auch die Durchsetzung des Willens, wird jedoch in keinem der hier behandelten Werke Anzengrubers gänzlich stillgelegt.

1.4.3 Verantwortung und Religionsverwaltung

Anzengruber verbindet in einem Zitat aus den Aphorismen den Begriff einer neuen Religion mit dem eines „verwandten Gefühl[s]“. ¹⁴⁸ Diese Verbindung wiederholt sich sinngemäß in einem der weiteren Aphorismen, die unter einem vom Herausgeber Otto Rommel angeordneten und mit der Überschrift „Poesie, Religion, Kunst“ zusammengefassten Kapitel zu finden sind:

Jeder Mensch hat im Leben wohl einen Augenblick gehabt, wo er den göttlichen Funken in seinem Innern zu spüren vermeinte, und dem bei diesem Gefühle das Herz warm geworden war.¹⁴⁹

Das Göttliche findet als Gefühl an dieser Stelle in der Wahrnehmung des Einzelnen statt und nicht in der Annahme eines einheitlichen Gottesbildes oder Religionsbegriffes.

Rosbacher bezeichnet den Volksstückautor als „Galionsfigur des liberalen Antiklerikalismus in der Literatur der Ära“, ¹⁵⁰ gegen den, obwohl er „kaum je antichristliche Inhalte publiziert“ hatte, über seinen Tod hinaus bis von der Kanzel des Stephansdomes gepredigt wurde. ¹⁵¹ Es ist mehr die Form und Lebbarkeit von Religion als bestimmende, dominante Vorgabe, gegen die Anzengruber seine Kritik richtet,

¹⁴⁷ Vgl. Michler (1997), S. 185

¹⁴⁸ Vgl. Anm. 105

¹⁴⁹ Anzengruber HKA VIII, 92 („Gott und Welt“, Nr. 322)

¹⁵⁰ Vgl. ff. Rosbacher (1992), S. 191 f

¹⁵¹ Ebd. Anzengruber SW 2, 535 (Rommel), In: Rosbacher (1992), S. 191 Dies bezieht sich auf die Aufführung des *Vierten Gebots* an der Berliner „Neuen Freie Bühne“ im Herbst 1890.

als die Verurteilung von Religion generell. Der liberalen Auffassung nach soll die Religion als Privatsache durch die Trennung von Kirche und Staat die „angsteinflößende Praxis des zeitgenössischen Katholizismus“ überwinden.¹⁵² Dort, wo dem ‚Menschen das Herz warm geworden ist‘,¹⁵³ setzt nach Anzengruber die Aufgabe der Literatur ein, wenn diese Gefahr einer frommen Ahnung hin zu einem starren Dogma,¹⁵⁴ mit einer „lebensangstlösenden Intention“¹⁵⁵ gebannt werden kann.

Wie der Mensch als Individuum Religion verwaltet¹⁵⁶ und inwiefern sich dies auf seine Lebensweise und Lebenswege auswirken kann, versucht Anzengruber umfassend zu zeigen. Die Konkretisierung religiöser Motive wird in Anzengrubers Figuren deutlich gemacht und damit die Wirklichkeit und die Natur, in der sie sich bewegen, „ungeschönt“ und „im ganzen Spektrum ihrer Erscheinung“¹⁵⁷ dargestellt. „Die Auswirkungen auf den Einzelmenschen, auf die kleine Gruppe, auf die Familie,“¹⁵⁸ sind auch nach Müller die für den Volksstückautor relevanten Vorgänge. Die „pädagogisch-aufklärerische Intention“ aber sieht Müller von der „antireligiösen Militanz“ im Rezeptionsvorgang zurückgedrängt, die er im Ursprung sowohl den Umständen von Anzengrubers Privatleben zuschreibt, als auch der historischen Situation, von welcher er sich umgeben sieht.¹⁵⁹ Daraus resultierend wird dem Dramatiker die Überzeugung unterstellt, „daß die Religion ihre Rolle im Leben der Menschen ausgespielt hat“¹⁶⁰ und die Schlussfolgerung erläutert: „Stärker als durch göttliches Eingreifen, so macht Anzengruber deutlich, werden die Menschen durch ihresgleichen, durch die Wirklichkeit, in der sie leben müssen, durch ihr Milieu geprägt.“¹⁶¹ Ausgespielt hat die Religion für diejenigen, die ihren Werdegang einer religiös motivierten Hoffnung zuschreiben, die sich für sie nicht eingelöst hat. So bemerkt auch Wendelin Schmidt-Dengler:

¹⁵² Vgl. ff. Rossbacher (1992), S. 192

¹⁵³ Anzengruber, HKA VIII, 92 („Gott und die Welt“ Nr. 322)

¹⁵⁴ Vgl. Anzengruber, SW 15/2, S.43, In: Rossbacher (1992) S. 192

¹⁵⁵ Ebd. S. 192

¹⁵⁶ Bei Rossbacher (1992), S. 192: „Aspekte der Religionsverwaltung“

¹⁵⁷ Müller (1979), S. 48

¹⁵⁸ Ebd. S. 48

¹⁵⁹ Ebd. S. 49

¹⁶⁰ Ebd. S. 49

¹⁶¹ Ebd. S. 49

Anzengruber stellt Figuren auf die Bühne, die durch Religion, oder besser: durch die Art wie Religion praktiziert wurde, zu Verwundeten und Außen-seitern werden mußten.¹⁶²

Ohne Zweifel ist es nicht das Eingreifen der Religion, welcher der Mensch bei Anzengruber seine Lebensberechtigung unterzuordnen hat. Doch ist es trotzdem, auf emphatische Weise, das Gefühl eines „göttlichen Funkens,“ welches der Dramatiker nicht gänzlich aus dem Repertoire der Gefühlswelt seiner Figuren löscht, solange es die ‚richtige‘ und verantwortungsvolle, religiöse Überzeugung ist, die das Individuum für sich zu überdenken und entscheiden hat. Die für Anzengruber unzweifel-hafte Relevanz religiöser Motive und die verschiedenen Perspektiven in denen sich die Auswirkungen selbiger zeigen können, ist schon in der Rollenverteilung ersicht-lich, welche, „höchst atypisch für die Bühne des Volkstheaters“,¹⁶³ mehrmals einen Geistlichen auf das dargestellte Gesellschaftsgefüge einwirken lässt.¹⁶⁴

¹⁶² Schmidt-Dengler (1979), S. 140

¹⁶³ Vgl. Schmidt-Dengler (1979), S. 139

¹⁶⁴ Dies auf verschiedene Weisen, der Pfarrer Hell als positive Figur im *Pfarrer von Kirchfeld*, oder Eduard Schön im *Vierten Gebot*, der für den dramatischen Ausgang mitverantwortlich ist.

1.5 Milieu und Dialekt

1.5.1 Alltagssprache und Kunstsprache

Als Dramatiker muss ich den Trieb haben, mit den Leuten zu sprechen, und so muss ich mich denn wohl auch entschließen, ihre Sprache zu reden.¹⁶⁵

Der Trieb, „mit den Leuten zu sprechen“, kann als direkte Kommunikationsbereitschaft mit dem Publikum verstanden werden, auf das der Dramatiker Anzengruber im Sinn eines aufklärerischen Gedankens durch sein Schaffen einzugehen bemüht ist. Damit ist der „lebendige Kontakt, als Möglichkeit der Einflußnahme auf das Denken der Menschen“¹⁶⁶ gemeint. Die Vorführung einer lebendigen Auseinandersetzung mit den Menschen, als Möglichkeit und Antwort auf den Leitspruch, wenn „die Kanzel zur Bühne gemacht [wird], so muß die Bühne eine Kanzel werden.“¹⁶⁷ „Ihre Sprache zu sprechen“ setzt aber auch voraus, dass der Autor sich selbst als einer anderen Sprache zugehörig bestimmt. Die „überraschend moderne Weise“,¹⁶⁸ auf welche er das Volkstheater für sich definiert, erklärt Müller wie folgt:

[...] er sieht es als Lehrtheater, als Theater mit aufklärerischem Anspruch, zugleich aber auch als Oppositionstheater, das sich gegen die Profitinteressen einer Industriegesellschaft durchzusetzen hat.¹⁶⁹

Das Publikum bleibt vorrangig der Adressat, vor dem Anzengruber nach Müller seine Stücke, „sowohl sprachlich wie sozial vereinfacht“,¹⁷⁰ vorwiegend auf dem

¹⁶⁵ Anzengruber, HKA VIII, 247 („Gott und die Welt“ Nr. 815)

¹⁶⁶ Vgl. Rossbacher (1992), S. 193

¹⁶⁷ Vgl. Anzengruber Br 1, S. 182, In: Rossbacher (1992), S. 193

¹⁶⁸ Vgl. Müller, (1979), S. 53

¹⁶⁹ Ebd. S. 53

¹⁷⁰ Ebd. S. 54

Land spielen und seine Figuren meist in einem „bäuerlichen Dialekt“ sprechen lässt, der „geographisch nicht fixierbar ist.“¹⁷¹

Bevor diese als Vereinfachung bezeichnete Verfahrensweise zu beurteilen ist, muss die zeitliche Ebene, Anzengrubers Lebenslauf betreffend, berücksichtigt werden. Diese ist teilweise maßgeblich für die Motivation der Auswahl von Sprache und vor allem für die Ansicht, für wen gesprochen werden soll.

Dem Enthusiasmus der Erscheinungszeit des *Pfarrers von Kirchfeld* steht die resignierte Haltung des späten Anzengruber gegenüber, der an den Freund Rosegger in einem Brief am 12.2.1876 von einem „Publicum“ schreibt, das ihn „vollständig sitzen ließ,“ denn „das geschätzte Publikum blieb einfach weg“ und „ein Volk, das sich um die Volksstücke bekümmert,“ so resümiert Anzengruber bitter, gibt es „hierorts“ nicht.¹⁷² Bettelheim sieht die für den Autor und ‚sein‘ Publikum entstandene Problematik der sozialen und kulturellen Verhältnisse auch in den Folgen des Börsenkrachs von 1873 begründet:

Die wirtschaftliche Krise des Jahres 1873 war am gefährlichsten für den Stand geworden, der das eigentliche Publicum der Volksstücke ausmachte. So wurde A(nzengruber) mehr und mehr von den Bühnen Wiens zurückgedrängt.¹⁷³

Noch zwei Jahre zuvor ist es ein unübertroffener Enthusiasmus mit dem Pathos einer Aufklärungs-Metaphorik,¹⁷⁴ den Anzengruber dem Freund Rosegger und damit auch seine Sicht auf die Aufgabe des Volksstücks präsentiert hat:

Wenn wir, die wir uns emporgerungen aus eigener Kraft, über die Masse, heraus aus dem Volk, das doch all' unsere Empfindungen, unser Denken großgesäugt hat, wenn wir sage ich zurückblicken auf den Weg, den

¹⁷¹ Vgl. Müller (1979), S. 54

¹⁷² Vgl. Briefwechsel mit Rosegger, S. 114 f.

¹⁷³ Vgl. Bettelheim, Anton: Anzengruber. In: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 46, Nachträge bis 1899. Leipzig 1902, S. 20. In: Niewerth (2008), S. 103

¹⁷⁴ Vgl. Rossbacher (1992), S. 193

wir mühevoll steil auf geklettert in die freiere Luft, zurück auf all die Tausend Zurückgebliebenen, da erfasst uns eine Wehmut, denn wir, wir wissen zu gut, in all' diesen Herzen schlummert, wenn auch unbewusst derselbe Hang zum Licht und zur Freiheit, dieselbe Kletterlust, und dieselben wenn auch ungelenten Kräfte [...] plötzlich wimmelt's auf meinem Weg herauf vom Thal, ich seh mich ganz verstanden, seh' mich eingeholt, umrungen und steh' dem Volk gegenüber [...].¹⁷⁵

Im Nachwort des *Sternsteinhofes* wird deutlich, dass die „Vereinfachung“ Anzengrubers in der Übertragung der modernen Lebensverhältnisse in das Bauernmilieu bestand, die die Konzentration auf komplexe Vorgänge innerhalb einer verengten Umgebung die Nachvollziehbarkeit für das Publikum gewährleisten sollte.¹⁷⁶ Der verwendete Dialekt entsprach vielmehr einer „Art Kunstsprache mit Möglichkeiten, ihre Hohlräume nach Bedarf mit regionalem Dialekt zu füllen.“¹⁷⁷ Die sprachliche Verwirklichung sozialer Welten und regionaler Charaktere konnte auf diese Weise realisiert werden. Anzengruber distanzierte sich einerseits von einer bekannten Dialektform, um gleichzeitig diese Distanz aufzulösen und dem Zuseher seine Vorstellung davon, was ‚ländlich‘ ist, beliebig interpretieren zu lassen und das Augenmerk auf die wesentlichen menschlichen Verhältnisse zu richten. Dieser Bezug zu einer dialektalen Sprache wird dem Volksstückautor aber auch als dabei hinderlich vorgeworfen, beim Publikum und den „einfachen Leuten“¹⁷⁸ die gewünschte Gefühlsregung und Nachvollziehbarkeit gewährleisten zu können. Müller konkretisiert dies in der Behauptung: „Hier bemühte sich jemand, den unteren Schichten bei der Vertretung ihrer Interessen behilflich zu sein und gab zu erkennen, daß diese Interessen sprachlich ‚anders‘ zu artikulieren waren, als die des traditionellen Theaterpublikums.“¹⁷⁹

¹⁷⁵ Vgl. Briefwechsel mit Rosegger, S. 23, Brief vom 11.2.1871

¹⁷⁶ Vgl. auch: Michler (1997), S. 176

¹⁷⁷ Vgl. Roszbacher (1992), S. 194

¹⁷⁸ Vgl. Müller (1979), S. 54

¹⁷⁹ Ebd. S. 55

Anders als die bei Horvath angetroffene Tendenz, „die Sprache, die Klischee als Klischee bewusst macht,“¹⁸⁰ im Volksstück zu verwenden und ihre Benutzer damit auf gewisse Weise vorzuführen, greift Anzengruber zum Mittel der Verdeutlichung durch Entfremdung. Was auch als Sprachbarriere verstanden werden kann, wenn ein Pfarrer Hell¹⁸¹ in fast schon „aufdringlich rhythmisierter Prosa“¹⁸² und Hochdeutsch dem Dialekt der bäuerlichen Dorfbewohner gegenübergestellt wird, ist eher als Abgrenzung verschiedener sprachlicher Prozesse der Sprecher und ihrer sozialen Hintergründe zu verstehen.

Als „Volksstückschreiber ohne Publikum“¹⁸³ sieht sich Anzengruber letztendlich gescheitert, mit einem Programm, das in der „Intention gut fassbar“¹⁸⁴ seine Hörer nicht dauerhaft zu unterhalten vermag:

Bei einer Art Publikum ist es, wie wenn ein an Bildung und Manieren überlegener Mensch in einen Kreis von sehr einfachen Leuten gerät: er kann sie wohl verschüchtern, aber bei bestem Willen nicht unterhalten.¹⁸⁵

Zu dieser enttäuschten Schlussfolgerung kommt Anzengruber, nachdem auch von Seiten der 1848 zwar abgeschafften, jedoch weiter praktizierenden Zensurbehörde¹⁸⁶ wiederholt und mit umfangreichen Auswirkungen in seine Texte eingegriffen wurde.

1.5.2 Zensur

Wir dramatische Autoren Österreichs stehen heute mehr als je einer ganz unzweideutigen Zensur gegenüber, welche uns gerne gestattet, alles zu schreiben, und sich aus der Gegenseitigkeit die andere nimmt, alles wie-

¹⁸⁰ Vgl. Ödön von Horvath: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1972, Bd. 8, S. 662 f, In: Schmidt-Dengler (1979), S. 145

¹⁸¹ *Der Pfarrer von Kirchfeld*

¹⁸² Vgl. Schmidt-Dengler (1979), S. 140

¹⁸³ Ebd. S. 55

¹⁸⁴ Vgl. Rossbacher (1992), S. 194

¹⁸⁵ Anzengruber, HKA VIII, 246 („Gott und die Welt“ Nr. 811)

¹⁸⁶ Vgl. Rossbacher (1992), S. 195

der zu streichen. Besagte Dame Zensur ist nämlich ungeheuer besorgt um Sitte und Staat und Religion, welche sehr ärmliche Institutionen sein müssen, da sie schon durch einen einzigen böswilligen Autor erschüttert werden können.¹⁸⁷

Das am 17. November 1877 vollendete¹⁸⁸ Volksstück *Das vierte Gebot* wurde am 29.12.1877 am Josefstädter Theater unter dem Titel *Ein Volksstück in vier Akten von Ludwig Anzengruber* zur Uraufführung gebracht.¹⁸⁹ Dass dieser Änderung ein langes Tauziehen und Verhandlungen seitens des Theaters und Autors mit den Behörden¹⁹⁰ vorausgegangen sein muss, wird in den ersten Antworten der Zensoren Anfang Dezember 1877 deutlich.

Am 10. Dezember wird das Drama in einer ersten Stellungnahme als Stück eingestuft, welches „von der öffentliche Aufführung auszuschließen wäre.“¹⁹¹ Maßgeblich dafür sei die „bedenkliche Tendenz, welche das Missverhältnis zwischen den Pflichten der Eltern und den Handlungen derselben mit einer unberufenen Kritik des in seinem wahren und wirklichen Sinne unanfechtbarsten aller Gebote verquickt [...]“,¹⁹² verantwortlich. Die Kritik geht noch weiter und beurteilt das Werk, auch vom dramatischen Standpunkt aus, als „nichts weniger als gelungen.“¹⁹³ Zwei weitere Gutachter schließen sich dieser Empfehlung an. Wenn das Stück auch „manches Körnchen Wahrheit und manche trefflich aus dem Volksleben gegriffene Situation enthält,“ gilt die dabei eingesetzte, der für die „große Menge bezüglich des Familienlebens“, „gefährliche[n] Moral“ als unbedingt zu vermeiden, weil diese „die katholische Religion durch den scheinbaren Nachweis der Trüglichkeit des vierten Gebotes“¹⁹⁴ verletzen würde. Mit ausgehandelten Streichungen im Umfang von 27 zurückgenommenen Stellen und dem Verbot des vorgesehenen Titels wird

¹⁸⁷ Anzengruber, HKA VIII, 220 („Gott und die Welt“ Nr. 744)

¹⁸⁸ Vgl. Niewerth (2008), S. 104

¹⁸⁹ Ebd. S. 107

¹⁹⁰ Niewerth (2008), S. 106

¹⁹¹ Vgl. Anzengrubers Werke. Gesamtausgabe nach den Handschriften in zwanzig Teilen. Mit Lebensabriß und Anmerkungen herausgegeben von Eduard Castle. Fünfter Teil, Leipzig o.J. (1921). S. 79. In: Niewerth (2008), S. 105

¹⁹² Ebd. S. 105

¹⁹³ Ebd. S. 105

¹⁹⁴ Ebd. S. 106

am 24. Dezember 1877 von der Stadthalterei letztendlich die Bewilligung zur Ausführung erteilt.¹⁹⁵

Reaktionen und Parteinahmen verschiedener Instanzen bleiben nicht aus. So schlagen sich die „Neue Freie Presse“ und das „Neue Wiener Tagblatt“ auf die Seite des Autors.¹⁹⁶ Auch Bettelheim wird in seiner Empörung konkret: Die Eingriffe der Zensur bezeichnet er als „Gewalttätigkeiten“ und zieht angesichts der Vorgehensweise, die „im finstersten Vormärz, unter dem starrsten Absolutismus der Fünfzigerjahre nicht grausamer, törichter oder boshafter gegen den Text eines Dichters gewütet [...]“¹⁹⁷ hätte, verbittert Bilanz:

Sie haben aus sträflichem Machtkitzel oder aus womöglich noch sträflicherem Parteigeist gefrevelt, an einem Kunstwerk gesündigt, an der Wahrhaftigkeit einer lebendigen Predigt, an der aus innerster Überzeugung und genauer Kenntnis des wirklichen Wienertums geholten Gleichnisrede sich vergriffen [...] Welchen Schaden solcher Mißbrauch der Zensur der Volksbühne zufügte, ist – und wäre das nur im Hinblick auf den Schöpfer des Vierten Gebotes – nicht auszudenken.¹⁹⁸

Der Schaden für den Dramatiker selbst, der sich einer Verkleinerung seines Schaffens und der Kürzung seiner Formulierungen ausgesetzt sah, die aus dem *Vierten Gebot* einen „Friedhof“¹⁹⁹ gemacht hatten, ist nicht zuletzt auch in der dürftigen Rezeption zu erkennen. Nach ungefähren 20 Aufführungen verschwand das *Vierte Gebot* für zehn Jahre von den Spielplänen.²⁰⁰ Die Wiederaufnahmen konnte Anzengruber zu Lebzeiten nicht mehr verfolgen.²⁰¹

¹⁹⁵ Vgl. Niewerth (2008), S. 107

¹⁹⁶ Ebd. S. 109

¹⁹⁷ Vgl. Bettelheim, Anton: Neue Gänge mit Ludwig Anzengruber. Wien-Prag-Leipzig 1919, S. 151. In: Niewerth (2008), S. 108 f.

¹⁹⁸ Ebd. S. 109

¹⁹⁹ Vgl. Bettelheim, S. 133, In: Ferraris, Francesca: Das Literarische Schaffen Ludwig Anzengrubers im Spiegel Seiner Briefe. Universität Wien 1989, S. 88

²⁰⁰ Vgl. Ferraris (1989), S. 89

²⁰¹ Ebd. S. 90

2 Anzengrubers Volksstück im Wandel

2.1 „Der Pfarrer von Kirchfeld“

Es thut meinem Gemüte wohl, wenn ich es Ihnen aussprechen kann, daß mich noch kein Schauspiel so ergriffen und so erbaut hat, als der „Pfarrer von Kirchfeld“. Wenn wir mehr solche Stücke hätten, das müsste in sittlich moralischer Beziehung auf die Menschen von günstigstem Einfluß sein. So rein und milde weht hier der Geist der Humanität; nicht in Sophismen und Parteiphrasen spricht es – das menschliche Gemüt spricht, die Liebe spricht, der Schmerz spricht; [...].²⁰²

Mit dem großen Erfolg des *Pfarrer von Kirchfeld*, einem *Volksstück mit Gesang*, meint sich Anzengruber 1870 am Höhepunkt seines Erfolges, den er vor hat im Verlauf der 70er Jahre auszubauen.²⁰³ Den vorher erwerbs- und erfolglosen Jahren als Schauspieler von Sommertheatern und Wanderbühnen²⁰⁴ wird jetzt eine Laufbahn als Schriftsteller zur erstmals realistischen Perspektive, genährt durch ein neu erlangtes Selbstbewusstsein. So antwortet er, dem bewundernden Lob Roseggers erwidern:

Das haben sie recht schlau gemacht und ich sollte Ihnen darum nicht recht trauen! Wie mögen Sie nur einen eitlen Menschen und Schriftsteller ohnedies schon zu viel gelobt, durch Ihr Lob noch eitler machen?!²⁰⁵

Die Zensur war mit dem vorliegenden Stück weitaus milder vorgegangen, als es später, vor allem im *Vierten Gebot*, der Fall sein wird.²⁰⁶ Die Kritik nach der Urauf-

²⁰² Briefwechsel mit Rosegger, S. 21. Brief vom 9. Februar 1871

²⁰³ Vgl. Roszbacher (1992), S. 104

²⁰⁴ Ebd. S. 104

²⁰⁵ Briefwechsel mit Rosegger, S. 22

²⁰⁶ Vgl. Roszbacher (1992), S. 195

führung am 5. 11. 1870 im Theater an der Wien²⁰⁷ bleibt vorerst noch verhalten und wird nach einer Aufforderung Regine Friedländers, Frau des Herausgebers der „Neuen Freien Presse,“ von Heinrich Laube einer Korrektur unterzogen.²⁰⁸ Darin wird dem Volksstück ein Potential seiner Wirkungsmacht auf ein den „Habitué des Burgtheaters“²⁰⁹ entgegengesetztes Publikum aus dem Volk, prognostiziert. Der *Pfarrer von Kirchfeld* behandle das, was auch „den hochdeutschen Theatern zu wünschen“ wäre, nämlich die „lebendigen Interessen in wahren Ausdrücken“.²¹⁰ Denn:

Diese Macht der Bühne ist natürlich da am größten, wo ein Stück die Gegenwart darstellt und Gedanken, Fragen, Wünsche der Gegenwart berührt, ja behandelt.²¹¹

Als „Dokument des österreichischen Liberalismus im Kampf um Geistesfreiheit und Demokratie“²¹² wird Anzengrubers Stück durch seine Aufführungsgeschichte bestätigt, die sich von Wien ausgehend auf alle österreichischen und deutschen Bühnen, 1972 sogar bis nach Detroit ausweitet.²¹³ Die durch die Uraufführung zum Thema gemachte „theatralische Kirchenkritik als Element einer Denk- und Interessensallianz“ vereinte „Bourgeoisie und mittelständisches Volkstheaterpublikum, auch dessen ärmere Schichten,“ im Geist.²¹⁴ Die Kirchenkritik im *Pfarrer von Kirchfeld* äußert sich nicht allein in der bloßen Verneinung gängiger Autoritäten, sondern impliziert auch die soziale Frage „klerikaler Verwaltung“²¹⁵ als Auswirkung auf den Menschen als Individuum, was auch im zitierten Brief Roseggers im „Geist der Humanität“ zur Sprache kommt.

²⁰⁷ Vgl. Niewerth (2008), S. 102

²⁰⁸ Vgl. Rossbacher (1992), S. 202

²⁰⁹ Vgl. Anzengruber, Ludwig: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Hamburg: Tredition 2006, S. 80. Rezension vom November 1870

²¹⁰ Ebd. S. 84

²¹¹ Ebd. S. 81

²¹² Vgl. Rossbacher (1992), S. 202 f.

²¹³ Ebd. S. 203

²¹⁴ Vgl. Rossbacher (1992), S. 203

²¹⁵ Ebd. S. 203

In der Vorrede beschreibt der Dramatiker die eigentliche Thematik, die auch in allen seinen folgenden Volksstücken in Varianten im Mittelpunkt stehen wird:

[...] ich darf nun wohl schweigen und dem „Pfarrer von Kirchfeld“ es überlassen, seine Sache selbst zu führen; möge er das, was er von der Rampe herab Tausenden gesagt, jetzt vor dem einzelnen im traulichen Lesezimmer wiederholen, und wenn dann für alle, alle um ihr Herz Betrogenen, mögen sie nun mit wahrer Entsagung den Gott der Liebe lehren, oder auf steilen Höhen nach Wurzeln graben, das Mitleid erwacht, dann will ich mich gerne bescheiden, daß die Furcht weggeblieben und aus der halben Tragödie – ein Volksstück geworden.

Der Verfasser.²¹⁶

2.1.1 Finster und Hell - Natur, Religion und der Mensch

Mit langsam *verhallenden Jagdfanfaren* erscheinen in der ersten Szene Graf Peter von Finsterberg und sein Weidmann Lux bei der Jagd. Von weitem erkennen sie den Pfarrer von Kirchfeld, Hell, mit dem Finsterberg in der zweiten Szene zusammentreffen wird. Dass sich schon hier die Namensgebung als Wegweiser für die Gesinnung der Beteiligten ableiten lässt, wird im Dialog deutlich. Der Untergebene, aber scharfsinnige Forstmann Lux betont seine Zweifel an einer Predigt im begrenzten Raum: „[...] in so einem Gemäuer wird mir angst und bange, wenn da einer Gott und Welt neinsperren will und hat kaum eine Gemeinde drin Platz!“²¹⁷ Dieses „gottlose Reden“²¹⁸ nimmt Finsterberg zum Anlass, die geltenden Mächte in religiöser und gleichzeitig sozialer Hinsicht als Gefälle von ‚oben‘ und ‚unten,‘ oder übersetzt einem „wir“ und „ihr,“ nicht nur symbolisch zu verankern:

Finsterberg (*streng*). Lux, solche Leute wie Er haben nichts zu meinen; sobald sie das anfangen, hat alles Auskommen mit ihnen ein Ende. Ihr

²¹⁶ Anzengruber, HKA II, 4 („Der Pfarrer von Kirchfeld“)

²¹⁷ Anzengruber, HKA II, 8 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, I/1)

²¹⁸ Anzengruber, HKA II, 8 („Der Pfarrer von Kirchfeld“/I/1)

habt nichts zu meinen! Wir meinen auch nichts, wir nehmen die göttliche Weltordnung, wie sie da ist, mit allen ihren Vorteilen einerseits und all der schweren Verantwortung andererseits.²¹⁹

Finsterberg ist der Repräsentant einer Feudalmacht,²²⁰ die in einer Allianz mit der Kirche ihre Macht aufrecht zu halten versucht, indem sie andere in ihrer Meinung beschneidet, um selbst nicht ihren Einfluss, der in erster Linie ihrem Stand selbst zu Gute kommt, durch eine Veränderung dieser bis dahin klar abgegrenzten Hierarchien einbüßen zu müssen. In diesem Gespräch wird diese Art der Dominanz von Finsterberg ausgeübt, indem er es ist, der Lux die Welt erklärt und damit rechtfertigt, dass dieser das Denken anderen überlassen solle. Über die Naturbilder des Waldes wird die Religion als „göttliche Weltordnung“ weiter als Klassengesellschaft abgehandelt. Die verwendeten Analogien lassen keinen Zweifel an dem Gesellschaftsbild und der darin versinnbildlichten politischen Gesinnung, die sich mit aller Macht in der Figur Finsterbergs gegen die Veränderungen der Neuzeit zu stellen versucht:

Finsterberg [...] Die göttliche Weltordnung, Lux (*klopft ihm gnädig auf die Achsel*), die ist wie Sein Wald, ganz so, da ist nichts gewaltsam gemacht, da ist alles geworden und da kann auch nichts gewaltsam davon abgetan werden. Da stehen die gewaltigen vierhundertjährigen Stämme, die durch die Sonne Gottes großgezogen worden sind, da stehen sie weit gebreitet auf dem Boden, der ihnen gehört, da sie in ihm wurzeln, und dehnen sich durch den ganzen Raum, der ihnen zur Entfaltung verliehen ward, und das ist ihr Recht, denn den brauchen sie, auf dem stehen sie – weiß Er nun, Lux, warum das Unterholz ihnen nicht über den Kopf wachsen kann?

Lux. I natürlich, weil sie ihm den Raum dazu vorwegnehmen! Wenn der Regen vom Himmel fällt, so nehmen die Kronen das meiste weg und das

²¹⁹ Anzengruber, HKA II, 9 („Der Pfarrer von Kirchfeld“ I/1)

²²⁰ Vgl. Roszbacher (1992), S. 196 f. Roszbacher bezieht sich auf die erste Szene wie folgt: „Für Finsterberg geht es zum einen um die Darlegung der „göttlichen Weltordnung“ einerseits, zum anderen darum, daß diese Weltordnung bei den etablierten Mächten, dem Feudaladel und der ultramontan orientierten Kirche, am besten aufgehoben sei.“

Unterholz mag sich getrösten: wenn's nicht regnet, so tröpfelt's doch; und in der Erde rücken sie mit starken Wurzelästen die schwachen Faserchen beiseit.

Finsterberg (*jetzt erst mit Befriedigung schnupfend*). Sieht er, Lux, so ist's, das ist die Weltordnung, das ist der Ständeunterschied; wie die großen Waldbäume das Unterholz vor dem Sturm, so schützen wir die Leute, wie Er ist, vor den bösen Gewitterstürmen der Neuzeit! (*Plötzlich launig.*) Sag' Er mal Lux, wenn so ein Unterholz über die andern hinausschießt, daß Er befürchten muß, es fährt Seinen alten Kernstämmen mit den Ästen in die Quere, was tut Er da?

Lux. Versetzen, Excellenzherr, natürlich, versetzen den Waldverderber!²²¹

Dieses hier angewendete Argumentationsmuster ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert. Nicht nur, dass sich Finsterberg auf ein Recht beruft, das naturgegeben, also in jeder Hinsicht legitimiert und unumstößlich ist. Dieses Recht ist in seinem Sinn ebenso „geworden“ und kann nicht „gewaltsam“ verändert werden, auch wenn das Bild der Stämme und dem Unterholz als Unterdrückung gewaltsamer nicht sein könnte, wenn die „Sonne Gottes“ auch nur die oberste ‚Schicht‘ des Blätterwerks erreichen kann. Unbemerkt entschärft Lux, gerechtfertigt durch sein Wissen als Forstmann, die Position des Unterholzes, zu dem hin es doch „tröpfelt“, auch wenn es nicht regnet. Als Spiel auf dem Boden des Waldes, um den es längst nicht mehr geht, führt dann wieder Finsterberg mit der Logik der Forstbewirtschaftung den Fachmann Lux in gewollte Bahnen und lässt ihn den Waldverderber, den es zu beseitigen gilt, als Bedrohung „seiner“ Kernstämmen äußern, als hätten beide dasselbe gemeint. Dass es der Graf ist, welcher die Macht hätte den Pfarrer Hell durch Exkommunion zu vertreiben, wird in Folge ersichtlich, der Hintergrund dafür wird hier angelegt.

In sprachsoziologischer Hinsicht werden in dem Dialog zwischen Finsterberg und Lux jene Machtstrukturen deutlich, welche auf der Basis von Bourdieus sprachöko-

²²¹ Anzengruber, HKA II, 9 f. („Der Pfarrer von Kirchfeld“, I/1)

nomischem Ansatz analysiert werden können. Finsterberg beansprucht die fachliche Kompetenz für sich und nützt diesen Umstand aus, um seine soziale Kompetenz gegenüber Lux geltend zu machen.²²² Das Fachwissen an sich ist in Finsterbergs Fall unzulänglich, vor allem da es vorrangig für den Zweck eingesetzt wird, ihn als autoritären Sprecher gegenüber Lux hervorzuheben. Diese Konstellation wird von der Rede Lux' im Ansatz unterwandert, indem er, als eigentlicher Kenner dieses Fachwissens durch seine Rolle als Forstmann, Finsterbergs Argumentation brüchig werden lässt. Die Regieanweisungen unterstützen die Situation und ihre Begleitererscheinungen, die dazu beitragen, dass sich durch diese „Macht des Auftrittes“ Finsterberg als der Sprecher wahrnimmt, der sagt „was sein soll.“²²³ Bevor er Lux die „göttliche Weltordnung“ erläutert, *klopft* er ihm *gnädig auf die Achsel*. Daraufhin bezeichnet er den Wald als den seinen, also Lux' Wald, obwohl der Boden auf dem und von dem gesprochen wird, zum Besitz Finsterbergs gehört. Die ökonomische Hierarchie wird demnach sowohl auf der Ebene des Sprechens, als auch auf der tatsächlichen ökonomischen und sozialen Ebene der Sprecher selbst reflektiert.

In der zweiten Szene zeigt sich, dass weder die der Obrigkeit unterlegene Glaubensinterpretation noch die soziale Hierarchie, welche den Gläubigen von anderen unterscheiden soll, mit der Gesinnung des Pfarrer Hell zu vereinbaren sind, die auf Nächstenliebe und humaner ‚Religionsverwaltung‘ beruht:

Hell. [...] die Macht der Kirche ist doch der Glaube und der wohnt im Menschenherzen, hier herrscht die Kirche als Friedensfürstin und hier auch ist ihr Kampfgefilde gegen die finstern Leidenschaften und Laster.²²⁴

Nachdem im Vorfeld die Kategorien Finsterbergs gegenüber Lux über Naturbilder des Waldes, in Unterholz bis zu den „gewaltigen Stämmen“ benannt wurden, erscheint nun seine Forderung fast lächerlich, in jedem Fall ironisch:

²²² Vgl. Anm. 24

²²³ Vgl. Anm. 23

²²⁴ Anzengruber, HKA II, 14 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, I/2)

Finsterberg. Lieber Hell, nur nicht mit Phrasen und Bildern spielen, das mag bei Ihren Bauern taugen, doch unter uns bleiben wir hübsch auf dem Boden der Wirklichkeit; die Welt ist wirklich und Gott ist wirklich. Nehmen Sie auch ja nicht bildlich, was ich spreche!²²⁵

Die „alte Ordnung mit allen Mitteln“²²⁶ ist der zu bewahrende Glaubensinhalt des Fürsten, die Vertretung der Bedürfnisse der Gläubigen durch die Nähe zu ihnen und das Wissen darüber, „was in des Volkes Herzen pocht und hämmert“²²⁷ das höchste ‚Gebot‘ des Pfarrers. In seiner Figur werden die liberalen Forderungen des Zeitgeistes durch Anzengruber verinnerlicht. Dass seinen Worten auch Taten folgen werden macht ihn zum glänzenden Beispiel einer Möglichkeit, eine positive Perspektive durch die Abkehr von der alten Ordnung des Staates und der Religion zu repräsentieren. Der Disput zwischen Finsterberg und Hell wird pathetisch auf die Spitze getrieben. Hier zeigt sich die schon von Schmidt – Dengler erwähnte „rhythmisierte Prosa, die man fast durchgängig in Versen anschreiben könnte“.²²⁸

Hell (*schmerzlich*). Also doch?! Wie oft schon lag wie hier das Morgengrau, eine nahende, neue Zeit, über der schweigenden Erde, da traten sie zur Kirche heran, die vorwärtsdrängenden Gestalten, da bot Calvin, da bot der Wittenberger Mönch die Hand, jedoch die Hand ward nicht erfasst, der Schritt ward vorwärts nicht getan; in dem Entsetzen, das die Lenker faßte, geschah er stets zurück! (*Zum Himmel.*) Und doch, die Sonne neuer Zeit, sie fand doch immer deine Kirche, o laß sie jetzt doch nimmermehr sündigen auf ihre Ewigkeit!²²⁹

Nicht weniger dramatisch steigert sich Finsterberg in seiner Antwort:

²²⁵ Anzengruber, HKA II, 14 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, I/2)

²²⁶ Anzengruber, HKA II, 18 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, I/2)

²²⁷ Anzengruber, HKA II, 19 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, I/2)

²²⁸ Vgl. Schmidt–Dengler (1979), S. 140

²²⁹ Anzengruber, HKA II, 18 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, I/2)

[...] Aufrecht muß sie erhalten werden, die alte Ordnung mit allen Mitteln, die uns zu Gebote stehen, das fordert diese Zeit; gestützt, gestachelt müssen die Schwachen, genährt die Feuergeister werden, das hat man als notwendig erkannt. Wißt Ihr vielleicht es besser, was der Herde frommt, als die, die deren Hirtenstäbe führen?²³⁰

Hell sieht die Berechtigung der Führung seines „Hirtenstabes“ im lebendigen Kontakt mit den Menschen seiner Gemeinde und plädiert bis zum Ende für seine Überzeugung als Geistlicher. Den Glauben sieht er dem Herz jedes Gläubigen näher, als der Institution, die von der anonymen Obrigkeit bestimmt wird.

In diesen ersten beiden Szenen von Anzengrubers Tendenzstück²³¹ werden alle geistlichen sowie weltlichen Themen miteinander verbunden. Die Natur wird allen drei Sprechern in unterschiedlichen Momenten zu einer Schablone, sei es für die Bestätigung einer unwiederbringlichen und damit natürlichen Zuordnung von ‚unten‘ und ‚oben‘ in der Metapher des Waldes und Unterholzes oder in der Sonne der Aufklärung, die den Fortschritt einer „neuen Zeit“ beinhaltet. Die letztendlich politische Auswirkung religiöser Motive als Machtanspruch ist Finsterbergs Sphäre, die gute Absicht derselben die von Hell verteidigte. Die Gefühlsebene, mehrfach im „Herzen“ benannt und verortet, sucht durch ihre Erwähnung nicht nur nach derselben Regung im Publikum, sondern schafft zusätzlich zu den unterstützenden Namens- und Meinungszuordnungen einen Sympathieträger, den Pfarrer Hell, der als Exempel seiner eigenen Auffassung auf die Probe gestellt werden wird.

Wo von universalen und gesellschaftlichen Umbrüchen die Rede ist, wird die Diskussion, die darüber entbrennt, in einen Wald verlegt. Als Beispiel für die Gläubigen als Gemeinde stehen die Bewohner Kirchfelds. Der Feudalherr sowie der Priester sind weder sprachlich dialektal, noch in ihrer Funktion auf diesen Ort festgelegt, sondern übertragbar. Anzengruber schafft eine Art utopischen Schauplatz für eine Klärung der Grundsätze und ihrer Repräsentanten, die sich in Folge am Beispiel

²³⁰ Anzengruber, HKA II, 18 f. („Der Pfarrer von Kirchfeld“, I/2)

²³¹ Vgl. Michler (1997), S. 178

Kirchfelds und den Figuren des *Wurzelsepp* und *Annerl* in ihren Auswirkungen und Folgen nachvollziehbar abzeichnet.

2.1.2 Stolz und Vorurteil

Die Figur des Wurzelsepp ist das lebendige Beispiel eines Außenseiters, der an den alten Prinzipien der Kirche, die ihm zwanzig Jahre zuvor die Heirat mit einer der lutherischen Kirche angehörenden Braut verwehrt hat, zerbrochen ist. Aus einer Naturschilderung von Sepp wird sein Gemütszustand verdeutlicht. Der Nebel, welcher von der Sonne langsam verdrängt wurde ([...] sie kann's derwarten, a Neichtel Zeit und sie leucht halt doch übrall hin!),²³² könnte, angelehnt an die schon angelegte Metaphorik in den Naturbildern des Waldes und der Sonne, mit ihrer Verdrängung des Nebels einer positiven Deutung nahe stehen. Tatsächlich reagiert Sepp darauf gegenteilig: „Nachher hab' i anfangt Wurzeln ausstechen und Kräuter auszupfen, als ob s' mir was antan hätten [...]“²³³

Sepp wird auch zu einem maßgeblichen Bedeutungsträger für die von Hell verteidigte Metapher der Kirche als „Friedensfürstin“, die sich im Menschenherz gegen die „finstren Leidenschaften und Laster“ bewähren muss. Finster ist sein Blick auf die Welt geworden, leidenschaftlich sein Rachebedürfnis gegen den neuen Pfarrer, der in seinen Augen als Nachfolger für dieselbe Ideologie steht die ihm Jahre zuvor sein Glück verboten hat:

Sepp. [...] Gsagt habn sie's dir, was wir für ein guten, lieben Herrn Pfarrer habn? Glaubst du's, is's gut für dich – ich net! Ich hab' sie kennen glernt und i will amol mit kein'm was z' tun haben – weil i net will!²³⁴

Annerl ist ein verwaistes Mädchen aus dem Nachbarort St. Jakob, die der Haushälterin des Pfarrers, Brigitte, zur Hand gehen soll. Mit ihr zieht der „heilige Hauch

²³² Anzengruber, HKA II, 32 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, I/4)

²³³ Anzengruber, HKA II, 32 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, I/4)

²³⁴ Anzengruber, HKA II, 34 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, I/4)

des lange verlorenen Familienlebens“²³⁵ nicht nur in das Haus, sondern auch in das Herz des Pfarrers ein, der dieses stoisch im Griff zu halten versucht:

[...] ich muß auf der Hut sein vor mir selbst, muß jedes Fleckchen, das vielleicht den Entfernteren unbemerkt ist, aber in der Nähe doch übel auffällt, sorgfältig in all meinem Denken und Handeln löschen – und jenes Leben, das immer auf andere vorab Rücksicht nimmt, muß mir wieder zur zweiten Natur werden, und nur wer so lebt, versteht dich, du Gott der Liebe!²³⁶

Hell schenkt Annerl eine Kette mit einem Kreuz aus Gold. Dieses Requisit und ein belauschtes Gespräch werden für Sepp zum Anlass, Hell und seine Liebe zu dem Mädchen bei den Dorfbewohnern anzuschwärzen und ihn damit vor die Wahl zu stellen, entweder Annerl zu verlieren, oder diese im Haus zu behalten und damit ihre Ehre in Frage zu stellen. ([...] Entweder in Unehre halten, oder mit Herzleid fahrn lassen, kein' dritten Weg hast net!).²³⁷

Nachdem Annerl ihr geschenktes Kettchen für alle sichtbar in der Kirche getragen und damit das vom Wurzelepp gestreute Gerücht unwissentlich bestätigt hat, sieht sie sich für die Rufschädigung an Hell verantwortlich. Ihre Situation baut sie auf einer Geschichte auf, die als ästhetischer Bezug²³⁸ sowohl in die Wald-Metaphorik, als auch die Deutung des Nebels und der Sonne greift. Als kleines Kind im Wald verirrt, zuerst arglos und mutig, dann aber vom Weg abgekommen weinend und von Bäumen umzingelt („als wollten s' den Himmel verdecken und uns nit durchlassen, und 's Gras is so an uns naufgestrichen, als wachset's uns im Handumkehr übere Kopf [...]“),²³⁹ ging sie weiter „kuraschiert voran“ und fand so den Weg zurück nach hause.

²³⁵ Anzengruber, HKA II, 54 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, II/3)

²³⁶ Anzengruber, HKA II, 54 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, II/3)

²³⁷ Anzengruber, HKA II, 61 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, II/4)

²³⁸ Vgl. ff. Roszbacher (1992), S. 201

²³⁹ Anzengruber, HKA II, 66 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, III/2)

Annerl wird zum Beispiel der Entwicklung, die sich gegen die Angst stellt und damit ins Positive gewendet werden kann. Sepp hat sich im Gegensatz dazu als Mittel zur Linderung seines Schmerzes das Unglück anderer zu Schulden kommen lassen. Erst nach dem Freitod seiner Mutter und der Zusicherung des Pfarrers, diese „ehrlich begraben“²⁴⁰ zu lassen, kann sich seine ‚Verirrung‘ ins Gute wenden und damit der Glaubensgrundsatz Hells verwirklicht werden: „[...] nenn es, wie du willst, nenn es Teilnahme, Mitleid, Erbarmen, es ist eins: es ist die Liebe – es ist die Menschenliebe!“²⁴¹

2.1.3 Verdichtungen

Der „dritte“ Weg erschließt sich für Hell in der Trauung Annerls mit ihrem langjährigen Verehrer Michel. Der Schulmeister von Altötting, der zuvor noch von Sepp davon abgehalten wurde, überbringt in der letzten Szene, kurz nach der Hochzeit, das Dekret zur Exkommunion des Pfarrers. Finsterberg trifft mit seinem Jagdfolge ein, sein Auftreten vernetzt die Drohung mit der zweiten Szene zu Beginn mit einer Machtdemonstration. Die übertrieben förmliche Sprache des Schulmeisters greift nicht nur als komisches Element, sondern führt auch seine Komplizenschaft mit dem versucht angeglichenen Sprachduktus an die Obrigkeit den Anwesenden aus Kirchfeld vor, indem er sich von ihrem ländlichen Dialekt zwanghaft abzugrenzen versucht:

Finsterberg (*schreitet, ohne von den Anwesenden Notiz zu nehmen, so daß er mit dem Rücken gegen Hell zu stehen kommt, im Gespräche mit dem Schulmeister vor*). Also Er hat seinen Auftrag ausgerichtet, Schulmeister?

Schulmeister. Zu dienen, Excellenzherr! wenn Sie einen gnädigen Blick über dero hochwohlgeborene Achsel zu werfen geruhen, würde Sie der Augenschein davon überzeugen.²⁴²

²⁴⁰ Anzengruber, HKA II, 81 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, III/5)

²⁴¹ Anzengruber, HKA II, 82 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, III/7)

²⁴² Anzengruber, HKA II, 95 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, IV/6)

Die bei Bourdieu als „lautlos–unsichtbare Gewalt“²⁴³ bezeichnete Unumstößlichkeit welche allein durch den Auftritt einer Person eine andere einschüchtern kann, erzeugt in Folge bei dem „Beherrschten“ eine um Richtigkeit bemühte Aussprache. In diesem Fall wirkt sich das auf den Schulmeister aus, der im Versuch, sich an die formal korrekte Sprechweise Finsterbergs anzupassen, seine eigene Sprache ‚verliert‘. Dadurch entfernt er sich sprachlich nicht nur von Finsterberg, sondern auch von seiner eigenen sozialen Zugehörigkeit. Zwischen Sepp und dem Pfarrer Hell kann im Gegensatz dazu zwar auch zwischen Dialekt und der formalen, hochstilisierten Sprache unterschieden werden, die Sprecher selbst jedoch bewegen sich konsequent in ihrem jeweiligen sprachlichen Gebrauch. Damit emanzipiert sich, im Fall Sepps, der Sprecher, indem er nicht um eine an die Hochsprache orientierte und angepasste Sprechweise bemüht ist.

Nachdem sich Hell in einer ersten Reaktion selbstmörderischen Gedanken hinzugeben scheint, (Was erzählte man doch kürzlich von dem Kaplan Cyrill? – **Sepp.** (*Sieht ihn verwundert an.*) Meinst den Kaplan von St. Egydi, den man ertrunken ausn Bach zogen hat?)²⁴⁴ appelliert Annerl erfolgreich an sein Pflichtbewusstsein („[...] wie soll’ns hernach mal die Alten im Ort ihren Kindern erzählen die G’schicht vom braven Pfarrer von Kirchfeld?)²⁴⁵

Als Reformator schlechthin lässt Anzengruber als letzten Effekt seinen Pfarrer in die Zukunft blicken:

Ich gehe! Ich gehe hin, wie Luther einst nach Worms! Ich trete meine Strafe an und warte still, was nächste Zeiten bringen, vielleicht ruft eine freie Kirche im Vaterlande mich, ihren treuen Sohn, zurück aus der Verbannung, wo nicht, so will ich dort an Stelle durch eiserne Beharrlichkeit, die sich nicht schrecken noch kirren lässt, sie ahnen lassen, daß denn doch

²⁴³ Vgl. Anm. 29

²⁴⁴ Anzengruber, HKA II, 96 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, IV/7)

²⁴⁵ Ebd. S. 97

die Ideen, die die Zeit auf ihre Fahnen schreibt, mächtiger sind, als eines Menschen Wille! [...] ²⁴⁶

2.1.4 Fazit

Anzengruber verknüpft in seinem *Volksstück mit Gesang* Bühnenwirksam die Assoziationsketten. Er belässt die Naturmetaphorik nicht nur im Diskurs der gehobenen Sprache, sondern verdichtet sie auf allen sozialen Ebenen des Gesellschaftsgefüges von Kirchfeld. So wenig natürlich sich die unübersehbar gewollte sprachliche Ästhetik an manchen Stellen äußert, bleibt die grundlegende Argumentation für das Publikum auf dem Boden der Volksstücktradition verankert und somit ‚verdau-lich.‘ ²⁴⁷

Noch bevor sich die Ereignisse überschlagen, tritt Anna in der ersten Szene des dritten Aktes mit einem Lied auf. Darin fragt sich ein Dirndl: Därf ich’s Büaberl lieb’n? Der Pfarrer droht mit dem Fegefeuer, die Mutter rät noch zehn Jahre zu warten, der Vater würde sie aus dem Haus jagen. Gott selbst steht in der letzten Strophe für die natürliche Bestimmung: [...] Bin zum Herrgott’ gängen: Därf ich’s Büaberl lieb’n? Ei freili, sagt er, und hat g’lacht, Weg’n en Büaberl hon ich’s Derndl g’macht.“ ²⁴⁸ Durch dieses, für das Volksstück typische, unterhaltsame Element des Gesangs wird nicht nur ein religiöses Dogma aufgelockert. Die Natur des Menschen wird diesem selbst in die Hände gelegt und darüber hinaus von der ‚höchsten‘ Instanz abgesegnet.

Die revolutionäre Veränderung Anzengrubers Dramaturgie erschließt sich in der Vermischung von ernsten und unterhaltsamen Elementen. Auf diese Weise lassen sich die Andeutungen, wie die Frage nach der Zweckmäßigkeit des Zölibats für das Individuum oder die doppelte Erwähnung eines Selbstmordes, konkret bei der Mut-

²⁴⁶ Anzengruber, HKA II, 99 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, IV/7)

²⁴⁷ Vgl. ff. auch Roszbacher (1992), S. 200. Hier genauer: „Die Argumentation beruft sich auf das Natürliche und wird im Stück mit einem Lied, also einem Mittel aus der Volksstücktradition, unterstützt.“

²⁴⁸ Anzengruber, HKA II, 48 („Der Pfarrer von Kirchfeld“, III/1)

ter Sepps und als kurze Abschweifung bei Hell selbst in der letzten Szene, rechtfertigen und mit der „Gegenbalance“²⁴⁹ der humorvolleren Stellen ausgleichen. Noch darf gelacht werden, doch nicht um den Preis der Ausgliederung aktueller Wirklichkeiten, Fragestellungen und Gedankenexperimente.

In der Figur des Pfarrer Hell verwirklicht Anzengruber einen Charakter, der in erster Linie als Beispiel für die Empfindsamkeit und Nächstenliebe seine religiösen Ansichten und Vorstellungen von Moral ableitet. Dieses Konzept findet sich schon in den Forschungen zu den Grundlagen der Frühaufklärung, die für sich nachweisen konnten: „daß die Empfindsamkeit der Aufklärung [...] keine Tendenz gegen die Vernunft (war), sondern der Versuch, mit Hilfe der Vernunft auch die Empfindungen aufzuklären.“²⁵⁰

Vernunft bedeutet hier die Vereinbarkeit mit der Tugend auf der Ebene der weltlichen Sittenlehre und den Forderungen der Religion.²⁵¹ Denn „der Tugendbegriff hat eine starke soziale Komponente und ist auf das Wirksamwerden im zwischenmenschlichen Bereich und im gesellschaftlichen Umfeld ausgerichtet.“²⁵²

Hell ist insofern das Lichtbild der Aufklärung und nicht nur Vertreter einer Ideologie, sondern als selbst Betroffener ein glaubhaftes Beispiel für eine Idee, „die die Zeit auf ihre Fahnen schreibt.“²⁵³

²⁴⁹ Vgl. Rossbacher (1992), S. 202

²⁵⁰ zitiert nach: Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit. Band 1. Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart 1974, S. 15. In: Hassel, Ursula: Familie als Drama - Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld: Aisthesis 2002. S. 29

²⁵¹ Vgl. Hassel (2002), S. 30

²⁵² Ebd. S. 30

²⁵³ Vgl. Anm. 288

2.2 „Der Meineidbauer“

Es wird viel über den Meineidbauer geschrieben werden, wenn aber die Ultramontanen wieder ihre Steine nach ihm schleudern, so wissen sie warum.²⁵⁴

Noch vor der Uraufführung des *Meineidbauer*, am 12. Dezember 1871 am Theater an der Wien,²⁵⁵ hat Anzengruber Peter Rosegger das Manuskript zukommen lassen. Dieser lobt die „Anlage der drastischen Gestalten“ die „noch über dem *Pfarrer*“ gesteigert sind: „Das ist Mark und Blut und Herz und Geist.“²⁵⁶ Als Reaktion auf die gegenteilig ausgefallene Kritik Friedrich Schlögls („Ich habe den Schmerz erlebt mich von einem Manne, den wir beide schätzen, *nicht verstanden* zu sehen [...]“)²⁵⁷ festigt sich sein Widerwille, jemals an einem fertig gestellten Stück im Nachhinein etwas abzuändern.²⁵⁸

Mögen die Kritiker sagen was sie wollen, junge Talente, die noch die Eischalen an den Schnäbeln und den Federn tragen, mögen sie die Bahn zum Bessern oder sonstwohin leiten, uns aber, die wir entweder aus uns selbst herauswachsen, oder uns in langen Kämpfen im Innern fertig gerungen, uns müssen sie nehmen wie wir sind, auch mit allen unsern Fehlern und Schwächen oder wie sie das heißen wollen.²⁵⁹

Der *Meineidbauer* ist der Nachfolger des „Sensationserfolgs“²⁶⁰ des *Pfarrer von Kirchfeld*. Obwohl nach der 14. Vorstellung vom Spielplan abgesetzt, konnte dieses

²⁵⁴ Briefwechsel mit Rosegger, S. 40

²⁵⁵ Ebd. S. 227

²⁵⁶ Ebd. S. 40

²⁵⁷ Ebd. S. 42

²⁵⁸ Vgl. Anzengrubers Werke, Gesamtausgabe nach den Handschriften in zwanzig Teilen. Mit Lebensabriß, Einleitungen und Anmerkungen, hgg. von Eduard Castle, S. 118

²⁵⁹ Vgl. Briefwechsel mit Rosegger, S. 45. Brief vom 9. Januar 1872

²⁶⁰ Vgl. Michler (1997), S. 178

zweite Volksstück Anzengrubers vor allem einen großen literarischen Erfolg erzielen.²⁶¹

2.2.1 Schuld und Sühne

Vroni, die weibliche Hauptfigur, bildet mit ihrem Bruder Jakob ein uneheliches Geschwisterpaar. Ihre verstorbene Mutter hatte ein Verhältnis mit dem ehemaligen Bauern des Kreuzweghofes, Jakob Ferner. Nach diesem wurde auch der Sohn benannt. Die Kinder, wie auch die Mutter werden geduldet, bis Jakob Ferner, um „alles ins reine [zu] bringen,“²⁶² mit seinem Bruder Matthias Ferner nach Wien fährt, wo er jedoch verstirbt, ohne ein Testament hinterlassen zu haben. Matthias Ferner, als neuer Kreuzweghofbauer, jagt die Mutter mit beiden Kindern vom Hof, ihr versuchter Prozess als rechtmäßige Erbin geht ob des fehlenden Dokuments verloren. Die Mutter verstirbt später.

Vroni, die nun am benachbarten Adamshof als Magd arbeitet, wird vom Sohn des Bauern, Toni, umworben. Der Großknecht des Hofes warnt Vroni vor einem ähnlichen Schicksal wie dem ihrer Mutter und erzählt ihr von der geplanten Hochzeit Tonis mit der Tochter des Kreuzweghofes, Creszenz Ferner.

Franz, der erstgeborene Sohn, wurde vom Kreuzweghofbauern zur Laufbahn eines Geistlichen bestimmt. Hier werden die ökonomische sowie die religiöse Absicherung des Bauern fusioniert. Mit der Eheschließung kämen Adamshof und Kreuzweghof in dieselbe Familie, der Besitz wäre also verdoppelt. Für die geistliche Komponente wird ein Sohn eingesetzt, der sich zum Diener der Kirche machen soll:

[...] wie viel Messen ich gstift und was ich an die Kirchen gschenkt hab, und daß ich noch a gar gut Werk im Sinn hab mit mein Bubn; ich hoff der Herr wird'n erleuchten mit seiner Gnad, daß er's einsieht, wie's zu sein

²⁶¹ Vgl. Anzengruber, HKA II, S. 437 (Rommel: Anzengruber als Dramatiker, Abschnitt: Meineidbauer)

²⁶² Anzengruber, HKA III, 9 („Der Meineidbauer“, I/II)

eignen und zu unserm Heil ist! Dann bleiben die zwei Anwesen beinand und ghörn mein Dirndl!²⁶³

Vroni wendet sich ab, verlässt nach der Nachricht von Tonis Heiratsplänen den Adamshof und macht sich auf den Weg zu der Großmutter „Burgerlies“ nach Otenschlag. Diese ist es auch, die Matthias Ferner, als ehemaligen Vormund ihrer Enkel, den Namen „Meineidbauer“ gegeben hat: „Weil der Lump vom Kreuzweghof falsch geschworen hat, hoast er Meineidbauer bei mir, solange er lebt, und länger noch, wenn ich ihn überleb, solange von ihm die Red is.“²⁶⁴

Vronis Bruder Jakob, der sich bis dahin als Vagabund durchgeschlagen hat, kehrt krank in derselben Nacht bei der Großmutter ein. Kurz bevor er stirbt, gibt er Vroni ein Gebetsbuch des Vaters in die Hände. Darin findet sie einen Brief des Bruders, Matthias Ferner, in dem dieser den Erhalt des Testaments bestätigt, das Vronis Mutter und deren Kinder als Erben bestätigt.

Unterdessen ist Franz Ferner aus der Stadt nach Hause zurückgekehrt und offenbart sich dem Vater Matthias Ferner sowohl als studierter Landwirt (nicht Geistlicher), als auch Mitwisser über die Schuld des Vaters. Als Kind wurde er Zeuge bei der Vernichtung des brüderlichen Testaments. Er will die für seine Schwester Creszenz vorgesehene Übernahme des Hofes für sich beanspruchen:

[...] dieses Gut hat mich schon Opfer genug gekostet, seine unrechtmäßige Erwerbung hat mir die Tage meiner Kindheit vergiftet, die bange Sorge langjähriger Mitwissenschaft hat mich menschenscheu und freudlos gemacht, Ihr habt nicht das Recht, das Opfer noch von mir zu verlangen, das mir den Preis aller früheren entreißt, - ich will hier Herr sein!²⁶⁵

Vroni kommt hinzu und konfrontiert Matthias Ferner mit ihrem Wissen über das vernichtete Testament. Franz appelliert an Vroni mit der Allianz der Kinder, die sie

²⁶³ Anzengruber, HKA III, 20 („Der Meineidbauer“, I/V)

²⁶⁴ Anzengruber, HKA III, 33 („Der Meineidbauer“, I/IX)

²⁶⁵ Anzengruber, HKA III, 53 („Der Meineidbauer“, II/III)

beide in den Folgen fremder Schuld vereinen soll: „Armer Bub, ich weiß, daß du für nix kannst, und wie schwer als’s is, an fremder Sünd schleppen!“²⁶⁶

Zurück in Ottenschlag kommt Franz Ferner seinem Vater zuvor, der sich ebenfalls auf den Weg gemacht hat, um Vronis Vorhaben, in die Kreisstadt zu gehen und ihr Recht dort geltend zu machen, zu vereiteln. In einer finalen Auseinandersetzung auf einem Felsenplateau im Gebirge schießt Ferner auf seinen Sohn, in dem Glauben, dieser hätte zuvor den Brief von Vroni ausgehändigt bekommen („Mir, dem Vater, hast z’ghorchen, so steht schon in der heilig Schrift.“)²⁶⁷

Matthias Ferner stirbt kurz darauf. Vroni verbrennt den Brief und willigt ein, den verwundeten, aber lebend zurückgekehrten Franz zu heiraten. Ein Ausgang, durch den sie selbst nicht zu ihrem eigentlichen Recht kommt, Erbin des Kreuzweghofes zu werden, sondern die Frau des in der Generation nachgerückten ältesten Sohnes und ihres Cousins, Franz, wird:

Franz, wann d'wieder frisch bist, gehst doch mit mir in die Berg und von der höchst Spitz wolln wir nausjauchzen ins Land: Aus ist's und vorbei is's, da sein neue Leut und die Welt fangt erst an!²⁶⁸

2.2.2 Aufstieg und Gerechtigkeit

Im *Meineidbauer* werden die Außenseiter durch die Rechtmäßigkeit ihres Anspruches gestützt. Auf juristischer Ebene ist die Legitimität ihrer Handlungen und damit ihrer moralischen Motivation abgesichert. Matthias Ferner ist als Gegenbeispiel nicht nur durch den Verrat an der Familie seines Bruders und der Vertuschung dessen letzten Willens ein Schuldiger, sondern auch durch die Dreistigkeit, seine ‚Sünden‘ zu Lebzeiten mit falschen Mitteln ins Gegenteil verkehren zu wollen. Sein Sohn Franz spricht dies deutlich aus: „Es wäre uns beiden wohler, alter Mann, wärst

²⁶⁶ Anzengruber, HKA III, 64 („Der Meineidbauer“, II/IV)

²⁶⁷ Anzengruber, HKA III, 81 („Der Meineidbauer“, II/X)

²⁶⁸ Anzengruber, HKA III, 99 („Der Meineidbauer“, III/VI)

du dein Lebelang weniger, was du fromm nennst, gewesen, aber immer ehrlich geblieben!“²⁶⁹

Die Vererbung und damit auch das, was naturgegeben (durch die biologische Abstammung) und rechtmäßig (testamentarisch festgelegt) vorgesehen ist, wird am Ende sowohl moralisch als auch im Sinn des Eigentums und ihrer Besitzer zusammengeführt.

Vroni, die von Beginn an als zwar armes aber wortgewandtes „trutzig Wesen“²⁷⁰ ihr Recht vertritt und sich auch nicht scheut, ihre Meinung vor dem sozial (aber nicht moralisch) höher gestellten Ferner zu vertreten („[...] du betrügst so wenig unsern Herrgott mit deine Kirchgäng als mich. Du bittst wohl auch nur zu Gott, daß er dir’n Teufel, den d’ dreifach verdient hättst, nit in die Wirtschaft fahren lasst.“)²⁷¹ kann sich durch diesen ‚Gegner‘ als Figur definieren, die nicht nur bekommt was ihr rechtmäßig zusteht, sondern auch als moralisch Schuldlose verdient hat. Die falsche Auslegung einer vermeintlich christlichen Lebensweise der Gemeinde wird in einem Lied Vronis konkretisiert, in dem eine Strophe lautet:

Es Kreuzerl am Mieder, Und’s Bücherl voll Lieder, So stazts ihr im Sonntagsgwand, In d’Kirchen miteinand! Da tuts es so gschamig, So christlich und frumb, Doch wie unta d’Wochen, Seids allzamm a Glump!²⁷²

Dass die Figuren, wie bei Rüegg erwähnt, „in ihrem wahrhaft moralischen Charakter dargestellt werden bzw. daraufhin entwickelt“²⁷³ werden, ist sicherlich zutreffend. Das „Verstellungsspiel“ Ferners wird in dieser Hinsicht effektiv bis zum Ende hin gesteigert. Dass sich jedoch Vroni und Franz als „durch und durch ehrliche, aufrechte Charaktere“²⁷⁴ auszeichnen, kann nur zum Teil zutreffen. Franz Ferner wird erst im direkten Kontakt mit Vroni zu ihrem Beschützer und Vertreter der

²⁶⁹ Anzengruber, HKA III, 59 („Der Meineidbauer“, II/III)

²⁷⁰ Anzengruber, HKA III, 14 („Der Meineidbauer“, I/III)

²⁷¹ Anzengruber, HKA III, 18 („Der Meineidbauer“, I/IV)

²⁷² Anzengruber, HKA III, 23 („Der Meineidbauer“, I/VI)

²⁷³ Vgl. Rüegg (1991), S. 190

²⁷⁴ Vgl. Rüegg (1991), S. 190

Umkehrung des von ihm beobachteten an ihr von seinem Vater verursachten Unglücks. Zuvor war auch die Übergabe des Hofes an ihn statt an die Schwester Creszenz sein wütendes Druckmittel, für das er vor seinem Vater plädiert hat. Auch Friedrich Schlögl²⁷⁵ hatte in seiner Kritik diese Figur als „Schuft“ interpretiert, der seine Erleichterung am Ende nicht aus der Liebesvereinigung mit Vroni zieht, sondern aus dem Besitz des Kreuzweghofes, der nun doch an ihn weitergegeben wird. Anzengruber sieht darin eine Verkennung seiner Charakterzeichnungen. Für ihn ist Franz „der einfache schlichte, nur durch die eigenthümlichen Schuld-Verhältnisse verschrobene Charakter – der das Elend der Nachkommen der Schuldbewußten repräsentirt [...]“²⁷⁶

Ebenso sah Schlögl in der Figur des Jakob, Vronis Bruder, der als Zuchthäusler zurückkehrt und stirbt, bevor auch ihm Gerechtigkeit widerfährt, mehr einen Charakter, der „Wildschütz oder Brandleger aus Rache“²⁷⁷ sein sollte. Für Anzengruber unterliegt der Freund Schlögl auch dabei einer groben Fehleinschätzung, die die wahre Intention seiner Figur verkennt:

Nicht faßte er den rührenden Gedanken, den dieser arme wild verkommene Sohn des Volkes in sich trägt – den Verderb Unschuldiger durch fremde Gewissenslosigkeit, der Gedanke [...] an die Heimat und die Seinen führt ihn seinen letzten Leidensgang, und beim Klange heimathlicher Lieder, angesichts seiner Berge stirbt dieser Mensch den versöhnlichsten Tod [...]“²⁷⁸

Otto Rommel stellte fest, dass Ludwig Anzengruber in der Verarbeitung seiner Stücke einerseits ein „Erbe des absterbenden Volksstücks“ geblieben sei und andererseits ein „Vorläufer des modernen Realismus“²⁷⁹ wurde und bezieht sich dabei vor allem auf diese Diskussion hinsichtlich der Charakterisierung und Auslegung der Figur des Jakob im *Meineidbauer*.

²⁷⁵ Vgl. Anm. 300

²⁷⁶ Vgl. Briefwechsel mit Rosegger, S. 42

²⁷⁷ Vgl. Briefwechsel mit Rosegger, S. 42

²⁷⁸ Ebd. S. 42

²⁷⁹ Anzengruber, HKA II, („Rommel: Ludwig Anzengruber als Dramatiker), S. 430

2.2.3 Fazit

Vroni spricht durchgehend mit einer bemerkenswerten Offensive gegen eine versuchte ‚Stillegung‘ ihrer Person an. Sowohl ihr rechtmäßiger Anspruch auf den Besitz als auch ihr Versuch in der Stadt diesen Anspruch offiziell zu machen, sollen verhindert werden. Die Wahrheit darf nicht ans Licht oder zur Sprache kommen. Als Matthias Ferner nach Ottenschlag kommt, mit einem *Gewehr zwischen den Knien und den Zähnen übereinander*, schreiend den Brief von ihr fordert, spricht sie *für sich*, wieder *vollkommen gefasst*: „Wart, Falschspieler, wie ich dich jetzt trumpf!“²⁸⁰ Dieses Recht, für das sie unermüdlich eintritt, gibt sie selbst auf, indem sie eigenhändig den einzigen Beweis dafür verbrennt und damit nur indirekt den Status erlangt, der ihr zusteht und nun von ihrem zukünftigen Mann Franz Ferner eingenommen wird. Michler sieht darin nicht die Aufgabe, sondern Weiterentwicklung des Rechts, im Sinn Anzengrubers und seiner Solidarität „mit den legislativen Projekten des österreichischen Hochliberalismus“.²⁸¹

Mag das Recht nicht die höchste Sphäre einer immanenten Lebensordnung sein, wird es doch immerhin nicht negiert, sondern in einer höheren emphatischen Liebesordnung transzendiert. Das Liebes-/Ehe-Paar steht metonymisch für diese Ordnung.

Dieser Befund deckt sich mit der Inszenierung des letzten Bildes in der Vorstellung Vronis, die sich mit Franz auf einem Berg stehend sieht, um zu demonstrieren, dass „neue Leute“ jetzt eine „neue Welt“ anfangen lassen.

Im *Meineidbauer* wird nicht die Ideologie einer Welt aufgebaut, wie sie sein könnte, sondern in erster Linie, wie sie hätte sein sollen und nun wieder in der Auflösung ungerecht eingeleiteter Verhältnisse werden kann. Das bäuerliche Milieu dient nicht nur der Konzentration auf die menschlichen Prozesse, sondern im direkten Sinn der

²⁸⁰ Anzengruber, HKA II, („Rommel: Ludwig Anzengruber als Dramatiker), S. 77

²⁸¹ Vgl. ff. Michler (1997), S. 179

Verdeutlichung geltender Besitzansprüche und familiärer Verstrickungen. Die ökonomische Ordnung wird in diesem Umfeld erklär- und nachvollziehbar.

2.3 „Das Vierte Gebot“

Am 17. November 1877 stellte Anzengruber das vom Direktor des Josefstädter Theaters Eduard Dorn in Auftrag gegebene „neue Volksstück“ *Das vierte Gebot* fertig.²⁸² In einem kurzen Exposé an den Direktor, vor der Arbeit an dem Stück, kündigt Anzengruber die Wirkungsabsicht des zu diesem Zeitpunkt noch grob zusammengefassten Stoffes, in dem „der Fond zu wirksamen Volksstücken liegt“,²⁸³ an:

Freilich, zu lachen wird es nicht viel dabei absetzen. Aber als Dramatiker bleibt es für mich eine wohlaufzuwerfende Frage: ob denn immer gelacht werden muß? Man kann das Publikum auch packen.²⁸⁴

Wenn Anzengruber am 29. Oktober 1877, also mitten in der Schaffenszeit, an den Freund Rosegger schreibt und sich dabei als gegenwärtig „dramatische Schreibmaschine“ bezeichnet, mit „Conflicten in der Seele“ und „seelenerschütternden Reden im Herzen“,²⁸⁵ deckt sich diese Aussage mit der gewollt ernsteren Charakter- und Figurenzeichnung des entstehenden Volksdramas.

2.3.1 Verschulden und Erkenntnis

Wie schon die Reaktion der Zensurbehörde bestätigen konnte, ist der Titel Indikator für die im Stück konkretisierte Gesellschaftszeichnung. Auch hier steht ein Pfarrer, Eduard, der Sohn der Hausbesorgerfamilie Schön, sowohl der gut situierten bürgerlichen Schicht, repräsentiert von der Familie Hutterer, als auch bis zum Ende der Familie des sozial niedrig gestellten Drechslermeisters Schalanter moralisch zur Seite. Der Vater Hutterer möchte die Tochter, Hedwig, als „reichste Frau am

²⁸² Vgl. Niewerth (1979), S. 103

²⁸³ Vgl. Anzengrubers Werke. Gesamtausgabe nach den Handschriften in zwanzig Teilen. Mit Lebensabriß, Einleitungen und Anmerkungen hgg. von Eduard Castle. Fünfter Teil. Leipzig o.J. (1921), S. 77. In: Niewerth (1979), S. 104

²⁸⁴ Ebd. S. 104

²⁸⁵ Vgl. Briefwechsel mit Rosegger, S. 125

Grund“²⁸⁶ wissen. Sie solle es besser haben, denn „dafür sollen eben die Eltern sorgen, daß es den Kindern immer um a Stückl besser geht, als es ihnen selber ergangen is.“²⁸⁷ Der Pfarrer wird zum Mittäter in der Aufforderung zu Gehorsam und damit für den Vater Hedwigs zum Kompagnon bei der Durchsetzung seines Willens und der Bestimmung Hedwigs Zukunft:

Hutterer: [...] Hochwürden kommen eben recht (*Führt ihn vor.*) Bitte, klären Sie meine Tochter auf über die Pflichten, die ein Kind gegen seine Eltern hat! Wir wollen nur ihr Glück – und selbst für den Fall, daß sie das Glück nit für a Glück halt, - gerad heraus, ohne Umschweife, - was soll sie tun?

Eduard: Gehorchen und das Glück Gott anheim stellen!²⁸⁸

Gott und der Wille der Eltern ist hier im Wesentlichen das gleiche. Der Pflicht zu folgen ist der einzige Handlungsraum, der dem Kind zugestanden wird. Selbstbestimmung findet für die Nachkommen im *Vierten Gebot* weder im Bereich der religiösen Auslegung noch in dem der Familienbande statt.

Die Familie Schalanter kommt aus herabgekommenen Verhältnissen und repräsentiert die „Misere des Kleingewerbes nach 1873“.²⁸⁹ Die erzieherische Leitung über das Leben ihrer Kinder, Josepha und Martin, verkennen die Eltern sowohl in moralischen wie auch ökonomischen Belangen. Das Verhältnis der Tochter mit dem jungen Stolzenthaler wird durch die erzwungene Heirat mit Hedwig zunichte gemacht, der soziale Aufstieg, den sich Josepha und auch die Familie damit erhofft hatte, ebenfalls. Als sie bei ihrer Mutter die fehlende Aufmerksamkeit ihrer Eltern in der Vergangenheit anspricht, die sie davor hätte bewahren sollen, sich auf den offensichtlich nicht ebenso heiratsfreudigen Sohn aus ‚gutem Hause‘ einzulassen, wird der Vorwurf mit dem Argument gekontert, dass „wenn man die Leut braucht“, sich

²⁸⁶ Anzengruber HKA V, 229 f. („Das vierte Gebot“ I/6)

²⁸⁷ Anzengruber HKA V, 161 („Das vierte Gebot“ I/6)

²⁸⁸ Anzengruber HKA V, 164 f. („Das vierte Gebot“ I/9)

²⁸⁹ Vgl. Rossbacher (1992), S. 296

„mit ihnen nit verfeinden“²⁹⁰ dürfe. Die Eltern Schalanter, der Familie Stolzenthaler seit Monaten den Zins schuldig, sehen im Unglück der Tochter das geringere Übel als im materiellen Abstieg. Gleichzeitig ist für den Aufstieg aus den begrenzten Verhältnissen weder die Voraussetzung noch ein beispielhaftes Vorbild zur Verfügung gestellt worden. Wo der Wille oder zumindest der Wunsch zur Selbstbestimmung da ist, wird das Fehlen der Werkzeuge dafür offensichtlich. Auf Josephas Frage, wieso sie zu keiner Arbeit erzogen worden sei, antwortet die Mutter pragmatisch: „A harte hätt sich für dich nit gschickt, und was Feins konnt mer dich nit lernen lassen [...].“²⁹¹

Das Verhängnis im Einfluss auf das Kind ist auch im Verhältnis der Schalanter Vater-Sohn Beziehung hervorgehoben. Den nicht weiter reichenden Bildungsweg als die Volksschule rechtfertigt der trinkfreudige Vater mit der ohne Belege behaupteten Überlegenheit des Sohnes, wofür konventionelle und erlernbare Mittel nicht nötig gewesen seien.²⁹² Die Legitimation zur unangefochtenen Überlegenheit seiner Reden erteilt er sich selbst, wenn er feststellt: „Ös brauchts niemand zu gfallen als euern Eltern. Laßts euch nit irr machen! (Zu Martin.) Du bist allweil wer, a wenn d' nix bist, noch allweil mehr als die andern! [...]“²⁹³ Um den Sohn den falschen Stolz vor dem ihm im Militärdienst Vorgesetzten Robert Frey vermeintlich bewahren zu lassen, sind die falschen Mittel zum Zweck gerade recht. Letztendlich ist es der Vater, der Martin auf die Idee bringt „a Brandl [zu] schürn“²⁹⁴ und später die selbst provozierte Situation zum Eskalieren bringt, wenn er, statt den eigenen Sohn von einem Mord abzuhalten, schreit: „D'erschlag ihn!“²⁹⁵ Martin zerbricht nicht zuletzt an der an ihm ausgeübten Doppelmoral, die ihn einerseits glauben lässt, etwas Besseres zu sein und andererseits seine größte Schwäche gegen ihn verwendet, worauf

²⁹⁰ Anzengruber HKA V, 172 („Das vierte Gebot“ I/13)

²⁹¹ Anzengruber HKA V, 173 („Das vierte Gebot“ I/13)

²⁹² Anzengruber HKA V, 175 („Das vierte Gebot“ I/14) „[...] a Esel wird nit gscheiter und wann er gleich auf'n Doktor studiert, für ein findigen Kopf aber is die Volksschul in d'Haut hinein g'nug. Das wird sich auch da weisen. Ein Geist braucht's halt, ein Geist und a Kuraschi!“

²⁹³ Anzengruber HKA V, 182 („Das vierte Gebot“ I/16)

²⁹⁴ Anzengruber HKA V, 192 („Das vierte Gebot“ II/6)

²⁹⁵ Anzengruber HKA V, 219 („Das vierte Gebot“ III/4)

er sich nur noch mit Aggression zu helfen weiß. Sein eigentlicher Hilferuf findet kein Gehör:

Martin. Lassn mer's gut sein, Vater! Net hetzen, Sie wissen, wann ich amal anfang', weiß ich nit, wo ich aufhör!

Schalanter. (*verächtlich*). Feiger Kerl!²⁹⁶

Der Sohn endet am Galgen, die Einsicht des Vaters kommt zu spät in einer Situation, in der allen Gescheiterten als Ausweg nur noch die Resignation geblieben ist:

Barbara. Mir habn a Unglück mit dö Kinder!

Schalanter. Ja, ja – mir mit sö – (*hebt den Kopf, sieht alle starr der Reihe nach an*) oder sö mit uns! [...] ²⁹⁷

Der Weg von Martins Schwester Josepha endet dort, wo sich auch für Hedwig das ‚Glück‘ auf allen Ebenen verwehrt hat. Den Zusammenhang ihrer beiden Leidenswege erschließt diese selbst: „Ob an einen oder an mehrere, wir sind ja doch zwei Verkaufte!“²⁹⁸

Für die Familie Hutterer bleibt zwar nicht das Zerwürfnis mit der Tochter, doch maßgeblich die Folgen ihres Versagens zu tragen. Aus Hedwig macht der Tod des Kindes und des Geliebten Robert Frey eine leere Hülle, die dem Vater Anton Hutterer, trotz später Erkenntnis seines Verschuldens, seine Mitschuld vor Augen führt. In ihrer letzten Szene erscheint er mit ergrautem Haar:²⁹⁹

Hutterer Kind es wär vielleicht doch besser, wenn jemand in deiner Näh bleibet.

Hedwig (*schüttelt leicht den Kopf*). Ich danke für euere Sorgfalt.

Hutterer (*schmerzlich*). Du meinst, die kommet a bissel spät.

²⁹⁶ Anzengruber HKA V, 217 f. („Das vierte Gebot“ III/4)

²⁹⁷ Anzengruber HKA V, 228 („Das vierte Gebot“ IV/2)

²⁹⁸ Anzengruber HKA V, 231 („Das vierte Gebot“ IV/3)

²⁹⁹ Anzengruber HKA V, 228 („Das vierte Gebot“ IV/3)

Hedwig: Ich sage ja nichts. Wenn ich euch jetzt wie ein lebendiger Vorwurf bin, so laßt euch doch vor mir nichts merken, ich werde es ja nicht mehr lange sein.³⁰⁰

Der Pfarrer erkennt scheinbar seine Verantwortung, indem er bereut, sich nicht zu gegebenem Zeitpunkt mit den Verhältnissen vertraut gemacht zu haben, um dann, „ohne der Neigung des Mädchens irgend wie das Wort zu reden, dem Vater Hedwigs die geplante Verbindung auf das eindringlichste abzuraten.“³⁰¹ Als Geistlicher dem verurteilten Martin vor seiner Hinrichtung an die Seite gerufen, beschwört dieser in einem letzten Festhalten das an allen Beteiligten gescheiterte Gebot, welches längst zur Phrase geworden ist. Der Verurteilte gibt in letzter Konsequenz selbst die Antwort auf das Missverständnis der Auslegung von Gepredigtem:

Eduard (*im Tone versöhnlicher Einrede*). Denk an das vierte Gebot!

Martin Mein lieber Eduard, du hast's leicht, du weißt nit, daß's für manche's größte Unglück is, von ihre Eltern erzogn zu werd'n. Wenn du in der Schul den Kindern lernst: „Ehret Vater und Mutter!“ so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß s'darnach sein soll.³⁰²

Eduard ist hier nicht nur in seiner Rolle als Pfarrer überflüssig, sondern wird von Martin ‚zurückgeholt‘ in seine Rolle als Sohn. Ebenso wird ihm in einem Vergleich das bessere Schicksal in der Erziehung durch seine Eltern zugestanden. In Eduards Rolle als Sohn wird in seiner Figur die einzige Verwirklichung dessen eingelöst, was die Eltern für ihr Kind als ‚das Beste‘ befunden haben. Eduards Stellung differenziert sich innerhalb des Stücks. Er hat zu Beginn bereits das Priesterseminar besucht und die Ausbildung abgeschlossen. Seine Geschichte hat bereits stattgefunden und wurde in die Bahnen geleitet, welche sowohl für die Schalanter-Kinder als auch Hedwig noch erzählt werden müssen. Auf der anderen Seite wird eine Verkennung

³⁰⁰ Anzengruber HKA V, 230 („Das vierte Gebot“ IV/3)

³⁰¹ Anzengruber HKA V, 226 („Das vierte Gebot“ IV/1)

³⁰² Anzengruber HKA V, 235 („Das vierte Gebot“ IV/5)

aus elterlicher Sicht innerhalb deren Kommunikation laut.³⁰³ Die Mutter Anna spricht von ihm als „hochwürdiger Herr Sohn“³⁰⁴ und auch in den Aussagen des Vaters wird dieser Sohn hinter dem Bild eines Geistlichen zu einem anderen.

Anna. Du, es läut wer! Am End - ?

Schön. Na ja freilich, am helllichten Tag wird er anläuten, wo alle Haustör offen sein!

Anna. Aus G'spaß halt.

Schön. A geistlicher Herr gspäßelt nit.³⁰⁵

Trotzdem bleibt das Eltern-Kind Verhältnis der Familie Schön letztendlich das einzig in Takt gebliebene.

Selbst der junge Stolzenthaler wirft zwar nicht den eigenen, sondern den Eltern Hedwigs das Scheitern ihrer Erziehungsmethoden vor. Auch wenn mehr der verletzte Stolz aus ihm spricht³⁰⁶ als echte Besorgnis um deren Tochter, deckt sich seine Aussage dem Sinn nach mit dem Befund, zu dem auch die anderen „Kinder“ schmerzlich gekommen sind. Er sieht sich als Spielfigur der ausgehandelten Pläne der älteren Generation, spricht sich dabei aber selbst von jeder Verantwortung frei:

[...] Ah, sie können's gar net verantworten, das eigene Kind in Jammer stürzen und noch fremde Leut mitverhandeln, und dös alles, mein lieber alter Herr, dös war so rein unnötig, - aber so ganz unnötig!³⁰⁷

³⁰³ Vgl. Niewerth (2008), S. 117. Hier erklärt als „deutliche Warnzeichen, die sich in einer penetrant-religiösen Stilisierung des Sohnes“ äußern.

³⁰⁴ Anzengruber HKA V, 147 („Das vierte Gebot“ I/1)

³⁰⁵ Anzengruber HKA V, 148 („Das vierte Gebot“ I/1)

³⁰⁶ Kurz zuvor hat er die vorausgehenden Umstände seiner Ehe erkannt, zu der seine Frau gezwungen wurde und die nun gescheitert ist.

³⁰⁷ Anzengruber HKA V, 207 („Das vierte Gebot“ II/11)

2.3.2 Dumm und Gescheit - Widersprüche

Die aufklärerische Intention Anzengrubers findet Rossbacher in seinem „zur dramatischen Kohärenz beitragenden“, in „Varianten beschworenen Leitmotiv.“³⁰⁸

Das „Gescheit-Sein“ wird als Missinterpretation eines Leitsatzes allen Elternpaaren in den Mund gelegt. Für sie wird die Verkennung der Lage überdeutlich, indem sie sich auf eine richtige, weil „gescheite“ Motivation berufen, die sie in Folge selbst zu keinem Moment wirklich „gescheit sein“ lässt, weil es in erster Linie eigennütziges oder ohnmächtiges Handeln ist, welches damit unterstützt wird. Hedwigs Mutter ermahnt die Tochter zum Gescheit-sein, bei der Entscheidung sich für den vom Vater bestimmten Bräutigam Stolzenthaler zu entscheiden. Ihrem Mann gegenüber hat sie zuvor noch dieselbe Ermahnung geltend zu machen versucht, um Schlimmeres im Vorfeld zu verhindern:

Hutterer. [...] Was weiß ich, wie zwei Geschöpf von so ein himmelweiten Abstand auf die Lieb verfallen, wo sich das eine aufdrängen und das andere wegwerfen muß?!

Sidonie. Schau, Anton, sei gscheit.

Hutterer. Bin ichs etwas net?

Sidonie. Jetzt wo du weißt, wie die Sach steht, solltest du als guter Vater unserer Hedwig ihm Glück nicht entgegen sein.³⁰⁹

Als leere Worte erscheint dadurch eine abgenützte Phrase des „Gescheit-Seins“, die nicht durchgesetzt, sondern vorgeschoben wird. Mehrmals ermahnt Sidonie Hedwig zur Aufgabe ihrer Liebe zum Klavierlehrer Robert Frey. Mehr hilflos und als Mittel um die Gemüter zu beschwichtigen und das vermeintliche innerfamiliäre Gleichgewicht aufrecht zu erhalten, erscheint ihr Ausruf der Tochter zugewandt „Sei gescheit!“, um dann, dem Vater Hutterer zugerichtet, zu wiederholen: „Sie wird schon gescheit sein.“³¹⁰

³⁰⁸ Vgl. Rossbacher (1992), S. 300

³⁰⁹ Anzengruber HKA V, 155 („Das vierte Gebot“ I/4)

³¹⁰ Anzengruber HKA V, 161 („Das vierte Gebot“ I/6)

Für gescheit hält sich auch der Drechslermeister Schalanter, als er eine Intrige wittert und sein erlauschtes Wissen über die Briefe zwischen dem ehemaligen Liebespaar Hedwig und Frey in einer überlegenden Position auszuspielen versucht, was letztendlich zum Schaden aller führt. Auch für seinen Sohn, den er wie schon erwähnt von vornherein für besser und damit gescheiter als die anderen hält, löst sich dies zu keinem Zeitpunkt positiv ein. Das was im wahrsten Sinn und nicht nur von Eduard ausgehend von den Eltern gepredigt wird, hält in keinem der Fälle letztendlich Stand. Wo sich Worte und Taten voneinander entfernen, wird das vorgeseigte „Gescheit-Sein“ doppelt deutlich und durch diese Diskrepanz hinfällig.

Der in jeglicher Hinsicht verpasste Erziehungsauftrag an den Kindern wird allein von der Großmutter der Schalanter-Geschwister, Herwig, im Ansatz versucht rückgängig gemacht zu werden. Anzengruber hat diese Figur nach der eigenen Großmutter Barbara Herbig benannt.³¹¹ Einer der Zensoren verteidigte am 31. Dezember 1877 im „Extrablatt“ seine Kritik an dem Stück auf fast ironische Weise damit, dass sie „die einzig vernünftige Person in dem Stück“ sei, welche „von ihren Enkeln geehrt werde:“ „aber das vierte Gebot lautet doch nicht: Ehre deine Großmutter!“³¹²

Die Charakterisierung der Figur Herwig kann natürlich nicht auf eine Themenverfehlung bezogen werden. Es reichen zwei Auftritte, um den moralischen und pädagogischen Anspruch ihrer Reden einzubringen. Die sich zuspitzenden Ereignisse können dadurch zwar in keiner Weise verhindert, doch im Ansatz entlarvt werden. In den Reden der Großmutter steckt die eigentliche Dramatik, wenn sie den richtigen Weg für die junge Generation zwar benennen, aber darauf letztendlich nicht mehr einwirken kann. Ihr wird der längste Monolog des Stückes gewidmet. In dem ersten Abschnitt führt ihre Erkenntnis das vorab erklärte und von den Eltern vermittelte Argument des ‚Gescheit-Seins‘ ad absurdum:

³¹¹ Vgl. Rossbacher (1992), S. 300

³¹² Vgl. Anzengrubers Werke. Gesamtausgabe nach den Handschriften in zwanzig Teilen. Mit Lebensabriß, Einleitungen und Anmerkungen hgg. von Eduard Castle. Fünfter Teil. Leipzig o. J. (1921), Einleitung S. 80 f. In: Niewerth (2008), S. 109

Man hat von euch so wenig wie von andere Kinder sagen können, daß's ös amal schön und gscheit werden müßts, aber ös all zwei seids aufzogn wordn (*deutet auf Josepha*) du als die Schönste (*auf Martinweisend*) und der als der Gscheiteste! So is mit eng a Stolz herangewachsen, der gefährlichste, der, der selber nit weiß, auf was und warum.³¹³

Was ihr während der Kindheit als positiver Einfluss auf die Enkel von den Eltern verährt wurde („Aber da hat's wieder gheißen: ‚Hörts nit auf die Alte!‘“),³¹⁴ versucht sie ein letztes Mal geltend zu machen: „Kinder, es is jetzt Gelegenheit und die höchste Zeit, daß's gscheit werdts!“³¹⁵ Josepha solle etwas aus ihrem Leben machen und ihren im Ansatz verdorbenen Ruf wiederherstellen, Martin, der kurz vor seinem Militärdienst steht, seine Aggression im Zaum halten. Nachdem sie mit einem Kreuzzeichen auf Stirn und Brust der Geschwister abgeht („Seids gscheit, Kinder,- seids gscheit!“)³¹⁶, ist es wie auch am Ende vor der Hinrichtung Martin, der hier mehr als nachdenkliche Ahnung, die Mängel in ihren Grundfesten zu erfassen versucht und zur Schwester sagt: „Ich weiß nit, ob's gut war, daß die Großmutter von uns Kindern fortkommen is!“³¹⁷

Herwig ist zwar wie der Pfarrer Eduard offensichtlich religiöser Gesinnung und steht für die auch dort verankerten Werte, ist jedoch gleichzeitig die Einzige, die den Kindern die Verantwortung über ihr Handeln und Leben in die Hände zu spielen versucht. Sie spricht gegen das falsch Anerzogene und für die individuelle Selbstbestimmung, wenn das „was und warum“ eines Lebenslaufes erst dann gültig ist, wenn sich ein Individuum selbst einschätzt und dementsprechende Entscheidungen trifft und treffen kann.

Die Allianz von Familie und Religion ist am wirksamsten im *Vierten Gebot* zusammengefasst. Die Figuren werden dort zu Außenseitern, wo sich durch die fal-

³¹³ Anzengruber HKA V, 179 („Das vierte Gebot“ I/15)

³¹⁴ Anzengruber HKA V, 180 („Das vierte Gebot“ I/15)

³¹⁵ Anzengruber HKA V, 181 („Das vierte Gebot“ I/1)

³¹⁶ Anzengruber HKA V, 182 („Das vierte Gebot“ I/15)

³¹⁷ Anzengruber HKA V, 182 („Das vierte Gebot“ I/15)

sche Legitimation der Eltern, abgesegnet und gerechtfertigt durch ein: „Du sollst Mutter und Vater ehren,“ ihr Schicksal entscheidet. Davor zu scheitern ist in diesem Volksstück in sozialer Hinsicht keiner bewahrt. Glück ist nicht den sozial höher Gestellten vorbehalten und bleibt dabei den Besitzlosen verwehrt. Niewerth analysiert auf den Punkt den auch hier verdeutlichten Querschnitt der Gesellschaftszeichnung als Weiterentwicklung des Volkstheaters:

daß Anzengruber in einer formal hochartifiziellen Gestaltung, die durch verdeckte Symmetrien in der Konfiguration geprägt ist, nicht nur den arri- vierten Mittelstand, den Gewinner der Gründerzeit, kritisch unter morali- schen und entlarvend unter kapitalistischen Gesichtspunkten vorführt, sondern den Bogen weiter spannt bis zur abgesunkenen Schicht der ‚bür- gerlichen Verlierer‘, die gegenüber den Forderungen an eine aufgeklärte, verantwortungsbereite Gesellschaft versagt.³¹⁸

Die Übertragbarkeit des Dramas auf alle Gesellschaftsschichten garantiert auch den Wiedererkennungswert für ein Publikum, das dem Vorsatz Anzengrubers nach er- reichbar sein und „gepackt“³¹⁹ werden soll.

2.3.3 Symbolik der Vorsehung

Wenn Rossbacher von „halbblinden Hauptakteuren“ im *Vierten Gebot* spricht, die „zu Erkenntnissen geführt werden, die für fast alle auf der Bühne zu spät kommen, aber gerade deshalb für die Zuschauer unten noch rechtzeitig sinnfällig werden“,³²⁰ so wird dies auch durch die eingesetzten symbolischen Mittel gewährleistet, die scheinbare Zufälle in eine unumgängliche Vorsehungen wandeln. Was später schei- tert, oder fragwürdig in der Auslegung zu Tage tritt, wird nicht nur in den bereits erläuterten Dynamiken von sich abzeichnenden, dramatisch endenden Lebensläufen bestätigt, sondern mit zusätzlichen Zeichen versehen und unterstrichen.

³¹⁸ Vgl. Niewerth (2008), S. 121

³¹⁹ Vgl. Anm. 195

³²⁰ Vgl. Rossbacher (1992), S. 301

Als sich Hedwig und Robert Frey angesichts der unmöglich gemachten Beziehung trennen, greift Frey in ein späteres Verhängnis ein und führt so den Zufall mit dem zu erwartenden Schicksal zusammen:

Frey. [...] wollen Sie Ihre Briefe zurück haben?

Hedwig. Nein! In ihren Händen weiß ich sie sicher.

Frey. Verbrennen Sie die meinen.

Hedwig. Niemals. Ich behalte sie als ein teures Andenken auf.

Frey. Tun Sie es nicht. Der Zufall könnte diese armen Blätter einmal ans Licht bringen und Sie ahnen nicht, welche Roheiten Sie dann von dem Manne zu gewärtigen hätten.³²¹

Später werden die Briefe zu eben diesem verräterischen Indiz, in einer Verkettung von Umständen, die man jedoch keineswegs als Zufälle bezeichnen könnte, vor welchen Frey Hedwig zu warnen versucht hatte und letztendlich dafür mit dem Leben bezahlt.

Bevor Martin Schalanter seinen Dienst antritt, wird nicht nur die Rede der Großmutter nach ihrem Abgang verworfen (**Schalanter und Barbara.** „Hörts nit auf die Alte!“)³²² und damit die Mahnung doppelt bestätigt. Als alle singend ihr Glas erheben und mit einem „Hoch solln sie leben“ das Orchester einstimmt, zerbricht als letzter Eindruck für das Publikum Martins Glas in Scherben, worauf *rasch* der Vorhang fällt. Darauf folgt die Regieanweisung: *Das Orchester bringt den schrillen Klang des zerspringenden Glases und knüpft daran gleich die Zwischenaktmusik.*³²³

Bevor Hedwig aus dem eigenen Haus und vor dem Ehemann flieht, bezeichnet sie im Weggehen ihr krankes Kind in der Wiege als „Mein armes Flämmchen“ und spricht weiter: „du sollst bei mir verlöschen.“³²⁴ Als sie aus dem offenen Fenster

³²¹ Anzengruber HKA V, 163 („Das vierte Gebot“ I/7)

³²² Anzengruber HKA V, 182 („Das vierte Gebot“ I/16)

³²³ Anzengruber HKA V, 183 („Das vierte Gebot“ I/16)

³²⁴ Anzengruber HKA V, 205 („Das vierte Gebot“ II/10)

flüchtet, um sich auf dem Weg zu dem mit Frey abgemachten Treffen zu machen, fällt ihr dabei ein Taschentuch unbemerkt zu Boden, welches kurz darauf dem rasenden Ehemann zum Wegweiser wird.

Mostinger, der Wirt des Gasthofes, in dem kurz darauf Martin Schalanter und sein Vater mit Robert Frey zusammen treffen, entdeckt seinen Enkel Toni, als dieser mit einem geladenen Gewehr spielt. Mostinger *verstummt* erschrocken und findet dann entsetzt seine Sprache wieder: „[...] gehst mer weg, gehst mer vom Gwehr weg, ´s könnt ja ´s größte Unglück gschehn!“³²⁵ Zu demselben Requisit greift Martin in Rage und erfüllt damit das prophezeite Unglück.

Als Hedwig neben der Bahre mit dem sterbenden Robert Frey und dem restlichen Zug abgeht, sieht die Regieanweisung vor dem Fall des Vorhanges vor: *„Wie die Bahre verschwindet und hinter ihr die letzten Personen sich verlieren, schießt eine leuchtende Sternschnuppe über den Nachthimmel.“*³²⁶ Als Indiz für das Ableben Freys würde in der Verwirklichung einer für die Zuseher ersichtlichen Sternschnuppe auch die Vorsehung Hedwigs in Erinnerung gerufen, die das „Verlöschen“ schon in erster Instanz mit dem Tod ihres Kindes in Zusammenhang gebracht hat.

In diesen Vorgriffen wird deutlich, dass sich von Beginn an sowohl in den Reden der Figuren, als auch den dramaturgisch eingesetzten Mitteln ein Weg in eine bestimmte Richtung abzeichnet. Die Möglichkeiten des Ausbruches aus dieser Bestimmung sind insofern weder vorgesehen, noch realisierbar.

2.3.4 Fazit

Mit der ernstesten Absicht und der Umsetzung eines Volksstückes, das nicht für das Lachen bestimmt sein sollte, meinte Anzengruber nicht allein eine aussichtslose Veranschaulichung verunglückter Leben, versinnbildlicht durch die Verweigerung eines glücklichen Ausganges. In der Figur der Großmutter wird, wie auch bei Niewerth angemerkt, die „Didaxe dieses Volksstückes“ deutlich, denn: „mit ihrem Ethos

³²⁵ Anzengruber HKA V, 212 („Das vierte Gebot“ III/3)

³²⁶ Anzengruber HKA V, 224 („Das vierte Gebot“ III/8)

der Menschlichkeit und der Anerkennung von moralischen und sittlichen Grenzen für den Einzelnen kann nach Anzengruber eine Versöhnung im gesellschaftlichen Spannungsgefüge erreicht werden.³²⁷ Für Schmidt–Dengler³²⁸ erschließt sich diese Moral des Stückes in der Aufforderung Martins an Eduard, kurz vor seiner Hinrichtung, das vierte Gebot von der Kanzel weg auch den Eltern zu predigen, was auch in dieser Auslegung als letztendliche Gewichtung betont werden soll.

In der Figur Martins wird die Intention am deutlichsten, die dem Auftrag der Aufklärung folgend zu einem Umdenken anregt. Immer wieder werden in seinen Aussagen die tatsächlichen Missstände aufgedeckt und die Gründe dafür erkannt, auch wenn sich seine Stellung als direkt Betroffener dadurch nicht mehr verbessern kann. Eduard bleibt den Eltern erhalten, auch Hedwig, zwar als „lebendiger Vorwurf,“ doch noch im Dialog dem Vater zugewandt. Martin verweigert den Eltern den letzten Besuch: „Nein! Sie habn mir nichts zu verzeihen und ich Ihnen nichts abzubitten“³²⁹ und zieht damit durch eine letzte Auflehnung eine Konsequenz, mit der er sich sowohl gegen das Zureden des Pfarrers Eduard stellt, als auch den Eltern die Erlösung durch Abbitte verweigert und damit das vierte Gebot in jeder Hinsicht für sich nicht gelten lässt. Die Religion als individuell bestimmbare Auslegung hat im *Vierten Gebot* jedoch nicht gänzlich ‚ausgespielt.‘ Die Kirche ist zweifelsfrei auch der Konfliktauslöser, sobald die Religion in die persönlichen Belange und Lebensverhältnisse der Menschen eingreift.³³⁰ Doch in einer Allianz mit dem Inbegriff von Verantwortungsbewusstsein, der Großmutter Herwig, in der auch deutlich die Aspekte der „herzergreifenden“ „Rührstück–Dramatik“³³¹ geltend gemacht werden, wird das Gebet trotzdem zur letzten Äußerung:

³²⁷ Vgl. Niewerth (2008), S. 122

³²⁸ Vgl. Schmidt–Dengler, Ludwig Anzengruber. In: Grimm, Gunter E. (Hg.): Deutsche Dichter. Bd. 6: Realismus, Naturalismus und Jugendstil. Stuttgart: Reclam 1989, S. 228–237. S.233. In: Niewerth (2008), S. 122

³²⁹ Anzengruber HKA V, 235 („Das vierte Gebot“ IV/6)

³³⁰ Vgl. beispielsweise Koller, Marion: Ludwig Anzengruber: Volksaufklärer und Kulturkämpfer. – Salzburg, Phil. Diplomarbeit, 1991. Auch: Rachinger, Johanna Maria: Das Wiener Volkstheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Dramatikers Ludwig Anzengruber. Wien: Phil. Diss. (masch.) 1986.

³³¹ Vgl. Niewerth (2008), S. 122

Herwig (*legt ihm die Hände auf den Kopf*). Verzeih dir Gott, wie ich dir verzeih – und die Welt, wie dir Gott verzeihen wird.

Alle drei. Amen!³³²

Die lebensangstlösende Intention³³³ in der Anzengruber auch die Aufgabe der Literatur gegen die Gefahr eines starren religiösen Dogmas³³⁴ verankert, wird hier in der Bitte Martins vor dem Gebet angedeutet:

Martin: [...] Großmutter, niemand weiß, was darnach kommt, damit ich aber – was auch kommt – ruhiger geh, verzeihts mir!³³⁵

³³² Anzengruber HKA V, 236 („Das vierte Gebot“ IV/5)

³³³ Vgl. Anm. 118

³³⁴ Vgl. Anm. 117

³³⁵ Anzengruber HKA V, 236 („Das vierte Gebot“ IV/5)

2.4 Muster

Im *Pfarrer von Kirchfeld* finden sich Elemente, die im *Meineidbauer* gewandelt und bis zum *Vierten Gebot* ausgebaut wurden. Die familiäre Struktur spielt in dieser Hinsicht eine wichtige Rolle, wenn es um die Einführung der Vernunft in Person oder den Einfluss auf die Generation einer neuen Zeit geht. Im *Pfarrer* kommt die direkte Elternlinie am Rande vor und wird nur durch ihr Fehlen relevant. Annerl ist eine Waise, die Mutter Sepps verzweifelt an der Welt und wählt den Freitod. Der Pfarrer Hell ist als Teil einer eigenen Familie, bedingt durch das Zölibat, nicht vorgesehen und wird in moralischer Hinsicht zu Vater und Vormund einer ganzen Gemeinde. Im *Meineidbauer* wenden sich Vroni und ihr Bruder in einer Notsituation an die Großmutter. Sie wird auch im *Vierten Gebot* zu einer Vertreterin dessen, was die Welt bis zu diesem Zeitpunkt an den Kindern versäumt hat. Sowohl Jakob als auch Martin Schalanter wählen die Großmutter als letzte Zuflucht, bevor sie sterben.

Als Handlungsbeschleuniger fungiert in allen drei Stücken ein Brief. Im *Pfarrer* ist es das von Finsterberg angedrohte und dann vom Schulmeister überbrachte Dokument zur Exkommunion Hells, im *Meineidbauer* das verräterische Indiz als Beweis für das fehlende Testament. Im *Vierten Gebot* werden die heimlichen Briefe zwischen Hedwig und Robert Frey Anlass zu Intrige und Eskalation bis hin zum Mord. In allen drei Fällen wird das Requisit zu einem Mittel des Spannungsaufbaus und Konfrontationspotentials, als für das Publikum von Beginn an präsenten Indiz.

Die Eigeninitiative der Figuren führen im *Pfarrer* und *Meineidbauer* zu einem ‚gerechten‘ Ausgang, zumindest was die Außenseiterfiguren betrifft. Vronis Tugend ist die Standhaftigkeit ihrer Person, die in der ehrlichen, weil direkten Verbalisierung ihres Rechts, dieses letztendlich auch durchsetzen kann. Annerl wird für sich selbst und auch den Pfarrer Hell in ihrem Bewusstsein für Recht und Unrecht, sowie ihrem selbst geäußerten „kuraschierten“ Vorgehen gegen die eigenen Ängste, zur Heldin. In diesen beiden Frauenfiguren und ihrer ausgebauten Charakterzeichnung

zeigt sich der Ruf Anzengrubers, der ihm schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Unübertrefflichkeit der Anzahl „vorzüglicher Mädchenrollen“ zuschrieb.³³⁶ Bei den Figuren des Wurzelsepp sowie Jakob und Martin Schalanter lässt sich eine Parallele in der Schuldkomponente ableiten. Ihre ‚schlechten‘ Handlungen dienen nicht exemplarisch der Verdeutlichung von ‚guten‘ und in ihrem Fall ‚bösen‘ Charakteren, sondern thematisieren „den Verderb Unschuldiger durch fremde Gewissenslosigkeit.“³³⁷ ‚Böse‘ hingegen sind diejenigen, deren Sprache mit den darauf folgenden Taten nicht in Einklang zu bringen ist. Finsterberg im *Pfarrer von Kirchfeld* manipuliert schon im ersten Dialog mit seinem Forstmann Lux die scheinbar ‚natürliche‘ Bestimmung zu seinem eigenen Vorteil. Ähnlich verhält sich Matthias Ferner im *Meineidbauer*, der seine ‚frommen‘ Taten als Ablenkungsmanöver für seine betrügerischen Machenschaften nützt. Auch die Elterngeneration im *vierten Gebot* wird in ihren Verfehlungen sprachlich überdeutlich ausgelegt, während sie den Kindern ein ‚gescheites‘ Handeln predigen und selbst durch ihre Handlungen diesen Leitspruch unmöglich machen.

Im *Vierten Gebot* ist es die Eigeninitiative, die bei Josepha, Martin und Hedwig im Keim erstickt und mit scheinbaren pädagogischen und religiösen Vorgaben unterdrückt wird. Es sind die Eltern, welche die Kinder dadurch, dass sie zu wissen glauben, was ‚gut für sie ist,‘ in deren Handlungsfähigkeit nicht unterstützen, sondern deren Grundrecht selbst für sie verwalten. Mit diesem Maulkorb kann für diese das Anbrechen einer neuen Zeit nicht beginnen.

Eigeninitiative kann hier gleichgesetzt werden mit dem Begriff der Emanzipation und deren Bedeutung für das Bürgertum im Liberalismus der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts.³³⁸ Der Pfarrer Hell im *Pfarrer von Kirchfeld* kann als Vertreter der Kirche als positive Figur gezeichnet werden, da sich seine Auffassung von Auto-

³³⁶ Vgl. Baumer, Franz: Ludwig Anzengruber: Volksdichter und Aufklärer. Weilheim: Stöppel 1989, S. 23

³³⁷ Vgl. Anm. 323

³³⁸ Vgl. Adanalic, Dzenita: Die Gesellschaftskritische Literatur An Der Jahrhundertwende: Josef Popper-Lynkeus und Österreichische Naturalistische Dramatiker. Wien: Diplomarbeit 1994. S. 18. „Die Emanzipation des liberalen Bürgertums bezog sich primär auf die Trennung von Vernunft und Glaube, ferner Gesellschaft und Religion sowie Staat und Kirche.“

nomie und Nächstenliebe mit den Forderungen der Zeit decken. Im *Meineidbauer* macht sich Ferner nicht nur durch seine Tat, sondern auch durch seine Auffassung von Religion schuldig, die sich auf das Jenseits beruft, statt die Forderung der Humanität zu befolgen.³³⁹ Die Großmutter Vronis hat sich zwar von der Kirche abgewendet („Du machst mich nimmer katholisch!“)³⁴⁰, lebt aber in ethischen Belangen, ohne blinden Glaubensgrundsätzen zu folgen, den humanitären Geist per se, indem sie mehr Gewichtung auf weltliches Verhalten legt als die jenseitigen Schreckensbilder zu fürchten: „Der Himmel wird sich grad so viel gfreun, daß er’n Meineidbauer derlangt, wie der Teifel, daß er a Alte mehr in d’Höll kriegt!“³⁴¹ Im *Vierten Gebot* wird die Verbindung von Gesellschaft (veranschaulicht am kleinsten Teil davon: der Familie) und Religion als Negativbeispiel mit dramatischen Auswirkungen abgespielt. Die Kirche und ihr Vertreter verzichten auf die Teilnahme an den persönlichen Belangen der Menschen auf ihrer Gefühlsebene und den realen Hintergründen der Betroffenen. Das Gepredigte gibt die Fassade für ein dahinter unterdrücktes Bedürfnis nach Freiheit und Selbstbestimmung, womit im Sinn der Aufklärung und deren Vertreter, die sich gegen eine institutionalisierte Religion zu emanzipieren versuchten, im *Vierten Gebot* der gegenläufige Prozess Wirklichkeit wird und ihre Forderungen damit implizit gerechtfertigt werden.

³³⁹ Vgl. dazu Schrutz (1995), S. 9

³⁴⁰ Anzengruber, HKA III, 32 („Der ;Meineidbauer“, I/IX)

³⁴¹ Ebd. S. 34

3 Sprachen des Volksstücks

Bei Werken, für die große Masse bestimmt, ist es manchmal besser als nichts, die unbekannte Größe Gott mit in die Rechnung einzustellen, wenn die Gleichung nur auch dann menschlich aufgelöst wird.³⁴²

Dieses Zitat aus den Aphorismen Ludwig Anzengrubers definiert gleichsam das Konzept seines Volksstücks. „Für die große Masse bestimmt“ waren sowohl der *Pfarrer von Kirchfeld*, als auch der *Meineidbauer* und *Das vierte Gebot*. Das Verfahren der religiösen Lebensverwaltung, das sich, „besser als nichts,“ auf eine „unbekannte Größe Gott“ zurückführen lässt, ist vorrangig für den Zweck bestimmt, eine „Gleichung“ letzten Endes auf der menschlichen Ebene aufzulösen. Diese Ebene ist im *Pfarrer von Kirchfeld* noch eine Rechnung, die in einem guten Ausgang aufgehen kann, dadurch gewährleistet, dass die Hauptfiguren nach bestem Wissen und Gewissen in moralischen Belangen eigenverantwortlich handeln. Im *Meineidbauer* ist das Recht ebenfalls auf der Seite der Außenseiter und kann sich durch einen positiven Ausgang letztendlich behaupten. Diese „versöhnliche“³⁴³ Form von Anzengrubers ersten „Volksstücke“ entspricht der Erwartungshaltung eines Publikums, welches sich, dem Unterhaltungsprinzip folgend, auf die Tendenz der Stücke verlassen konnte, die eine Wendung und Besserung ins Positive beinhaltet. Die Neuerungen Anzengrubers bestanden dabei in der Versetzung des Stoffes in eine ländliche Umgebung, die Konstruktion einer Sprache, die als Kunstdialekt bezeichnet werden kann, sowie der Besetzung innerhalb seines Figurenrepertoires, welche die sozialen und politisch brisanten Schnittpunkte berührte. In den Reden seiner Figuren werden die konkreten gesellschaftlichen Thematiken seiner Zeit deutlich und eine Möglichkeit angeboten, ihre (Aus)Wirkung innerhalb eines begrenzten Raumes zu verfolgen, sowohl als dem Dramatiker eigene Meinungsvertre-

³⁴² Anzengruber, HKA VIII, 241 („Gott und die Welt“, Nr. 799)

³⁴³ Vgl. Gerschlauser, Jörg: *Ausgelacht: Das Ende der Komödie im totalen Jargon – Scherz, Satire und Ironie in den Volksstücken Ödön von Horváths*. Tectum. Erlangen – Univ. Diss. 2007
S. 81. Gerschlauser verbindet die Versöhnlichkeit als Merkmal der „traditionellen“ Form des Volksstücks.

tung, als auch Förderung für die Meinungsbildung eines Publikums aus dem Volk. Im *Pfarrer von Kirchfeld* wird diese Vorgehensweise mit der Figur des Pfarrer Hell verinnerlicht. Ein Geistlicher, der mit dem Feudalherrn Finsterberg den Anbruch einer neuen Zeit diskutiert, befürwortet und seine Ansicht im direkten Austausch mit den vom Schicksal gezeichneten Figuren seiner Gemeinde vorlebt. Die pathetische Untermalung der Dialoge würde die heutige Inszenierung dieses Volksstücks in ästhetischer Hinsicht vermutlich erschweren. Für den damaligen Anspruch jedoch schaffte Anzengruber einen Boden für die Darstellung gegenwärtiger Interessen und gesellschaftlicher Debatten. Wenn in der Forschung das „alte Volksstück“ als Gattung festgelegt wird, die sich als Begriff „bei Anzengruber endgültig festsetzt“,³⁴⁴ so liegt die dazugehörige Prägung der impliziten „Unterhaltung und Gesellschaftskritik“³⁴⁵ dem näher als die ebenfalls durch die Bezeichnung ‚Volksstück‘ mitgedachte Annahme einer „romantisch verklärten Ländlichkeit.“³⁴⁶ Natürlichkeit gilt als volkstümliche Prämisse nicht für Anzengrubers Sprache, sondern für die Thematisierung von ‚wirklichen‘ Gefühlen, die darin ausgedrückt werden. Ähnliches gilt für den *Meineidbauer*. Die bäuerliche Umgebung und die dialektale Färbung des Personals in diesem Volksstück, dienen der Raffung der Ereignisse und Konkretisierung der Figurenkonstellationen, in ökonomischer, moralischer, wie auch familiär-sozialer Hinsicht. Wo in den Reden des Pfarrer Hell zuvor die humanen und aufklärerischen Intentionen vertreten wurden, werden diese nun durch das Negativbeispiel des betrügerischen Bauern Matthias Ferner in ihrem Gegenteil konkretisiert. Auch wenn die rechtmäßige und damit natürliche Ordnung der Dinge im *Meineidbauer* auf der juristischen Ebene der Erbfolge verankert ist, so folgt Anzengruber auch hier dem Prinzip, durch Figuren aus dem Volk ein an Unschuldigen verübtes Unrecht emphatisch nachvollziehbar zu gestalten.³⁴⁷ Dadurch kann der Verlauf bühlenwirksam zu Gunsten der Außenseiter ausfallen, indem der Verursa-

³⁴⁴ Vgl. Gerschlauber (2007), S. 82, Anm. 157

³⁴⁵ Ebd. S. 83, zit. nach: Himmel: Ödön von Horvath und die Volksstücktradition, a.a.O., S. 46.

³⁴⁶ Ebd. S. 83

³⁴⁷ Vgl. Briefwechsel mit Rosegger, S. 42, In diesem Brief an Rosegger verteidigt Anzengruber die von Schlögl angemerkte Kritik an der Figur aus dem *Meineidbauer*, Jakob, wie folgt: „Nicht faßte er den rührenden Gedanken, den dieser arme wild verkommene Sohn des Volkes in sich trägt – den Verderb Unschuldiger durch fremde Gewissenslosigkeit [...]“

cher „fremder Gewissenlosigkeit“³⁴⁸ beseitigt und die Gerechtigkeit für die neue Generation damit wiederhergestellt werden kann. In der Figur der Vroni wird die Gefühlsebene sprachlich deutlich, indem sie sich unaufhörlich gegen dieses fremdverursachte Unrecht äußert und dadurch ähnlich „kuraschiert“ wie zuvor Annerl im *Pfarrer von Kirchfeld* ihren Weg bestimmt, ohne sich dabei der versuchten Unterdrückung zu ergeben. Ohne „die Mundart einer bestimmten österreichischen Landschaft festzuhalten“,³⁴⁹ werden im *Pfarrer* und *Meineidbauer* noch die individuellen Abstürze und Aufstiege des Einzelnen in eine heimatlich-ländliche Umgebung verlegt, um von dort aus, als allgemeines Beispiel für das Volk als Adressat, eine repräsentative Wirkung zu erzielen. *Das vierte Gebot* unterscheidet sich nicht nur bezüglich seiner Erfolgsgeschichte zu Lebzeiten Anzengrubers, die sich im Gegensatz zum *Pfarrer* und dem *Meineidbauer* nicht mehr einlösen kann. Dieses Volksstück, welches seiner Hoffnung nach die Aufgabe haben sollte, das Publikum zu „packen,“ spielt durch alle Gesellschaftsstrukturen die moralischen und sittlichen Missstände des mittleren Standes aus der Vorstadt ab. Das Unterhaltungsprinzip weicht der Gesellschaftskritik, das versöhnliche Ende dem Scheitern einer Generation. Die Entwicklung zum Besseren, als Element des traditionellen Volksstücks,³⁵⁰ bleibt im *Vierten Gebot* aus und wird zusätzlich durch den Umstand überspitzt, dass gerade durch das „Beste,“ was für die Kinder von den Eltern bestimmt werden sollte, ein dramatisches Ende verursacht wird. Die menschliche Gleichung kann nicht mehr aufgehen, da die unbekannte Größe Gott im dominierenden Leitsatz des vierten Gebots nicht auf menschlicher Ebene verhandelt wird, sondern als Argument die Selbstbestimmung der Betroffenen verhindert und unmenschlich wird. Sie bleibt unbekannt, weil sie nicht an die Wirklichkeit der individuellen Lebensumstände angeglichen wird. Der Titel lässt keinen Zweifel an der beabsichtigten Veranschaulichung einer Achse, um die sich die Handlung dreht und letztendlich daran aufgehängt wird. Was im *Pfarrer von Kirchfeld* auf der direkten Ebene eines Glaubensvertreters und im *Meineidbauer* auf dem ökonomischen Boden des Besitzes verhan-

³⁴⁸ Vgl. Briefwechsel mit Rosegger, S. 42

³⁴⁹ Vgl. Österreichische Erzähler, Bd. 1: Ludwig Anzengruber: Volkserzählungen, Auswahl u. Einführung: Hubert Gronemann, S. 10

³⁵⁰ Vgl. Gerschläuer (2007), S. 86, nach Schmitz: Das Volksstück, a.a.O. 45

delt wird, zeigt sich im *Vierten Gebot* an einer wirksamen, denn durch alle Schichten ‚gültigen‘ Einheit: der Familie.³⁵¹ In ihr wird die autoritäre Haltung der Eltern- generation verdoppelt, indem sie auf einer Auslegung der kirchlich–bestimmten Glaubensautorität aufgebaut wird. In keinem der hier behandelten Volksstücke Anzengrubers kann die Gesellschaftskritik in den Hintergrund gerückt werden. Im *Vierten Gebot* jedoch kommt diese auf vermutlich drastischste Weise zur Geltung. Die Missstände werden dort ersichtlich, wo sich der Protagonist weder sprachlich noch handlungsimmanent gegen Unrecht wehren und sich für seine Selbstbestimmung einsetzen kann. Die Notwendigkeit dieser Erkenntnis wird dadurch für den Rezipienten umso unausweichlicher. Die natürlichen Vorgaben werden nicht mehr an der tatsächlichen Schablone der Natur als Umgebung angelehnt, sondern äußern sich in ihrer Unnatürlichkeit.³⁵² Die Kinder werden in ihrer eigentlichen ‚Natur‘ gestört, da sie von den autoritären Vorgaben der Eltern und der Kirche dominiert werden und ihnen damit ein Lebensweg aufgezwungen wird. Die Echtheit der Beschreibung wiederum belegt den Grundsatz der menschlichen Natur, in ihren unver- schönerten und dadurch authentischen Bildern und Auswirkungen. Im *Pfarrer* und *Meineidbauer* erklärt sich die hergestellte Ordnung am Ende auch dadurch, dass sich die Außenseiter behaupten können und zu dem Ausgang geleitet werden, der ihnen nicht nur bestimmt ist, sondern auch entspricht. Im *Vierten Gebot* wird dieser Weg von Grund auf verbaut. Die Sprache dieses Volksstücks lehnt sich dadurch an das spätere kritische Volksstück an, indem die Brutalität der Verhältnisse auf dem Boden einer Gattung gezeigt wird, die sich nicht mehr an einem stückimmanenten positiven und gerechten Ausgang orientiert:

„Sie wollen mich zwingen zu meinem Glück. Jemanden zwingen, glücklich zu sein. (*Legt beide Hände an die Stirne*) O mein Gott, das ist ja ein un- sinniger Gedanke!“³⁵³

³⁵¹ Vgl. ff. Rossbacher (1992), S. 302

³⁵² Ebd. S. 301

³⁵³ Anzengruber, HKA II, S. 161 („Das vierte Gebot“, I/7)

Diese Aussage Hedwigs im *Vierten Gebot* bestätigt das „echte Anzengruberthema von der beklagenswerten Schmälerung der Lebensfreude durch lebensfeindliche Satzungen.“³⁵⁴ Es sind die lebensfeindlichen Satzungen, durch die Anzengrubers Figuren ihrer Freiheit beraubt werden, sowohl die Verursacher, als auch die Leidtragenden. Die Umkehrung dieser Schmälerung soll durch Anzengrubers Konzept des Volksstücks für das Publikum aus dem Volk bewirkt und wieder möglich gemacht werden.

³⁵⁴ Vgl. ff. Anzengruber, HKA II, Rommel: Ludwig Anzengruber als Dramatiker, Abschnitt: Der Pfarrer von Kirchfeld, S. 412

Bibliografie:

Primärliteratur

Anzengruber, Ludwig: Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung v. Karl Anzengruber hgg. v Rudolf Latzke u. Otto Rommel. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden. Wien: Schroll 1920-1922

Anzengruber, Ludwig: Werke. Gesamtausgabe nach den Handschriften in zwanzig Teilen. Mit Lebensabriß, Einleitungen und Anmerkungen hgg. v. Eduard Castle. Leipzig: Hesse & Becker 1921

Anzengruber, Ludwig: Der Pfarrer von Kirchfeld. Hamburg: Tredition 2006

Horvath, Ödön von: Geschichten aus dem Wienerwald. Hgg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009

Sekundärliteratur

Adanalic, Dzenita: Die gesellschaftskritische Literatur an der Jahrhundertwende: Josef Popper – Lynkeus und österreichische naturalistische Dramatiker. Wien - Diplomarbeit 1994

Ajouri, Philip: Erzählen nach Darwin – Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller, Hg.: Ernst Osterkamp und Werner Röcke. Berlin: Walter de Gruyter 2007

Bauer, Heinrich: Anzengruber und seine Vorgänger im Wiener Volksstück. Ludwig-Maximilian-Universität zu München - Univ. Diss. ca. 1921

Baumer, Franz: Ludwig Anzengruber: Volksdichter und Aufklärer. Weilheim: Stöppel 1989

Bettelheim, Anton: Neue Gänge mit Ludwig Anzengruber. Wien/Prag/Leipzig: Strache 1919

Bunzel, Wolfgang: Einführung in die Literatur des Naturalismus. Darmstadt: WBG 2008

Bourdieu, Pierre: Was heißt sprechen? – Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches. Mit einer Einführung von John B. Thompson. 2. erweiterte und überarbeitete Auflage. Wien: Braumüller 2005

Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Berlin und Frankfurt am Main 1957

Darwin, Charles: Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl. Üb. Carl W. Neumann. Stuttgart: Reclam 1963

Hammer, Klaus (Hg.): Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts. Bd. 2. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1987

Ferraris, Francesca: Das literarische Schaffen Ludwig Anzengrubers im Spiegel Seiner Briefe. Wien: Diplomarbeit 1989

Fliedl, Konstanze/Wagner, Karl (Hg.): Peter Rosegger-Ludwig Anzengruber: Briefwechsel 1871 - 1889. unter Mitarbeit von Werner Michler und Catrin Seefranz. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1995 (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; Bd. 33)

Gerschlauer, Jörg: Ausgelacht: Das Ende der Komödie im totalen Jargon – Scherz, Satire und Ironie in den Volksstücken Ödön von Horváths. Marburg: Tectum 2007. Zugl.: Erlangen–Nürnberg, Univ. Diss. 2007

Harden, Maximilian: Die Wahrheit auf der Bühne (1888) In: Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts, Bd.2, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1987, S. 900 – 905

Hassel, Ursula: Familie als Drama – Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld: Aisthesis 2002

Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater: Raimund und Nestroy. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Erträge der Forschung 100) 1991

Hein, Jürgen (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann 1973 (=Literatur in der Gesellschaft 12)

Herzmann, Herbert: Tradition und Subversion – Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen: Stauffenburg 1997

Hillebrand, Julius: Naturalismus schlechtweg! (1886) In: Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts, Bd.2. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1987 S. 893 - 899

Koller, Marion: Ludwig Anzengruber: Volksaufklärer und Kulturkämpfer. Salzburg-Phil. Diplomarbeit 1991

Michler, Werner: Darwinismus und Literatur – Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich, 1859-1914. Wien – Univ. Diss. 1999

Müller, Gerd: Das Volksstück von Raimund bis Kroetz – Die Gattung in Einzelanalysen. Analysen zur Deutschen Sprache und Literatur. München: R. Oldenburg 1979

Niewerth, Heinz–Peter: Du sollst die Großmutter ehren! Ludwig Anzengrubers *Das vierte Gebot*. Zensurprobleme und Dramenstruktur. In: Niewerth, Heinz–Peter (Hg.): Von Goethe zu Krolow. Analysen und Interpretationen zu deutscher Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008, S. 101 – 122

Putz, Robert: Das Drama der Gegenwart (1851). In: Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts, Bd. 2. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1987. S. 767 – S. 774

Reich, Emil: Henrik Ibsens Dramen. Sechzehn Vorlesungen. Dresden, Leipzig 1894

Rossbacher, Karlheinz Literatur und Liberalismus – Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien. Wien: J&V 1992

Rüegg, Regula: „Im Abgehen ein Schnippchen schlagend“ – Zur Funktion von Kinogrammen in Volksstücken des 19. und 20. Jahrhunderts. Bern: Peter Lang 1991

Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit. Band 1. Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart. Metzler 1974

Schanze: Drama im Bürgerlichen Realismus (1850-1890). Theorie und Praxis. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1973

Schmidt–Dengler, Wendelin: Die Unbedeutenden werden bedeutend. Anmerkungen zum Volksstück nach Nestroys Tod: Kaiser, Anzengruber und Morre. In: Bartsch, Kurt / Goltschnigg, Dietmar / Melzer, Gerhard / Schober, Wolfgang Heinz (Hg.): Die Andere Welt. Aspekte der Österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhun-

derts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag. Bern und München: Francke 1979, S. 133 – 146

Schmidt–Dengler, Wendelin: Ludwig Anzengruber. In: Grimm, Gunter E. (Hg.): Deutsche Dichter. Bd. 6: Realismus, Naturalismus und Jugendstil. Stuttgart: Reclam 1989. (RUB 8616) S. 228-237

Schmitz, Thomas: Das Volksstück. Stuttgart: Metzler 1990

Schrutz, Natascha: Die Gestaltung vom Milieu und Konflikt in den Volksstücken bei Ludwig Anzengruber und Karl Schönherr. Universität Wien 1995

Spielhagen, Friedrich: Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik, Leipzig 1898

Stifter, Adalbert: Über Beziehung des Theaters zum Volke (1867) In: Hammer, Klaus (Hg.): Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts, Bd.2. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1987, S. 784 – 787

Abstract

Wenn auch weitgehend in Vergessenheit geraten, gilt Ludwig Anzengruber als Pionier eines neuen Volksstücks. Seine ‚Pionierarbeit‘ liegt vor allem in der Begründung einer neuen Tradition von Sprech- und Denkweisen, einer neuen Kunstsprache, die wenig später im Werk Ödön von Horvaths ihren Höhepunkt findet.

Geschichte verknüpft sich in Ludwig Anzengrubers Figuren zu angewandter Erfahrung. ‚Die Moral‘ verbleibt dem Publikum seiner Zeit zu verorten, wobei der Erkenntnisprozess in der Dramaturgie selbst angelegt ist. Die Diskrepanz von Sprache und Handlungen, welche Anzengrubers Figuren inhärent ist, kommt einer Doppelung gleich, die sie gleichsam als Krise seiner Zeit benennt: eine Krise der Ambivalenz des orientierungsfernen Schwankens zwischen individueller Lebbarkeit von Religion und bestechend-rationellen Zwängen moderner Wissenschaftserkenntnisse. Ihre Sprache verkettet Anzengrubers Figuren ebenso untrennbar mit ihrer jeweiligen sozialen Wahrheit. Und auch eine geografische Verortung erfolgt über Sprache: Anhand konstruierter Dialekte, durch die sich die Figuren in ihren räumlichen und sozialen Konstellationen, in ihrem Sprech- und Handlungsraum hervorheben.

Als theoretische Grundlage für eine Analyse solchen Sprechens dient hier Pierre Bourdieus Text *„Was heißt sprechen?“*. Bourdieus Modell ermöglicht eine ‚lesbar-Machung‘ jener Prozesse und Machtverhältnisse, die sich in den und durch die sprachlichen Mittel einer Figurenrede konstituieren. Zu dieser sprachlichen ‚Anschauung‘ dienen drei Stücke Ludwig Anzengrubers, sein erstes Erfolgsstück, *Der Pfarrer von Kirchfeld*, außerdem der *Meineidbauer* und *Das Vierte Gebot*. Dabei gilt es, die ihnen zugrunde liegende sprachliche Ästhetik Anzengrubers vor allem in ihrer Neuheit zu untersuchen und jene Mittel zu diskutieren, mit welchen er seine Bühnensprache zu einem Spiegel der Wirklichkeit konstruiert.

Curriculum Vitae

Stefanie Hackl

stefaniehackl@hotmail.com

Geboren Wien, 27. 04.1985

Berufserfahrung

Juni 2011 – Jänner 2013	Goodnight & Goodluck Journalistische Tätigkeiten
August 2011	Vereinigte Bühnen Wien Regiehospitantz: Woyzeck and The Tiger Lillies Regie: Stephanie Mohr
November 2010	Kammerspiele Regiehospitantz: Frühlingserwachen Regie: Stephanie Mohr
Dezember 2009	Theater in der Josefstadt Regiehospitantz: Ein Monat auf dem Lande Regie: Stephanie Mohr
Februar 2007	Kammerspiele Regiehospitantz: Schöne Bescherung Regie: Werner Sobotka
Jänner 2007	Filmhaus Wien Praktikum/Produktionsassistentz

Sonstige Tätigkeiten

Oktober 2006 – Dezember 2009	Ideal Tätigkeiten im Bereich Eventorganisation
Mai 2008	A Letter to the Stars Mitarbeit für das „Erinnerungsprojekt“

Ausbildung

September 2004 – April 2013	Universität Wien, Institut für Germanistik Diplomstudium der deutschen Philologie (Germanistik)
März – August 2010	Freie Universität Berlin, Deutschland Auslandssemester im Rahmen des ERASMUS Programmes Schwerpunkte: Deutsche Philologie

Fremdsprachen und sonstige Kenntnisse

Deutsch: Muttersprache
Englisch: fließend in Wort und Schrift
Italienisch, Französisch: Grundkenntnisse
EDV Kenntnisse: MS Office (Word, Powerpoint, Excel, Outlook), Adobe Illustrator