



NUI MAYNOOTH

Ollscoil na hÉireann Má Nuad

Ein Vergleich: Das österreichische und irische ländliche Volksstück des 20. Jahrhunderts als Ausdruck nationaler Selbstdarstellung auf der Bühne

by

Regina Standún

A thesis presented to the Department of German
National University of Ireland Maynooth
for the degree of Doctor Philosophy in the Faculty of Arts

2008

Head of Department: Dr. Arnd Witte
Supervisor of Research: Professor Florian Krobb

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung und Auswahl der Dramen	4
I. Gattungsgeschichte und Begriffsverwendung im 19. Jahrhundert als Voraussetzung für das 20. Jahrhundert	13
1. Entwicklung des ländlichen Volksstücks als Genre in Österreich	17
2. Spektrum eines Genres	21
3. Ein Volksstück in Irland?	23
4. Eine Begriffsannäherung	27
II. Regional – national – international: Das Ländliche als Mittel zur nationalen Selbstdarstellung	32
1. Österreich und Irland um die Jahrhundertwende	34
2. Der Bauer als Kunstfigur	38
3. Die Bauern als Helden der Nation	40
4. Das ländliche Milieu im Kontext einer Nationalliteratur	44
4.1. Das ländliche Volksstück als affirmatives Genre	44
4.2. Trendverschiebung: Ländliches Volksstück im Kulturbetrieb	46
III. Das ländliche österreichische und irische Volksstück zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Karl Schönherrs <i>Erde</i> (1908) und John Millington Synge's <i>The Playboy of the Western World</i> (1907)	52
1. Die Dramen	55
1.1. Strukturelle Besonderheiten	61
1.2. Figurengestaltung	67
1.3. Sprache	72
1.4. Werkvergleich: Resümee	79

2. Karl Schönherr's <i>Erde</i> – vom Burgtheaterhit zum Provinzstück	80
3. John Millington Synge's <i>The Playboy of the Western World</i> – wie aus einem Theaterskandal die dramatische Nationalhymne Irlands wurde	93
4. Zusammenschau	107
IV. Das ländliche Volksstück der 1930er Jahre: Richard Billingers <i>Rosse</i> (1931) und T. C. Murrays <i>Michaelmas Eve</i> (1932)	111
1. Absage an die Moderne. Genreentwicklung und politischer Kontext in den späten 1920er und in den 1930er Jahren in Österreich	111
2. Politischer Hintergrund und Genreentwicklung im Irland der 1920er und 1930er Jahre	118
3. Richard Billingers <i>Rosse</i> und T. C. Murrays <i>Michaelmas Eve</i>	125
3.1. Die Dramen	130
3.2. Strukturelle Besonderheiten	133
3.3. Themenkreise als Spiegel der Zeit	139
3.4. Werkvergleich: Resümee	146
4. Richard Billinger – Der Autor und sein Stück <i>Rosse</i> : Rezeptionshistorisches Hauptmerkmal Ambivalenz	147
5. T. C. Murray: Vom Meister der irischen ländlichen Tragödie zum fast vergessenen Dramatiker	158
6. Zusammenschau	167

V.	Erneuerung eines Genres: Das ländliche Volksstück als subversives Nationaldrama in den 1970er und 1980er Jahren in Österreich und Irland	171
	1. Die Vorbedingungen für ein revolutionäres ländliches Volksstück im Österreich der 1970er Jahre	171
	2. Zeit für Erneuerung in Irland: Die Zeit nach de Valera als Sprungbrett für neue Autoren des ruralen Dramas	180
	3. Zwei Radikale suchen ein neues ländliches Volksstück als Mittel zur Provokation: Peter Turrinis <i>Sauschlachten</i> (1972) und Tom Murphys <i>Bailegangaire</i> (1985)	188
	3.1. Die Dramen	191
	3.2. Die Demontage des ländlichen Volksstücks	193
	3.2.1. Äußerer Rahmen	194
	3.2.2. Figurendarstellung	196
	3.2.3. Strukturelle Besonderheiten	197
	3.2.4. Sprache und Themen	199
	3.2.5. Werkvergleich: Resümee	211
	4. Die Rezeption des ‚österreichischen Schlächters‘ Peter Turrini und seines Werks <i>Sauschlachten</i>	212
	5. Die Rezeption von Tom Murphy und <i>Bailegangaire</i>	223
	6. Zusammenschau	230
VI.	Wohin mit den Bauern? – Gegenwartstrends und Ausblick	233
VII.	Literaturverzeichnis	240
	Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen	240
	Zeitungsartikel	240
	Weitere Quellen	248
	Sekundärliteratur	253

Vorbemerkung und Auswahl der Dramen

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

Auch wenn Österreich als Kolonialmacht (insofern als von der deutschsprachigen Bevölkerung weite ethnisch, sprachlich und kulturell andere Territorien und Bevölkerungen beherrscht wurden) und Irland als kolonialisiertes Land (insofern als sich eine wachsende Mehrheit von einer überseeischen Minderheit dominiert fühlte) vordergründig völlig anders disponiert erscheinen, bietet sich ein Vergleich dennoch an. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren weder Österreich noch Irland einheitliche Nationen, deren nationales Selbstverständnis klar definiert war, sondern offensichtliche Konglomerate aus verschiedenen Volks- beziehungsweise Religionsgruppen. Österreich bestand aus multinationalen Landteilen, die keine einfache und einheitliche Definition von Nation zuließen, und Irlands Bevölkerung setzte sich aus hauptsächlich irisch- und englandstämmiger Gruppen zusammen, was den nationalen Diskurs ebenso schwierig machte. Beide hatten sich neben einem ‚großen Bruder‘, zum einen Deutschland und zum anderen England, zu behaupten.

Das Drama auf den Nationalbühnen dieser Zeit kann also als spezifischer Versuch verstanden werden, einen gewissen Nationszusammenhalt vorzuspielen. In Irland spiegelt dies das Großprojekt der Gründung eines Nationaltheaters, nämlich des Abbey Theatres (1904), wider. Autoren wie John M. Synge führten einen spezifisch irischen Ton in ihre Stücke ein, der die nationale Idee auf der Bühne verkörpern sollte. Auf ähnliche Weise schrieb Karl Schönherr Dramen, die das ländliche Leben in Österreich auf der Nationalbühne, dem Burgtheater, zeigten. In dieser Hinsicht wurde also in beiden Ländern im frühen 20. Jahrhundert das ländliche Volksstück zur Nationalliteratur stilisiert.

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

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

konstruiert werden konnte, also unter britischer Herrschaft vor der Unabhängigkeit als Politikum, als Akt der offenen Rebellion verstanden werden musste.

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

Die Komparatistik unterscheidet im Groben zwischen dem genetischen und dem typologischen Vergleich. Der genetische Vergleich beschäftigt sich mit Ähnlichkeiten, die durch Kontakt entstanden sind – daher spricht man auch von ‚Kontaktstudien‘. Obwohl punktuell auch in dieser Arbeit nach direkten Verbindungen zwischen irischen und österreichischen Dramatikern, Regisseuren oder Kulturpolitikern gesucht wird, geht diese Arbeit nach den Prinzipien des typologischen Vergleichs vor, bei dem „Ähnlichkeiten, die [...] aufgrund von analogen Produktions- oder Rezeptionsbedingungen zustande kommen“, untersucht werden. Weiters bemerkt der Komparatist Peter von Zima: „Die Erfahrungen der Sozialwissenschaften zeigen [...], daß nicht die genetischen, sondern gerade die typologischen Beziehungen zur Grundlage der Komparatistik werden sollten.“² Dabei erscheint die Frage nach den gesellschaftlichen und politischen Bedingungen, unter denen die ländlichen Volksstücke entstanden sind, relevant. Wegbestimmend für die Vorgangsweise bei dem Vergleich von irischen und österreichischen ländlichen Volksstücken des 20. Jahrhunderts haben sich tatsächlich auch soziologische Arbeiten erwiesen, insbesondere Helmut Kuzmics’ literarische und soziologische Vergleiche von dem Entstehen und den Ausformungen des nationalen Volkscharakters in England und Österreich.³ Wie Kuzmics in seinen Analysen geht meine Studie ideologiekritisch vor und von der Annahme aus, dass politische, ökonomische und soziale Faktoren die literarische Produktion beeinflussen; daher lassen sich soziohistorische Rückschlüsse durch die Analyse von literarischen

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

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

Werken ziehen. Die ländlichen Dramen werden in der gegenüberstellenden Untersuchung als Produkte ihrer Entstehungszeit angesehen.

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

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

Die Rezeption der Dramen spielt in dieser typologischen Vergleichsstudie eine wichtige Rolle, um zu determinieren, wie die Stücke im Nationalliteraturdiskurs behandelt worden sind. „Die Darstellung der Wirkungsgeschichte [hier verstanden als Rezeptionsgeschichte] eines Autors stellt sich [...] die Aufgabe nicht allein einer Beschreibung der unterschiedlichen Rezeptionen, die sein Werk im Laufe der Geschichte erfahren haben, sondern auch der Rückbindung dieser Rezeption an die jeweiligen literarischen, politischen und ideologischen Zustände.“⁵ Das sozio-historische Umfeld der jeweiligen Zeitabschnitte wird daher miteinbezogen, um die Wechselbeziehung zwischen den Dramen und den nationalen Ideen zur

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

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

Entstehungszeit zu illustrieren. Außerdem wird die Rezeptionsgeschichte der untersuchten Autoren und Werke in weiterer Folge mit in Betracht gezogen, um zu analysieren, wie der öffentliche Kulturdiskurs das Genre im Kontext von Nationalliteratur entweder akzeptiert oder abweist. Die Dramenrezeption wird hier als gesellschaftspolitische Aussage verstanden, die für die Funktionalisierung des Werks von außen, also vom offiziellen Kulturbetrieb im Zusammenhang mit der nationalen Selbstdarstellung auf der Bühne von Bedeutung ist. Daher werden vor allem Theaterkritiken hauptsächlich aus der jeweiligen nationalen Presse eng verbunden mit der Aufführungsgeschichte der Dramen herangezogen. Oft wird hier von ‚den Kritiken‘, ‚der Literaturwissenschaft‘ oder ‚dem Publikum‘ die Rede sein, was zugegebenermaßen einer Pauschalisierung gleichkommt. Dennoch dienen diese Kollektivbegriffe der „sinnvollen Verallgemeinerung“ und helfen gewisse Trends herauszuarbeiten.⁶ Bei der Frage nach dem „realen Publikum“ werden also Zeugnisse der „reproduktiven Rezeption“, die vor allem aus journalistischen und literaturwissenschaftlichen Texten besteht und „die ein unschätzbares Quellenreservoir für das Literaturverständnis des jeweiligen Moments bereithält“, herangezogen.⁷

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

⁶ Ibid., S. 45.

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

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

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

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

Das Korpus umfasst drei Vergleichspaare von ruralen Volksstücken, die zwischen 1907 und 1985 verfasst worden sind; Stücke aus dem ersten Jahrzehnt, den 1930er Jahren und den 1970er/1980er Jahren. Die drei gewählten Zeitspannen markieren bedeutende Abschnitte in der Genreentwicklung des Volksstücks. Beim Nachvollziehen der Genreentwicklung in Österreich und Irland können in diesen drei Perioden historische Neuentwicklungen und Entwicklungsschübe des Genres festgestellt werden. In der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts wurde in Irland dem ländlichen Volksstück im ‚Literary Revival‘ besondere Aufmerksamkeit geschenkt, da das Bäuerliche als typisch irisch empfunden und für die nationale Selbstdarstellung im neugegründeten Abbey Theatre nutzbar gemacht wurde. In Österreich gewann das Ländliche an Bedeutung, da es in der Zeit der innenpolitischen Unruhen im Vielvölkerstaat ein Abbild der scheinbar unberührten Heimat und somit Zugehörigkeit und Sicherheit vermittelte. Das Genre erfuhr zu dieser Zeit einen Aufschwung, und das kritische ländliche Volksstück wurde als

Innovation den verflachten stereotypen Formen des späten 19. Jahrhunderts entgegengesetzt. Stellvertretend für Dramen dieser Periode stehen John Millington Synge's *The Playboy of the Western World* (1907) und Karl Schönherr's *Erde* (1908), die zufälligerweise sogar im selben Jahr auf den Nationalbühnen zur Aufführung gelangten. Beide Stücke riefen heftige Kritikerreaktionen hervor und wurden dadurch Teil des Nationalliteraturdiskurses.

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

Die Zeit des Nationalsozialismus in Österreich wird hier nur im Zusammenhang der allgemeinen Genreentwicklung und der Verwendung des Bauern als repräsentative nationale Figur auf der Bühne behandelt. Im neutralen, nur wenig in die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs verwickelten Irland bewirkte der kontinentaleuropäische Faschismus keinen kulturgeschichtlichen Einschnitt, da Irland noch nicht einmal als Kriegsgegner gezwungen war, sich mit dem Faschismus auseinanderzusetzen. Folglich gibt es auch keine Nachkriegszeit als kulturgeschichtliche Epoche. Die Zeit nach 1945 bietet daher wenige Angriffspunkte, um einen Textvergleich anzustellen. Das Genre hatte sich in den beiden Ländern

relativ stark auseinander entwickelt. Während man in Irland eine kontinuierliche Fortverwendung und langsame ‚Modernisierung‘ des ländlichen Dramas auf den nationalen Bühnen verzeichnen kann, markiert die Nachkriegszeit in Österreich einen eindeutigen historischen und theatergeschichtlichen Bruch. Negativ besetzt einerseits aufgrund des Genremissbrauchs während des Nationalsozialismus und andererseits durch die Trivialisierung des Genres für ein unkritisches Massenpublikum war das rurale Drama vorerst für seriöse junge Autoren in Österreich tabu. Daraus erklärt sich der relativ große Zeitsprung zwischen dem zweiten und dritten Vergleichspaar.

Erst nach der Kulturrevolution von 1968 wurde das ländliche Volksstück in Österreich von ‚Bürgerschreckautoren‘ wieder entdeckt und für Agitpropzwecke umfunktioniert. In dieser Radikalität gibt es kaum Vergleichbares in Irland zu finden, obwohl auch hier das Genre zumindest teilweise umgestaltet wurde. Natürlich waren auch in Irland die Auswirkungen des Zeitbruchs von 1968 spürbar, jedoch fehlte die Dimension der ‚Vergangenheitsbewältigung‘, der verspäteten Abrechnung mit der belasteten Nazi-Periode und der Frontstellung gegen das Schweigen über diese Zeit. Aufgrund wirtschaftlicher und sozialer Repressionen fanden in Irland nur sehr langsam Neuerungen in der ‚offiziellen‘ Kulturszene statt. Zeitlich verzögert fingen Autoren in Irland in den 1980er Jahren an, das ländliche Volksstück radikal umzuformen, um es für ihre Gesellschaftskritik nutzbar zu machen. Peter Turrinis *Sauschlachten* (1972) und Tom Murphys *Bailegangaire* (1985) bieten sich unter den gegebenen Kriterien für einen Vergleich an, auch wenn sie zeitlich etwas auseinander liegen. Sie stehen repräsentativ für ein radikal-kritisches ländliches Volksstück, das in den ‚nationalen Literaturkanon‘ aufgenommen worden ist.

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

wo setzen sie neue Akzente? Was wird damit erreicht im Hinblick auf die Erwartungshaltung des Publikums?

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

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

Abschließend wird der Versuch einer Nachzeichnung der Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte angestellt, um die Verwendung der Vergleichspaare im Kontext der Nationalbühnen Irlands und Österreichs herauszustellen. Der Vergleich dieser Aspekte macht die Einstellung des jeweiligen Kulturbetriebs zum Genre als Teil der Nationalliteratur sichtbar, was wiederum Licht auf die Frage nach der Ideologisierung des Ländlichen für nationale Zwecke wirft. Hauptaugenmerk wird auf Rezensionen in der nationalen Presse gelegt, die die Dramen als besonders irisch beziehungsweise österreichisch bewerten, und auf jene Stellungnahmen, die den Dramen keine ‚nationale Kraft‘ zubilligen, da sie für die Nation ‚untypische‘ Züge enthalten.

I. Gattungsgeschichte und Begriffsverwendung im 19. Jahrhundert als Voraussetzung für das 20. Jahrhundert

Im Zuge der Begriffsbestimmung und -verwendung ergeben sich zwei Aspekte, auf die besonderes Augenmerk gelegt werden muss. Erstens hat sich das Konzept dessen, was man landläufig Volksstück nennt, seit seinen Anfängen im 18. Jahrhundert und vor allem seit dem Entstehen eines kritischen Volksstücks in den 1920er Jahren verändert. Das bedeutet, dass der Begriff Volksstück je nach Zeitkontext ein relativ großes Spektrum an verschiedenen Ausprägungen beschreibt. Zweitens ist das Problem der Übersetzung der Genrebezeichnung ins Englische ins Auge zu fassen, um eine geeignete Terminologie für das ländliche Drama in Irland zu finden. Im Deutschen trifft man auf Begriffe wie beispielsweise Bauernstück, Bauernschwank, ländliche Farce und Posse. In der englischen Sprache werden in der Sekundärliteratur Bezeichnungen wie *folk play* oder *popular play* für Volksstücke des 20. Jahrhunderts verwendet; wenn es um Dramen geht, die das ländliche Milieu darstellen, dann werden die Stücke oft *peasant play* oder *rural play* benannt. Auffallend im Zusammenhang mit diesen Termini ist, dass ihre Verwendung auf nur wenig einheitlicher Systematik beruht.

Im deutschsprachigen Raum beschäftigen sich Autoren, Literaturwissenschaftler und Theaterexperten seit Jahren mit dem Phänomen Volksstück. Oft wurde dem Theaterbetrieb der Vorwurf gemacht, dass das Volksstück als ‚niedere Gattung‘ von oben herab behandelt und deshalb überhaupt im literarischen Diskurs ausgespart würde.¹ 1940 bemerkte Bertolt Brecht:

Das Volksstück ist für gewöhnlich krudes und anspruchsloses Theater, und die gelehrte Ästhetik schweigt es tot oder behandelt es herablassend. Im letzteren Fall wünscht sie es sich nicht anders, als es ist, so wie gewisse Regimes sich ihr Volk wünschen: krud und anspruchslos. Da gibt es derbe Späße, gemischt mit Rührseligkeiten, da ist hanebüchene Moral und billige Sexualität. Die Bösen

¹ Vgl. Lydia Katharina Kegler: A Case of Mistaken Identity: Defining the Volksstück in Its Historical Context Since the Eighteenth Century. In: *Modern Austrian Literature* 26, 3/4 (1993). Special Issue: On the Contemporary Austrian Volksstück. S. 1-15, hier S. 1; vgl. auch Herbert Herzmann: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen: Stauffenburg, 1997, Kapitel ‚Hohes Drama und niederes Volkstheater‘, S. 19-43.

werden bestraft, und die Guten werden geheiratet, die Fleißigen machen eine Erbschaft, und die Faulen haben das Nachsehen. [...] Um in den Stücken zu spielen, muß man nur unnatürlich sprechen können und sich auf der Bühne in schlichter Eitelkeit benehmen.²

Brecht richtete seine Kritik über das Volksstück auf Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862) und Ferdinand Raimunds (1790-1836) Nachfolger im ausgehenden 19. Jahrhundert, die in Massenproduktion heiter-sentimentale Stücke als anspruchslose Unterhaltung für das Kleinbürgertum und für die unterbürgerlichen Schichten auf die Bühne brachten. Diesen Trend der Trivialisierung des Volksstücks kann man auch in weiterer Folge beobachten; er gipfelt in den Produktionen der Löwinger-Bühne in Österreich und der Millowitsch-Bühne in Deutschland, beides Bühnen, die Volksstücke als reine, einfache Massenunterhaltung präsentierten. Was Brecht besonders kritisierte, ist der affirmative Charakter, der dem Volksstück, vor allem in den Aufführungen dieser Theaterbühnen, aufgesetzt wurde. Wie autoritäre Machthaber sich ihre Untergebenen, ihr Volk, wünschen, nämlich kritiklos, so wurde auch das Volksstück als kritiklose Belustigung für das Volk auf die Bühne gebracht. Brecht sah die Möglichkeit, das Volksstück, indem er es neu konzipierte, als Mittel zur Gesellschaftskritik umzufunktionieren. Er wollte das Volksstück rehabilitiert sehen, was er mit seinem *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1940/41, uraufgeführt 1948) selbst in die Praxis umsetzte. Weiters bemerkte er: „Das Volksstück ist eine lange verachtete und dem Dilettantismus oder der Routine überlassene Gattung.“³ Brechts Vorwurf zielte auf jene Theatermacher ab, die das Genre als pure Unterhaltung interpretierten.

Dass jedoch das Volksstück als ‚ernstes‘ Genre für wertvoll erachtet wurde, zeigt die wissenschaftliche Auseinandersetzung. In der Literaturwissenschaft hat das Volksstück einen beachtlichen Platz eingenommen. Am umfangreichsten sind Otto Rommels siebenbändige Anthologie und seine detaillierte Darstellung der Entwicklung des Volksstücks.⁴ In der neueren Forschung gilt Hugo Austs, Peter Haidas und Jürgen

² Bertolt Brecht: Gesammelte Werke 17: Schriften zum Theater 3. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990, S. 1162.

³ Ibid., S. 1169.

⁴ Otto Rommel (Hg.): Alt-Wiener Volkstheater. Auswahl in 7 Bänden. Wien, Teschen, Leipzig: Prochaska, 1913 und Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien: Bellaria, 1952.

Heins Volksstück-Geschichte als das Standardwerk, das besonders systematisch Kategorisierungen vornimmt.⁵ In den meisten Hand- und Lehrbüchern zur deutschsprachigen Literatur ist dem Genre ein eigenes Kapitel gewidmet, was die Bedeutung des Volksstücks in der Literaturwissenschaft unterstreicht.

Immer wieder taucht das Problem der Definition und der Poetik des Volksstücks auf. Die Wurzeln des Dramas, das man im Allgemeinen als Volksstück bezeichnet, liegen laut Aust, Haida und Hein im Mittelalter, wobei man jedoch die ersten Belege der Wortverwendung erst 1774 bei Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) findet.⁶ Lenz preist in seinem Aufsatz *Anmerkungen über das Theater Shakespeares Komödien und die Breitenwirkung derselben*, denn sowohl gebildete Zuschauer als auch ungebildete, „Könige und Königinnen“ als auch niederster „Pöbel“ würden von diesen Stücken angetan sein.⁷ Er bezeichnet Shakespeares komödienhaftes Drama *Love's Labour's Lost* als Volksstück. In seinem Verständnis ist es deswegen ein Volksstück, weil es von der Wirkungsästhetik her jeden Menschen, egal welches sozialen Standes, anspricht. Für ihn ist also ein Volksstück ein Drama, das in seiner Publikumswirkung soziale Grenzen zu überschreiten vermag. Obwohl es anscheinend zu Lenz' Zeiten keine Poetik für das Volksstück gab, glaubte er im deutschsprachigen Raum dennoch so etwas wie ein Volksstück zu identifizieren, welches seiner Ansicht nach ähnliches Potenzial wie Shakespeares Komödien hatten. Das, was er als Volksstück bezeichnete, umfasste jene Dramen, vor allem Hanswurstiaden, die zunächst abwertend im Gegensatz zu den wertvolleren Nationaldramen gesehen wurden. Lenz befand, dass das Volksstück insofern von gesellschaftlicher Bedeutung sei, da es alle Bevölkerungsschichten erreiche. Lenz' Auffassung vom Volksstück spiegelt mitunter einen Wandel wider. Er wandte sich gegen die elitäre Literarisierung von Theater hin zur Demokratisierung, was seines Erachtens mit der Verbreitung von Volksstücken erzielt würde. Dieses aufklärerische Verständnis vom Volksstück wurde in anderer Ausprägung in der Romantik weitergeführt.

⁵ Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: Beck, 1989.

⁶ *Ibid.*, S. 22.

⁷ Jakob Michael Reinhold Lenz: *Anmerkungen übers Theater*. In: *Gesammelte Schriften*. Band 1. Hg. v. Franz Blei. München, Leipzig: Georg Müller, 1909. S. 221-255, hier S. 255.

Ab ca. 1790 mit dem Aufkommen der Romantik wurde im deutschen Sprachraum dem Volkstümlichen besondere Signifikanz im Zusammenhang mit der Formung einer nationalen Identität zugesprochen. Die Hinwendung zum Volkstum und dessen literarische Repräsentationen standen im Vordergrund. Insofern spielten auch volksstückartige Dramen eine wichtige Rolle und erfuhren eine Aufwertung.⁸ Im österreichischen Raum erzielten jene Stücke, die heute eindeutig als österreichische Volksstücke identifiziert werden, damals aber nicht unbedingt als solche bezeichnet wurden, erst im 19. Jahrhundert Erfolge. Die Gattungsbezeichnung Volksstück wurde von den Autoren jedoch nur selten verwendet; sie gebrauchten vor allem die Termini Posse, Zauberposse oder Lokalstück.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewannen diese Dramen an Popularität, also nach Nestroy und Raimund, als die Theater in Wien kommerzialisiert wurden. Nestroys subtile und gleichzeitig scharfe Gesellschaftskritik wollte das kleinbürgerliche Publikum allerdings nicht mehr sehen und so glichen Autoren sowie Regisseure in den Stücken soziale Gegensätze aus; die menschlichen Schwächen, die ja besonders Nestroy so sehr in seinen Stücken angeprangert hatte, wurden verharmlost und als zu belächelnd dargestellt. Nachdem vor allem zu Nestroys Lebzeiten seine aggressive Sozialkritik auf die Bühne gebracht worden war, folgte eine Tendenz, Nestroys Stücke in verharmloster und vergemütlichter Form auf der Bühne zu interpretieren.⁹ Beispielsweise wurde mehr Augenmerk auf unterhaltende Gesang- oder Tanzeinlagen gelegt als auf subtiles Wortspiel, in dem Nestroy seine Kritik verpackt hatte. Harmonische Schlusstableaux wurden moralisch-kritischen Botschaften vorgezogen.

Das Publikum umfasste zum Großteil das Kleinbürgertum und dieses wollte unterhalten werden, sodass die sozialkritische und satirische Komponente eines Nestroy oder in geringerem Maße auch eines Raimund unerwünscht war. Dieser Geschmackswandel und die Abgrenzung des Kleinbürgertums nach unten veranlasste viele Schriftsteller zwar die Grundelemente der bisherigen Volksstücke in ihr Repertoire aufzunehmen, allerdings waren sie darauf bedacht, im Gegensatz zu Nestroy oder

⁸ Vgl. Aust, Haida, Hein: Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart, S. 23.

⁹ Vgl. Jürgen Hein: Nestroyforschung (1901-1966). In: Wirkendes Wort 18 (1968), S. 232-245; Jürgen Hein: Neuere Nestroyforschung (1967-1973). In: Wirkendes Wort 25 (1975), S. 140-151.

Raimund, den kritischen Gehalt auszusparen und eben auf, wie Brecht später kritisierte, klischeehafte Weise mit noch mehr Gesang, Tanz, Sentimentalität, Rührung und Melodramatik zu unterhalten. Im ausgehenden 19. Jahrhundert lösten die leichte Unterhaltungskomödie und das operettenhafte Singspieltheater das kritische Wiener Volksstück ab.¹⁰ Es wurden dem Volkstheater verwandte Rührstücke oder lustige Stücke *en masse* produziert, die im Gegensatz zum ‚Hochstildrama‘ als pure Lachunterhaltung dienen sollten. Sie haben keinen signifikanten Stellenwert in der Literaturgeschichtsschreibung gewonnen, sind aber doch als soziales und kulturelles Phänomen interessant. Denn sie dienten als Folie und Überwindungsgenre für das sozialkritische Volksstück, das danach entworfen wurde.

1. Entwicklung des ländlichen Volksstücks als Genre in Österreich

Das Genre des ländlichen Volksstücks hebt sich vom städtischen Volksstück vor allem durch den Schauplatz und das Figurenarsenal ab. Die Handlung spielt im bäuerlichen Milieu und der Großteil der Protagonisten ist im bäuerlichen Dorf angesiedelt. Die wirkungsästhetische Funktion kann verschieden ausgerichtet sein. Das ländliche Volksstück diente zum Beispiel Ludwig Anzengruber (1839-1889) als dramatische Form für seine Gesellschaftskritik. Bei Schriftstellern wie Peter Rosegger (1843-1918) oder Ludwig Thoma (1867-1921) wurde das Ländliche bewusst in Gegensatz zu Städtischem gesetzt. Insofern kann das ländliche Volksstück auch ideologisch behaftet sein.

Das Landleben im Volksstück führte in Österreich beispielsweise Emanuel Schikaneder (1751-1812), der Vorläufer der nestroyschen Dramatik,¹¹ auf spezielle Art vor. In seinem heiteren volksstückhaften Singspiel *Der Tyroler Wastl* (1795) zeigt er einen urwüchsigen, grobschlächtigen Bauertypus, der in seiner heiteren Naivität die Irrungen und Wirrungen seiner komplizierten Wiener Verwandtschaft löst. Der neureiche Wiener Ferdinand kündigt das Kommen seines bäuerlichen Bruders wie folgt

¹⁰ Jürgen Hein: Wiener Vorstadttheater. In: Horst Albert Glaser (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 7: Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus 1848-1880. Reinbeck: Rowohlt, 1982, S. 358-368, hier S. 358.

¹¹ Herbert Zeman: Alt-Wiener Volkskomödie. In: Horst Albert Glaser (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 6: Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten 1815-1848. Reinbeck: Rowohlt, 1980, S. 276.

an: „[...] jetzt lernst meinen Bruder kennen, der ist zwar ein Bauer, der weder lesen noch schreiben kann, aber er hat deines Vaters [gutes] Herz.“¹² Das Kennlied dieses Volksstücks, *Die Tiroler sind lustig*, zeigt programmatisch, wie die rechtschaffene Landbevölkerung auf der Bühne auszusehen hatte: „Zur Arbeit steht [sic] Bube und Mädln früh auf – und abends da singen und lachen sie drauf.“ Auch das Privatleben ist in diesem Lied klar geregelt: „Hat einer ein Schätzerl, so bleibt er dabei, – er nimmt sie zum Weiberl und liebt sie recht treu.“¹³ Konfliktfrei und harmonisch geordnet erscheint in diesem Stück die Welt des österreichischen Bauern auf der Bühne – hier personifiziert durch die lustige, klischeehafte, aber gleichzeitig auch moralisierende Figur des Tiroler Bauernwastl, der so präsentiert wird, als ob er das deutschsprachige rurale Gesamtösterreich vertritt. Bei Schikaneder und seinen Nachfolgern diente die Figur des österreichischen Bauern einerseits als komische Figur der Unterhaltung, andererseits der Gesellschaftskritik, denn sie besaß auch moralische Aussagekraft.

In weiterer Folge gewann das ländliche Milieu allgemein in der Literatur immer mehr Platz. Ländliche „heimatlich geprägte Stoffwelten [eroberten] die Erzählliteratur“.¹⁴ Der populärste Vertreter dieser literarischen Richtung ist Peter Rosegger mit seiner „militant antimodernistischen Haltung“.¹⁵ Er beschreibt in seinen Erzählungen das katholische österreichische Landleben als hart, aber idyllisch und vor allem als Geborgenheit vermittelnde Heimat im Gegensatz zur verkommenen, anonymen und artifiziellen Stadt. In seinem programmatischen Artikel *Die Entdeckung der Provinz* polemisiert Peter Rosegger:

Ja meine lieben Wiener, wir heraußen auf dem Lande sehen euch schon lange zu, wie ihr ganz auf eigene Faust Kultur, Zivilisation und Fortschritt spielt, so selbstbewußt und ausschließlich, als ob es hinter den Bergen keine Leute gäbe. [...] Die Mutter des Geistes, der Seele und des Könnens ist die Einsamkeit. Das geistige Durchschnittsleben der Großstadt steht auf einer niedrigeren Stufe als das kleinerer Kulturzentren der Provinz.¹⁶

¹² Emanuel Schikaneder: Der Tyroler Wastl. In: Alt-Wiener Volkstheater in 7 Bänden. Band 1. Hg. v. Otto Rommel. Wien, Teschen, Leipzig: Prochaska, 1913, S. 83-166, hier S. 95.

¹³ Ibid., S. 154f.

¹⁴ Ernst Fischer: Einleitung. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. Hauptwerke der Österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München: Kindler, 1997, S. IX-XXVI, hier S. XVI.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Peter Rosegger: Die Entdeckung der Provinz. In: *Die Zeit*, 25. März 1899, zitiert nach Walter Zettl: Literatur in Österreich von der ersten zur zweiten Republik. In: Herbert Zeman (Hg.): Geschichte der Literatur in Österreich. Band 7: Das 20. Jahrhundert. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1999, S. 15-220, hier S. 93.

Rosegger erhob mit solchen Behauptungen den Anspruch, dass sich die Unbedarftheit, Ruhe und Harmonie der Menschen außerhalb der Großstadt auf die kulturelle Kreativität besonders förderlich auswirke. Seine in Ansätzen sozialkritische Darstellung des österreichischen Landlebens bot sich für eine romantisierende Interpretation an, wie sie in der Rezeption, vor allem in der völkischen, dominierte.¹⁷

Im Gegensatz zu Roseggers Verarbeitung der bäuerlichen Erlebniswelt steht das sozialkritische Drama Ludwig Anzengrubers. Er brachte heimatlich-ländliche Stoffwelten in Form von sozialkritischen und moralisierenden Tragödien auf die Bühne. Er stellte die ländliche Bevölkerung nicht mehr als naiv-unverbraucht und ehrlich-arm vor, sondern entlarvte sie als fehlerhaft, rücksichtslos und verlogen. Anzengrubers Versuch, das österreichische Volksstück als sozialkritisches Genre zu erneuern, war zwar punktuell erfolgreich, konnte sich allerdings aufgrund der Publikumserwartung, die auf leichte, verklärende heimatliche Unterhaltung abzielte, nicht durchsetzen. Sowohl das niedere vorstädtische Bürgertum als auch das großstädtische Bürgerum war an derartigen ernsten volksnahen Dramen Anzengrubers nicht interessiert. Bezüglich des ruralen Bereichs als Themenschwerpunkt in den Dramen in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bemerkt Wendelin Schmidt-Dengler, dass

Bauern Dramen Konjunktur haben. Die Wahl des ländlichen Lebensraumes ist nicht willkürlich, sondern entspringt, wie ich meine, der Notwendigkeit, das Volksstück in seiner Typologie zu erneuern. [...] Das Volksstück, das Genrebild, die Posse kennt vor allem die Stadt als Lebensraum und es ist der Bauer, der in diesen eindringt, wobei seine Funktion je nach Einstellung des Autors unterschiedlich ist.¹⁸

Das Publikum war nun mit ländlichen Protagonisten, die das Bühnengeschehen dominierten, konfrontiert. Vereinzelt trat der Stadtmensch auf, dessen Erscheinen die ländliche Gesellschaftsstruktur störte und latent vorhandene Missstände an die

¹⁷ Vgl. beispielsweise Adolf Bartels: Geschichte der deutschen Literatur. Hamburg, Braunschweig, Berlin: Georg Westermann, 1919, S. 503-504 oder Paul Fechter: Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin: Knauer, 1941, S. 625-627.

¹⁸ Wendelin Schmidt-Dengler: Zur Funktion des ländlichen Lebensraumes bei Carl Morre und Franz [sic] Schönherr. In: Jean Marie Valentin (Hg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts. Akten des mit Unterstützung des Centre National de Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums Nancy, 12.-13. November 1982. Bern, Frankfurt/Main, New York: Peter Lang, 1986, S. 173-185, hier S. 183.

Oberfläche brachte. Das Publikum musste sich erst an diese neue Verwendung des Ländlichen auf der Bühne gewöhnen. So zog es vorerst noch lustspielhafte Dramen des ‚Schikanedertypus‘, wo der Bauer in die Stadt eindringt und als positiver Ausgleich zur urbanen Dekadenz wirkt, den anzengruberischen Tragödien vor. Trotz Anzengrubers Bemühungen ein neues Volksstück zu schreiben, das das Agrardorf in den Mittelpunkt des Bühnengeschehens rückte und mehr zur ernsten Tragödie als zur farcehaften Unterhaltungskomödie tendierte, setzte sich diese sozialkritisch-rurale Ausprägung des Volksstücks erst nach seinen Lebzeiten durch, denn „die Rezeptionsgewohnheit [assoziierte] mit dem Volksstück *a priori* bereits Gemütlichkeit, Harmlosigkeit oder entleerte Unterhaltung“.¹⁹ Die Volksstückproduktion in den österreichischen Theatern der Jahrhundertwende passte sich der Publikumserwartung an und so wurden vor allem stereotype Formen des ländlichen Volksstücks auf der Bühne gezeigt. Die Dramen bestanden aus einem klar formulierten Thema, einer durchgehenden Fabel mit eindeutiger Lösung, einer Aufteilung der Figuren in Gegenspielerpositionen und aus einer gleichmäßigen Untergliederung in Akten.²⁰

Nach dieser Periode der Verflachung der Volksstücke in Österreich, über die sich Volksstückschreiber mit sozialkritischer Botschaft wie Anzengruber beschwerten,²¹ entdeckten kritische Autoren den ländlichen Lebensraum als Mikrokosmos für menschliche Tragödien wieder. Führend in dieser dramatischen Verarbeitung des Landlebens waren in Österreich vor allem Franz Kranewitter (1860-1938) und Karl Schönherr (1867-1943). Diese Dramatiker schilderten das Leben im bäuerlichen Milieu vorwiegend als düster und unheilvoll. Sie verweigerten ihren Handlungen oft einen versöhnlichen Ausgang. Wenn sie heitere Elemente einbauten, so dienten diese vor allem dem Effekt des Kontrastes oder der ironischen Darstellung, aber nicht mehr der bloßen Unterhaltung.²² Erstmals nach Anzengruber stellten österreichische Schriftsteller das Landmilieu wieder sozialkritisch auf der Bühne dar, quasi als rurale Ergänzung zum städtischen Volksstück.

¹⁹ Aust, Haida, Hain: Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart, S. 283.

²⁰ Volker Klotz: Horváths Reagenzdramatik. In: Ders. (Hg.): Dramaturgie des Publikums. München, Wien: Hanser, 1976, S. 177-215, hier S. 184.

²¹ Vgl. Thomas Schmitz: Das Volksstück. Stuttgart: Metzler, 1990, S. 30f.

²² Siehe Kapitel III zu Karl Schönherrs *Erde* und Synge's *Playboy of the Western World*.

Später, in den 1920er und 1930er Jahren wirkten die Versuche der österreichischen Volksstückschreiber Ödön von Horváth (1901-1938) und Jura Soyfer (1912-1939) in die selbe Richtung, nämlich ländliches Volksstück als zeitkritische Gattung neu zu beleben, um dem Genre neue Aktualität zu verleihen. Sie verwendeten die Gattung bewusst, um das Publikum in seiner Erwartung zu enttäuschen, um es zu schockieren und aufzurütteln. Allerdings sind die Protagonisten nicht mehr von bäuerlicher Herkunft, sondern dörfliche Kleinbürger. Der Bauer ist nicht mehr Protagonist im Volksstück, weil er laut Horváth nicht mehr den Großteil des Volkes ausmache: Wenn man jetzt ein Volksstück schreiben wolle, müsse man als Protagonisten den Kleinbürger wählen. Geprägt sind diese im Vergleich zu Schönherr oder Kranewitter modern wirkenden Stücke von bitterem Zynismus, der aus einer „Synthese aus Ernst und Ironie“ entsteht²³ und der die Landidylle Österreichs und Bayerns vollends zerstört. Wirklich populär beim kleinbürgerlichen Publikum blieb jedoch nach wie vor jene Volksstückmachart, die leichte Unterhaltung bot.

2. Spektrum eines Genres

Definitionsgeschichtlich umfasste der Terminus Volksstück in Österreich bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Sammelsurium von verschiedenartig angelegten Stücken, die sowohl in der Theaterpraxis als auch in der Sekundärliteratur immer im Gegensatz zum ‚Hochstildrama‘ gestellt wurden. In der Oppositionsstellung Volk versus Adel, beziehungsweise Besitzlose versus Besitzende, Masse versus Elite, nimmt der Begriff des Volkes die Konnotation ‚ungebildet‘ und ‚krude‘ an. Für das Volksstück als Genre konstatiert Geoffrey C. Howes, dass seine Existenz auf der Unterscheidung zwischen Volk und etwas anderem, entweder Hochkultur oder besitzender Klasse oder beidem gründe.²⁴ Die Gemeinsamkeiten der diversen Ausformungen des Volksstücks sind also ‚Volksnähe‘, wobei es keine eindeutige Definition von ‚Volk‘ zu geben

²³ Ödön von Horváth: Gebrauchsanweisung. In: Ders.: Gesammelte Werke 8. Prosa, Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse. 2. Auflage. Hg. v. Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978, S. 215-223.

²⁴ Geoffrey C. Howes: Is there a Postmodern *Volk*? Some Thoughts on the *Volksstück* in the Television Age. In: *Modern Austrian Literature* 26 (1993). Special Issue: On the Contemporary Austrian Volksstück, S. 17-31, hier S. 18.

scheint. Das heterogene Repertoire des Volksstücks umfasst laut Verzeichnis eines Volksbühnenhandbuchs die verschiedensten Subgattungen von Singspiel und Operette über Posse und Lokalstück bis hin zu Bauernschwank und -tragödie.²⁵ Im 20. Jahrhundert fügten die Autoren und auch die Kritiker dem Begriff Volksstück nuancierende Adjektive hinzu, um die jeweilige ideologische Ausrichtungen der Stücke zu signalisieren. Zum Beispiel werden in der Sekundärliteratur Marie-Luise Fleißers und Ödön von Horváths Dramen als ‚kritische Volksstücke‘ bezeichnet. Im Gegensatz dazu stehen die religiös ausgerichteten Volksstücke, zum Beispiel eines Max Mells (1882-1971), oder die mystischen eines Richard Billingers (1890-1965), die in der Sekundärliteratur als ‚affirmative Volksstücke‘ behandelt werden.²⁶ Häufig werden auch Passionsspiele oder Brauchspiele dem Genre Volksstück zugeschlagen.

Problematisch ist die Gattungsbezeichnung ‚Volksstück‘ geworden, weil damit auch triviale ‚volksnahe‘ Formen, die vor allem seit Ende des 19. Jahrhunderts an Popularität gewannen, gemeint sein können. Fragwürdigkeit bezüglich der Angemessenheit des Terminus Volksstück ist besonders deshalb entstanden, weil triviale Stücke, die ohne moralische oder sozialkritische Botschaft der Massenunterhaltung dienen, wie zum Beispiel jene der Löwinger-Bühne, ohne terminologische Abgrenzung unter dem Begriff Volksstück subsumiert werden:

Die Löwinger spielten ausschließlich Volksstücke: ländlicher Schwank, ländliches Lustspiel lauteten die Bezeichnungen. Einfachste redundante Handlungen in einem österreichischen Bauernmilieu, das weder historisch noch regional bestimmt, sondern durch bäuerliche Attribute gekennzeichnet ist. Butzenscheiben, karierte Tischtücher, Salondirndl und Steirerhose, Schnapsfläschchen. Die Sprache ist ein ländlich anmutendes Idiom, verwendet Schimpfwörter und derbe Anspielungen. Die Spielweise verzichtet auf Differenziertheit und schauspielerische Disziplin, ist teilweise obszön mit eindeutigen Gesten auf den Genitalbereich, mit Verdauungsgeräuschen und primitiv-erotischen Eindeutigkeiten. Die Typenfiguren sind den Familienmitgliedern [der Löwinger Familie] auf den Leib geschrieben,

²⁵ Vgl. Ekkehard Schönwiese: Volksbühnenhandbuch. Hg. v. Landesverband Tiroler Volksbühnen. Innsbruck: Thaurdruck, 1994. Diese Publikation ist eine praxisorientierte Inhaltsangabensammlung von Volksstücken mit Regieinformationen und dient primär Regisseuren und Theaterverantwortlichen als Hilfe bei der Auswahl von Stücken für die Bühne.

²⁶ Vgl. John Warren: Austrian Theatre and the Corporate State. In: Kenneth Segar und John Warren (Hg.): Austria in the Thirties. Culture and Politics. Riverside/CA: Ariadne, 1991, S. 267-291 oder Edith Rabenstein: Dichtung zwischen Tradition und Moderne. Richard Billinger. Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte und zum Werk. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1988.

von deren Bühnenpräsenz und Wissen um drastische Situationskomik der Erfolg abhängt.²⁷

Die Löwinger-Bühne wurde bereits 1856 gegründet und diente im Zweiten Weltkrieg als Fronttheater zur Unterhaltung der Soldaten. Das deutsche Gegenstück, die Millowitsch-Bühne, wurde 1940 in Köln als reine Massenunterhaltungsbühne konzipiert. Vor allem in den 1960er Jahren machten sich diese Bühnen das Fernsehen zu Nutze, um mit ihren klischeegefüllten Volksstücken Breitenwirkung zu erzielen. Zwischen diesen Volksstücken, die zwar manchmal tagespolitische Aktualitäten aufgreifen, jedoch durch derben Humor primär auf Unterhaltung abzielen, und jenen der ‚ernsten‘ Volksstückautoren, die „konfliktreiche soziale Realität von ‚unten‘ [...] thematisieren“,²⁸ liegt ein breites Spektrum von Dramen, die als Volksstücke bezeichnet werden können.

3. Ein Volksstück in Irland?

Irishes Drama des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts weist eine Ästhetik auf, die zumindest in den Grundprinzipien mit jener des Genres, das man generell im österreichischen Zusammenhang als Volksstück bezeichnet, übereinstimmt, allerdings ohne dies unter einen entsprechenden Sammelbegriff zu fassen.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verzeichnete man in Irland eine neue Entwicklung bezüglich des Publikums. Der Anteil an Bediensteten, kleinen Händlern und Arbeitern, die die Dubliner Theater besuchten, wuchs merklich. Nicht nur die intellektuelle und ökonomische Elite gingen ins Theater, sondern immer mehr auch die Mitglieder niederer Gesellschaftsschichten. Ähnlich wie die Wiener Theater orientierten sich die irischen Theater immer mehr an dem Publikumsgeschmack.²⁹ Erfolgreiche Theater gestalteten ihr Repertoire nach den Wünschen des Publikums, wobei das Einbeziehen wiedererkennbarer irischer Klischees unerlässlich war. Das Publikum

²⁷ Evelyn Deutsch-Schreiner: Österreichische Bühnentradiation und modernes Volksstück: Ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zu den Voraussetzungen der Volksstückbewegung. In: *Modern Austrian Literature* 28 (1995), S. 75-93, hier S. 86.

²⁸ Aust, Haida, Hein: *Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, S. 319.

²⁹ Christopher Morash: *A History of Irish Theatre 1601-2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 80

konnte sich offensichtlich mit derartigen stereotypen Darstellungen identifizieren; erfolgreiche Autoren wie beispielsweise John O’Keeffe schrieben äußerst populäre Dramen „heavily laced with Irish music and displays of Irish landscapes, making them distinctively Irish, but less dangerous than tragedies drawn from Irish history“.³⁰ Wie die erfolgreichen Volksstücke in Österreich zur selben Zeit war diese Art von Dramen primär auf unkritische Unterhaltung ausgerichtet und enthielt sich der politischen Stoßrichtung gegen die britische Kolonialmacht oder der irischen Herrschaftseliten.

1845 wurde John Baldwin Buckstones (1802-1879) Melodrama *Green Bushes; Or, A Hundred Years Ago* uraufgeführt, welches für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als Modellstück galt. Damit wurde ein „highly palatable brand of Irishness“ kreiert.³¹ Buckstones Zeitgenossen wie zum Beispiel Thomas William Robertson (1829-1871) und vor allem Dion Boucicault (1820-1890) bedienten sich dieser Vorlage, indem sie Versatzstücke, Handlungsführung, Figurenkonstellation und dramaturgische Effekte übernahmen. In ihrer Formelhaftigkeit sind die aufgeführten Stücke den harmlos-heiteren Wiener Volksstücken des ausgehenden 19. Jahrhunderts sehr ähnlich.

Der allgemein verwendete Begriff für irische Dramen im 19. Jahrhundert, die dem österreichischen Volksstück, in diesem Falle dem sogenannten Rührstück, der selben Zeit sowohl in Form als auch in Inhalt ähnlich sind, ist Melodrama.³² Es wird als „romantic Irish comedy, with [...] good-humoured nationalist sentiments“ beschrieben und musste außerdem einen Schuss „buffoonery“, Clownerie, enthalten.³³ Die komische Figur/*comic figure*, die sowohl für Unterhaltung sorgt als auch sozialkritischen Kommentar abgibt,³⁴ kann mit der österreichischen Hanswurst-Figur verglichen werden, die in verschiedenen Formen, wie zum Beispiel als ‚Tyroler Wastl‘, auf der Bühne erschien. Die irische komische Figur, die auch häufig als *stage Irishman* bezeichnet

³⁰ Ibid., S. 71.

³¹ Ibid., S. 92.

³² Vgl. Johann N. Schmidt: *Ästhetik des Melodramas. Studien zu einem Genre des populären Theaters im England des 19. Jahrhunderts.* Heidelberg: Winter, 1986.

³³ Christopher Fitz-Simon: 1904: *Richness and Diversity without the Abbey.* In: Christopher Fitz-Simon (Hg.): *Players and Painted Stage. Aspects of the Twentieth Century [sic] Theatre in Ireland.* Dublin: New Island, 2004, S. 7-19, hier S. 12.

³⁴ Vgl. Patrick Rafroidi: *The Funny Irishman.* In: Patrick Rafroidi, Raymonde Popot und William Parker (Hg.): *Aspects of Irish Theatre.* Paris: Edition Universitaires, 1972, S. 17-21.

wird, fungierte in manchen Stücken als Sprachrohr für die irische Landbevölkerung und in anderen Stücken als unterhaltende Klischeefigur.³⁵ Die Figur des ländlichen Iren auf der Bühne hatte ursprünglich wie der österreichische Bauernhanswurst im Wiener Volksstück zweifache Funktion: Einerseits diente er der Kritik an bestehenden Missständen, andererseits lockerte er in seiner Naivität und Unkultiviertheit das Bühnengeschehen unterhaltend auf. Allerdings verlor diese Figur allzu leicht an kritischer Schärfe, wenn sie in der Theaterpraxis lediglich als Verlachfigur, als stereotyper *stage Irishman*, eingesetzt wurde.

Diese beim Publikum sehr erfolgreiche einseitige Verwendung des Bühnenirens war laut Theaterrezensionen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Verruf geraten, triviale Unterhaltung auf Kosten des irischen Selbstwertgefühls zu liefern; die Kritiker der Zeit nahmen Anstoß an dem Absinken in den Slapstick und in die Albernheit. Immer wieder wurde die Darstellung des ruralen Iren als Verlachfigur, der außer Unterhaltung keine Funktion erfüllt, kritisiert. Es wurde festgestellt, dass es kaum ‚normale‘ Bühnendarstellungen von Iren gebe. T. C. Murray sei einer der wenigen, der seine Landsleute nicht als „figures of fun or gloomy fanatics, half-idiots, half-geniuses, half-devils [...]“ präsentierte.³⁶ Beklagt wurde die Theaterpraxis, die darauf abzielte, derartige eindimensionale Repräsentationen des irischen Volkes auf die Bühne zu bringen.

Andere unterhaltende Versatzstücke im irischen Melodrama sind Tanz- und Musikeinlagen zur Auflockerung des Bühnengeschehens³⁷ – ebenso integrale Bestandteile des österreichischen Volksstücks. Im Gegensatz zum österreichischen Volksstück vor Anzengruber, das in der Stadt oder Vorstadt spielt, findet die Handlung der irischen Volksstücke ausschließlich auf dem Land statt.³⁸ Dennoch ist die Figurenkonstellation eine ähnliche. Wie das populäre österreichische Volksstück im

³⁵ Nicholas Grene: *The Politics of Irish Drama. Plays in Context from Boucicault to Friel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 7.

³⁶ Anon.: T. C. Murray's *Michaelmas Eve* in *Theatre of the Imperial Institute South Kensington*. In: *Eastern Daily Press*, 11. März 1935, o. S.

³⁷ Heinz Kosok: *Plays and Playwrights from Ireland in International Perspective*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1995, S. 68f.

³⁸ Vgl. Heinz Kosok: *The Image of Ireland in 19th-Century Drama*. In: Jaqueline Genet und Richard Allen Cave (Hg.): *Perspectives of Irish Drama and Theatre*. Buckingham: Colin Smythe, 1991, S. 50-67, hier S. 54.

ausgehenden 19. Jahrhundert weist das irische Melodrama dieser Zeit einen Figurensatz von guten und bösen Typen auf, die sich aufgrund von Liebe und/oder Eifersucht, verletzter Ehre und echter oder falscher Loyalität in Schwierigkeiten bringen, die durch die positiven Figuren erfolgreich gelöst werden. Wichtig ist das Happy End, das zuletzt möglich ist, weil die Bösen nicht wirklich böse sind, sondern sich am Schluss mit dem Guten verbrüdern. Es wurden generische Figuren auf die Bühne gebracht und das Publikum wusste, was zu erwarten war. Noch um 1910 wurden in Dublin Theaterstücke hauptsächlich mit einfachen ländlichen Komödien assoziiert.³⁹ Kennzeichen des als typisch irisch empfundenen Dramas zu Beginn des 20. Jahrhunderts war bäuerliches Milieu humorvoll und unterhaltend auf der Bühne dargestellt. Als die Irish National Theatre Society in London 1903 Dion Boucicaults *The Shaughraun* (1874) aufführte, wurde dieses Stück speziell im Gegensatz zu dem üblichen schweren, anstrengenden und kopflastigen Programm der Londoner Bühne für seine Einfachheit und Naivität, die der Darstellung des Bäuerlichen anscheinend eigen war, gepriesen.

Um die Jahrhundertwende wurde in Irland beinahe ausschließlich vom *peasant*/Kleinbauern geredet, wenn es um die geeignete Bühnenfigur für das Nationaltheater ging. Der *peasant* – dem Begriff schwang damals noch keine Konnotation der Geringschätzung mit – bot als Repräsentant des irischen Lebens auf der Bühne Identifikationspotenzial für das Publikum. Es setzte sich die Gattungsbezeichnung *peasant play* durch, da die Zentralfiguren der Dramen primär irische Kleinbauern waren. Melodramen wurden zwar noch erfolgreich auf der Bühne gezeigt, neue Autoren jedoch schrieben *peasant plays*.⁴⁰ Diese Gattungsbezeichnung bezog sich auf irische Stücke, die im Bauernmilieu spielen und als das Irische authentisch widerspiegelnd rezipiert wurden. Noch unter Ernest Blythe, der von 1941 bis 1967 als Theaterdirektor am Abbey Theatre fungierte, war es laut Theateradministration ungeschriebenes Gesetz den *peasant* auf die Bühne zu bringen: „no play could be accepted without its quotient of p.q. – peasant quality. The theatre should not stage any

³⁹ Morash: *Irish Theatre*, S. 146.

⁴⁰ Vgl. Brenna Katz Clarke: *The Emergence of the Irish Peasant Play at the Abbey Theatre*. Michigan: Ann Arbor UMI Research Press, 1982.

but nationally representative figures.“⁴¹ Noch bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts also verwendete man die Bezeichnung *peasant play*. Der *peasant* galt als ideale Repräsentationsfigur für das irische Volk auf der Bühne. Parallel zum Terminus *peasant play* wurde ab den 1920er Jahren sowohl von Autoren als auch von Kritikern *rural play* verwendet. In der aktuellen Sekundärliteratur wird dem *peasant play* Zeitlosigkeit und dem *rural play* Zeitbezogenheit zugemessen.⁴² Die *Cork Realists* T. C. Murray, Lennox Robinson und R. J. Ray bauten konkrete Zeitbezüge in ihren sozialkritischen Dramen ein, wohingegen Autoren der *peasant plays*, wie zum Beispiel John Millington Synge, mit zeitlosen Klischees arbeiteten, um ihrer Gesellschaftskritik Ausdruck zu geben. Dies kann für die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte insofern von Bedeutung sein, als dass das *rural play* nach seinen Erfolgen auf den Bühnen bald wieder verschwand, da es schnell an Aktualität verlor.

4. Eine Begriffsannäherung

Herbert Herzmann verwendet den Terminus Volksstück für nicht-deutschsprachige Dramen und vermerkt:

Nur die deutsche Sprache kennt den Begriff „Volksstück“. Andere Kulturen kennen zwar das Phänomen, haben aber kein Wort dafür, weil sie es nicht brauchen, da es ein integraler Bestandteil ihrer Theatertradition ist. Shakespeare war im elisabethanischen England ein äußerst populärer Autor, nichts hindert uns daran, ihn als Volksstückautor, seine Stücke als Volksstücke, sein Theater als Volkstheater zu bezeichnen. Gleiches gilt für Molière in Frankreich, für Goldoni in Italien und, in neuerer Zeit, für die großen irischen Autoren John Millington Synge, Sean O’Casey und Brian Friel. Daß die deutsche Sprache einen Begriff für etwas finden muß, wofür andere Sprachen die einfache Bezeichnung *play* (Stück) oder *obra de teatro* (Theaterwerk) ausreicht, ist das Ergebnis der Ausgrenzung des „Volksstücks“ aus der herrschenden Theaterkultur.⁴³

Demnach verbindet er mit der Bezeichnung Volksstück, dass dessen Autor zu seiner Zeit populär war. Er greift also auf das Lateinische *populus* für Volk zurück. Diesen Ableitungsgedanken kann man mit dem Argument relativieren, dass beispielsweise Seán

⁴¹ Nicholas Grene: Plays and Controversies. In: Christopher Fitz-Simon (Hg.): Players and Painted Stage. Aspects of the Twentieth Century [sic] Theatre in Ireland. Dublin: New Island, 2004, S. 23-53, hier S. 33.

⁴² Vgl. Morash: Irish Theatre, S. 150f.

⁴³ Herzmann: Tradition und Subversion, S. 16f.

O'Caseys Dramen zu ihrer Entstehungszeit in Irland selbst nicht unbedingt populär waren, sehr wohl jedoch in England. Weiters umfasst die Bezeichnung *play* Untergenres wie eben das *peasant play*; mit *obra de teatro* kann beispielsweise das *teatro populo* eines Dario Fo gemeint sein. Das heißt also, dass auch in diesen Theaterkulturen die Notwendigkeit der Differenzierung besteht. Bei all diesen Subkategorien ist allerdings zu beobachten, dass sie nicht als Gegenstücke zu Hochstildramen oder anderen ‚elitären‘ Formen behandelt werden. Tatsächlich sind sie, wie Herzmann bestätigt, ebenbürtige Genres innerhalb einer gesamten Theatertradition.

Dass man bei der Verwendung des Terminus Volksstück auf Probleme stößt, resultiert aus der Tatsache, dass eben unter Volksstück verschieden angelegte Stücke verstanden wurden und werden können. Der Begriff hat eine Vielzahl von Entwicklungsstufen durchgemacht und vor allem verschiedene ideologische Besetzungen erfahren. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann man in Österreich grob zwei Hauptlinien erkennen: das sozialkritische Volksstück und das besonders beliebte triviale, auf leichte Unterhaltung abzielende Volksstück. Brecht glaubte innerhalb des aufgezeigten Variationsspektrums des Volksstückgenres ein klares literarisches Muster erkannt zu haben.⁴⁴ Der Aspekt des Internationalen im Zusammenhang mit dem Volksstück impliziert, dass Brecht auch außerhalb des deutschsprachigen Raumes eine Volksstückproduktion wahrnimmt. Es gibt also international etwas, was dem Phänomen Volksstück nahe kommt. Welche englischen Gattungsbezeichnungen beschreiben nun eine Art Drama, das den österreichischen Volksstücken ähnlich ist und das dem großen Spektrum der Gattung gerecht wird?

Geht man also vom deutschen Begriff Volksstück aus, so erscheint *peasant play* einschränkend, denn es handelt sich beim Volksstück nicht nur um die Darstellung der Landbevölkerung, sondern um die des einfachen Volkes, egal in welcher geographischen Einbettung. Da hier jedoch Dramen analysiert werden, die das rurale Milieu als Zentrum behandeln, könnte der Terminus *peasant play* als Äquivalenzbegriff für ländliches Volksstück verwendet werden, und zwar im Sinne von Brenna Katz Clarke, die formuliert, *peasant plays* handelten von

⁴⁴ Vgl. Brecht: Gesammelte Werke, S. 1162.

contemporary Irish problems and themes, such as rural marriage, emigration, land and family ties, using in one way or another a special kind of dialect which had its roots in the speech of the people. The plays attempted a kind of authenticity by using recognizable peasant types as characters and by using peasant cottages.⁴⁵

Katz Clarke weist darauf hin, dass diese Dramen allgemeine Probleme, die die irische Landbevölkerung betrafen, behandeln. Laut Katz Clarke enthalten sie keine expliziten politischen Botschaften und doch wurden sie vom Nationaltheater als dramatische Identifikationsstücke für die irische Gemeinschaft eingesetzt. Als Bezeichnung für irische Dramen wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Irland praktisch ausschließlich *peasant play* und später *rural play* verwendet. Die Termini waren ideologisch besetzt; sie sollten das Echte und Ursprüngliche, dem nationale Bedeutung zugesprochen wurde, benennen.

Andere Formen von Volksstücken sind jene, die im deutschsprachigen Raum als Passions- und Brauchspiele, welche vorwiegend in religiösen Traditionen verhaftet sind, bezeichnet werden; im Englischen werden sie *folk play* oder *folk drama* benannt, zum Beispiel die Stücke der Mummers und der Wren Boys. Diese wandernden Theatergruppen und deren Stücke haben ihren Ursprung im Mittelalter; sie nehmen auf lokale Gegebenheiten Bezug und haben auch religiöse Funktion. Die Kunst der Mummers und Wren Boys geht auf die *folk-lore* und die *oral story-telling* Tradition zurück.⁴⁶ Jedoch erschien 1998 eine *New Anthology of Contemporary Austrian Folk Plays*,⁴⁷ die Stücke enthält, die nichts mit diesen Brauchspielen zu tun haben. Auch wenn man hier mit *folk play* mittels sprachlicher Analogiebildung auf Volksstück Bezug nehmen wollte, so ist der Titel dennoch unlogisch, denn die darin veröffentlichten Dramen werden im Deutschen nicht einmal unbedingt als Volksstücke bezeichnet. Begriffstechnisch interessant ist eine weitere Ausgabe in derselben Serie mit dem Titel *New Anthology of Austrian Plays*,⁴⁸ die Werke von generell als Volksstückautoren bezeichneten Schriftstellern wie Wolfgang Bauer (1941-2004), Werner Schwab (1958-

⁴⁵ Katz Clarke: *The Emergence of the Irish Peasant Play*, S. 1.

⁴⁶ Vgl. Susan L. Cocalis: *The Politics of Brutality: Toward a Definition of the Critical Volksstück*. In: *Modern Drama* 23 (1981), S. 292-313, hier S. 292; vgl. auch Alan Gailey: *The Folk Play in Ireland*. In: *Studia Hibernica* 6 (1966), S. 113-154.

⁴⁷ Richard Lawson (Hg.): *New Anthology of Contemporary Austrian Folk Plays*. Riverside/CA: Ariadne, 1998.

⁴⁸ Richard Lawson (Hg.): *Seven Contemporary Austrian Plays*. Riverside/CA: Ariadne, 1995.

1994) und Peter Turrini (geb. 1944) enthält. Warum für diese Anthologien die Bezeichnungen *Folk Plays* beziehungsweise *Plays* gewählt wurden, bleibt unklar. Inkonsistenzen bei der Übersetzung des Begriffs Volksstück findet man sogar in der Sekundärliteratur, die sich der Begriffsbestimmung selbst widmet, wie zum Beispiel bei Lydia Katharina Kegler, die zum einen von „popular theatre“ und zum anderen vom „folk play“ schreibt.⁴⁹ Diese Begriffe werden austauschbar zur Etikettierung von Beispielen desselben Genres verwendet.

Das Begriffsspektrum ist auch in Irland relativ breit, wenn es um volksstückähnliches Drama geht. Folgende Beobachtungen stehen im Widerspruch zu Herbert Herzmanns früher zitierter Aussage, nämlich dass man in anderen Sprachen überhaupt keine Unterscheidung zwischen ‚hohem‘ und ‚niederm‘ Drama machen würde: Christopher Fitz-Simon setzt einen „popular strand“ in Opposition zu William Butler Yeats’ (1865-1939) „intellectual strand“.⁵⁰ Yeats selbst grenzte sich von der Idee des ‚popular theatre‘ ab, wenn er sagt, dass er es sinnvoll finde „to create for myself an unpopular theatre and an audience like a secret society where admission is by favour and never to many“.⁵¹ Für Yeats war es also nicht wichtig, ein möglichst breites Publikum anzusprechen. Damit wandte er sich gegen unterhaltende Massenvorstellungen für ein seiner Meinung nach unkultiviertes Publikum. Man findet in der Sekundärliteratur auch die Gegenüberstellung der Begriffe „popular theatre“ und „literary theatre“.⁵² Beide Dramentypen können im ländlichen Lebensraum spielen; es wird jedoch qualitativ eine Unterscheidung vorgenommen zwischen ‚populär‘ im Sinne von ungebildet, auf Massenkonsum ausgerichtet, und ‚intellektuell‘, d.h. gebildet. Im irischen Theaterdiskurs um die Jahrhundertwende betrachtet man Ibsen als „that rare playwright who collapsed the opposition between the literary and the popular“.⁵³ Es wird jedoch nicht weiter erläutert, welche konkreten irischen Stücke zu welcher Kategorie zu zählen sind oder dem Ibsen-Ideal entsprachen. Im Großen und Ganzen wird im irischen Kontext jedoch nur in geringem Maße eine derartige Gegenüberstellung von volkstümlich und

⁴⁹ Kegler: *Defining the Volksstück*, S. 1 beziehungsweise S. 4.

⁵⁰ Fitz-Simon: *Richness and Diversity*, S. 19.

⁵¹ William Butler Yeats: *Explorations*. London: Macmillan, 1962, S. 254.

⁵² Stephen Watt: *Joyce, O’Casey and the Irish Popular Theatre*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1991, S. 5f und S. 11.

⁵³ *Ibid.*, S. 13.

literarisch anspruchsvoll vorgenommen. Das zeigt sich vor allem darin, dass die Nationalbühne, also das Abbey Theatre, und auch andere Staatsbühnen in ihren Programmen keine Unterscheidungen vornehmen. In Wien hingegen war es bislang durchaus Usus, Volksstücke im Allgemeinen in den dezidiert dafür eingerichteten Bühnen – Volkstheater, Raimundtheater und Theater an der Josefstadt – zu spielen.

Trotz einer fehlenden klaren Begriffsabgrenzung beziehungsweise -verwendung und trotz einer Ideologieverschiebung im Volksstückgenre ist für die komparatistische Untersuchung der irischen und österreichischen Dramen, die im bäuerlichen Milieu spielen, ‚ländliches‘ oder ‚rurales Volksstück‘ als Genrebezeichnung am passendsten, denn diese Begriffe sind zugleich umfassend und präzise. Für den Vergleich werden relativ ähnliche Stücke verwendet, die als ländliche Volksstücke Kriterien der Typik und Popularität erfüllen. Sie bedienen sich ähnlicher dramatischer Verfahrensweisen, Gestalten, Handlungen und erzielen vergleichbare Wirkungen. Die österreichischen Dramen werden in der Sekundärliteratur, von der Kritik und teilweise auch von den Autoren selbst als Volksstücke benannt. Bei den zu vergleichenden englischsprachigen Stücken handelt es sich um jene, die landläufig in der Sekundärliteratur als *peasant plays*, später *rural plays* oder einfach nur *plays* bezeichnet werden. Die Unterscheidung zwischen diesen Dramentypen kommt im Deutschen nicht zum Tragen. Nicht zuletzt ist gerade der Facettenreichtum, der das Volksstück ausmacht, für diese Studie willkommen. Denn es werden Stücke ausgewählt, die in einer Zeitspanne von hundert Jahren erschienen sind, und somit müssen diverse Ideologie- und Bedeutungsverschiebungen inbegriffen sein. Diese scheinen dem Terminus Volksstück inhärent zu sein.

II. Regional – national – international: Das Ländliche als Mittel zur nationalen Selbstdarstellung

In manchen nationalliterarischen Kontexten erscheint betont regionale Literatur als besonders geeignet zu gelten, jenen Werten, Vorstellungen und Ideen Ausdruck zu verleihen, die als typisch, als die Nation eigentlich ausmachend angesehen werden. Dass die Verwendung des Ruralen und Regionalen der repräsentativen Darstellung der ganzen Nation dient, ist ein internationales Phänomen. Eine Theaterstudie der Freien Universität Berlin beispielsweise hat herausgefunden, dass in den Volksstückbewegungen Perus, Kolumbiens und Mexikos Elemente ländlicher Volkskulturen herangezogen werden und „massiv zur Schaffung einer nationalen Identität und zur Durchsetzung von politischen Zielen benutzt“ werden.¹ Die gemeinschaftsstiftende Kraft des regionalen Dramas nützt beispielsweise der Brasilianer Augusto Boal (geb. 1931) in seinem pädagogischen Konzept des *Theatre of the Oppressed*, wobei er sich in der Agit-prop-Kultur bewegt und explizit politisch ausgerichtet ist.² Mit seinen Dramenkonzepten und -experimenten will er den Unterdrückten das Gefühl vermitteln, dass sie nicht alleine sind, sondern dass es überall Leidensgenossen gibt. Er schafft somit eine Art subversive Nationalliteratur gegen die Herrschenden und Besitzenden. Andere Autoren, die beispielhaft illustrieren, dass ländliches Volksstück als Nationalliteratur dienen kann, sind Anton Pawlowitsch Tschechow (1860-1904) in Russland, Eugene O’Neill (1888-1953) in den USA, Federico García Lorca (1898-1936) in Spanien und Ludwig Ganghofer (1855-1920) im Wilhelminischen Deutschland. Das Abbey Theatre in Irland präsentiert zu einem großen Teil ländliches Drama. Die Durchsicht von Anthologien, die laut Herausgeber typisch österreichische Literatur aufweisen, zeigt, dass Autoren, die für ihre Darstellung des Regionalen bekannt sind, wie in der ländlichen Prosa

¹ Barbara Panse: Interkulturelle Austauschprozesse im zeitgenössischen Volkstheater Perus, Kolumbiens und Mexikos. In: Christopher Balme (Hg.): Das Theater der Anderen. Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart. Tübingen, Basel: Francke, 2001, S. 249-274, hier S. 266.

² Augusto Boal: *Theatre of the Oppressed*. 3. Auflage. London: Pluto Classics, 2000.

Peter Rosegger oder im Volksstückgenre beispielsweise Karl Schönherr und Felix Mitterer, einen fixen Platz in diesen Veröffentlichungen haben.³

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts kann man im Allgemeinen als die Ära der Avantgarde und der ‚Ismen‘ ansehen, die in Verbreitung und künstlerischem Ansatz das Merkmal der Internationalität aufweisen. Auch wenn man vom französischen Surrealismus oder der russischen Avantgarde spricht, also einen nationalen Bezug herstellt, so ist die Grundtendenz dieser Bewegungen supranational, und zwar insofern als sie allgemein in Opposition zur bürgerlichen Kunst, egal welcher Nation, stehen.⁴ Die übernationale Zusammenarbeit von Avantgardekünstlern betonte noch mehr diese Internationalität. Auch die Namen der Bewegungen sind länderübergreifend; so gab es beispielsweise Naturalismus in Norwegen, Deutschland, Frankreich und Russland, Futurismus in Italien, Deutschland, Russland und Frankreich, Expressionismus in Deutschland und Frankreich oder Surrealismus in Frankreich und Spanien.

Das Spannungsfeld international versus national macht das Volksstück, und noch mehr das ländliche Volksstück mit der explizit regionalen Ausprägung, zu einem signifikanten Genre im Nationalliteraturdiskurs. Im Gegensatz zu den Avantgardebewegungen, deren Kunstprodukte hauptsächlich von urbanem, metropolem Charakter sind, kann das ländliche Volksstück als Ausdruck einer provinziellen Anti-avantgarde oder auch Antimoderne gesehen werden. Die Gegenströmung der Provinz gegen die Metropole kann auch als Opposition des Partikularen gegen das Internationale verstanden werden und somit als Konsolidierung des Eigenen oder Heimischen im Gegensatz zum Fremden; und trotzdem schreibt Bertolt Brecht provokant von universellen Strategien der Volksstückschreiber auf internationaler Ebene: „Die Technik der Volksstückschreiber ist international und ändert sich beinahe nie.“⁵ Weiters konstatiert er, dass der Schauspieler in einem Volksstück es einfacher hat, „wenn er sich bewußt ist, daß er eine nationale Figur zu kreieren hat“.⁶ Brecht geht also davon

³ Zum Beispiel: Jochen Jung (Hg.): Glückliches Österreich. Literarische Betrachtungen unseres Vaterlandes. Wien: thosa 1995; Alois Brandstetter (Hg.): Heiters aus Österreich. Von Artmann bis Zeemann. München: Heyne 1999.

⁴ Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974; auch: W. Martin Lüdke (Hg.): Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976.

⁵ Brecht: Gesammelte Werke, S. 1162.

⁶ Ibid., S. 1168.

aus, dass es ein supranationales Merkmal des Volksstückes ist, nationale Bühnenfiguren zu schaffen. Was viele der Volksstückeschreiber tatsächlich gemeinsam anzustreben scheinen, ist die Funktionalisierung des Ruralen als Identifikationsmedium für eine zunehmend urbane Gesellschaft, die in dem folklorehaften ländlichen Lebensraum authentisches Volkstum zu erkennen glaubt:

Nationalism is an urban movement which identifies with the rural areas as a source for authenticity, finding in the 'folk' the attitudes, beliefs, customs and language to create a sense of national unity among people who have other loyalties.⁷

Die angeblich unverdorbene Landbevölkerung wird von der städtischen instrumentalisiert, um einen Gemeinschaftssinn zu stiften, der in der Stadt, die durch Anonymität, Scheinheiligkeit, Materialismus und moralische Verkommenheit gekennzeichnet ist, verloren gegangen erscheint. Der Städter wendet seinen Blick in Richtung Land, wo er glaubt, noch Zusammenhalt und Gemeinschaft zu erkennen; sein Blick ist jedoch ein verklärter und romantisierender. Das ländliche Volksstück dient dem Städter dazu, seine romantische Vorstellung vom Landleben im Theater realisiert zu sehen; es ist Teil des urbanen Eskapismus.

Man muss nun der Frage nachgehen, wie sich die Zeit- und Ortsgebundenheit des ländlichen Volksstücks zur angeblichen Überzeitlichkeit und Transregionalität verhält. Ein weiterer Gegenstand der Untersuchung ist die dramatische Verfahrensweise: Inwieweit weist die dramatische Sprache trotz angeblicher ‚Nationalität‘ universelle Merkmale auf? Wie gestaltet sich in den ländlichen Volksstücken Irlands und Österreichs das Verhältnis zwischen Nationalem und Supranationalem?

1. Österreich und Irland um die Jahrhundertwende

Der Vergleich zwischen den ruralen Volksstücken in Irland und Österreich im 20. Jahrhundert wird der Frage nachgehen, ob und wie sich die Vereinnahmung ruraler Stücke durch nationale Bühnen in knapp einem Jahrhundert verändert hat. Irland und Österreich bestanden zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus verschiedenen religiösen und auch ethnischen Gruppierungen; beide Länder befanden sich in einer Phase des

⁷ Bruce King: *The New English Literatures: Cultural Nationalism in a Changing World*. London, Oxford: Oxford University Press, 1980, S. 42.

gesellschaftlichen und politischen Umbruchs und in dem Prozess einer überregionalen, nationalen Identitätsfindung.

Die konstitutionelle Monarchie Österreich-Ungarn setzte sich aus den heutigen Staatsgebieten Österreichs, Ungarns, Tschechiens, der Slowakei, Sloweniens, Kroatiens, Bosniens und der Herzegowina und aus Teilen vom heutigen Rumänien, Montenegro, Polen, Italien, Serbien und von der Ukraine zusammen, wobei die deutsche Volksgruppe mit 24 Prozent der Gesamtbevölkerung den größten Anteil ausmachte.⁸ Die Zeit der Jahrhundertwende war in Österreich von inneren Unruhen unter den verschiedenen ethnischen Bevölkerungsgruppen dominiert, von einem Nationalitätenstreit, der das Ende der Monarchie ankündigte und das monarchistische Österreich-Bewusstsein des 19. Jahrhunderts herausforderte.⁹ Alle politischen Parteien setzten sich um die Jahrhundertwende mit der Aufgabe einer Neustrukturierung des Staatsgebietes auseinander, was aufgrund des Nationalitätenstreits unerlässlich geworden war. Die Deutschnationale Partei unter Georg Heinrich Ritter von Schönerer, einem antisemitischen, antikatholischen Politiker und Ideologen, hatte es sich zum Ziel gemacht, die deutschsprachigen Gebiete der Donaumonarchie an Deutschland anzuschließen und die Deutschen als ‚Rasse‘ zu vereinen. Vor allem große Teile der deutschsprachigen österreichischen Jugend folgte dieser Partei. Dem gegenüber stand die Partei der Christlichsozialen unter Karl Lueger, ebenso Antisemit, der sich zum alt-monarchistischen Staatsgedanken bekannte und dem hauptsächlich die Bauern und die Kleinbürger folgten. Beide Parteien vertraten, wenngleich mit unterschiedlicher Radikalität, die Ansicht, dass die deutschsprachige Bevölkerung den anderen ethnischen Gruppen in der Monarchie überlegen sei. Die dritte Großpartei waren die Sozialdemokraten unter Viktor Adler, dessen Idee es war, das Staatsgebiet in nationale, föderalistisch organisierte Verwaltungseinheiten aufzuteilen.¹⁰ Geprägt war die österreichisch-ungarische Monarchie des beginnenden 20. Jahrhunderts von einer inneren Zerrissenheit und von äußeren Spannungen, die letztendlich im Ersten Weltkrieg

⁸ Karl Vocelka: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. Graz, Wien, Köln: Styria, 2000, S. 236.

⁹ Vgl. Friedrich Heer: Der Kampf um die österreichische Identität. 3. Auflage. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2001, Kapitel 8: Die Zerstörung des Österreich-Bewußtseins im franzisko-josephinischen Zeitalter, S. 262-320.

¹⁰ Vgl. Erich Zöllner und Therese Schüssel: Das Werden Österreichs. Ein Arbeitsbuch für österreichische Geschichte. Wien: thosa, 1995, S. 213.

kulminierten.¹¹ Denn nicht zuletzt aufgrund des Nationalitätenkonflikts wurde schließlich am 28. Juni 1914 der österreichische Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand in Sarajewo von serbischen Nationalisten getötet, was den Krieg auslöste und das Ende der Monarchie einläutete.

Arthur Schnitzler (1862-1931) beispielsweise äußerte Zweifel an seinem Heimatgefühl, und es wird klar, dass er, der als spezifisch österreichischer Schriftsteller galt und gilt, sich über seine Zugehörigkeit nicht im Klaren war: „die Heimat war eben nur ein Tummelplatz und Kulisse des eigenen Schicksals; das Vaterland ein Gebilde des Zufalls, – eine völlig gleichgültige, administrative Angelegenheit“.¹² Es erscheint legitim, die Suche einiger Dichter nach ‚echten‘ Kulissen auf die politische Unsicherheit und das problematisch gewordene Heimatgefühl zurückzuführen. Schnitzler behandelt in seinen Stücken häufig Lebensformen des mittleren und niederen Adels und/oder der urbanen Arbeiterschaft, worin er das Originäre, Typische und Authentische suchte. Im Gegensatz zu diesem ‚Decadence-Literaten‘ griffen andere Schriftsteller wie Karl Schönherr zum Bäuerlich-Ländlichen als dramatischem Ausdruck von Österreich. 1912 veranstaltete Otto Brahm im Lessingtheater in Berlin einen „Österreichischen Abend“, an dem von Schnitzler *Komtesse Mizzi* und von Schönherr *Erde* aufgeführt wurden; beides sozialkritische Komödien, die Ausschnitte der zeitgenössischen österreichischen Gesellschaft zeigten. Erstere porträtiert auf ironische Weise den dekadenten, allmählich vergreisenden Vorstadt-Adel; zweitere zeichnet nicht weniger ironisch die auf Egoismus begründeten Boshaflichkeiten, die im ruralen Milieu zu finden waren. Diese Programmauswahl für die Berliner Bühne bringt zum Ausdruck, dass auch das ländliche Volksstück durchaus als passend erachtet wurde, wenn es darum ging, Österreich nach außen hin zu vertreten. Vor allem aber ist der Erfolg, den Schönherr in Wien zu Lebzeiten erfuhr, mit dem Schnitzlers zu vergleichen. Besonders beliebt waren Schönherr's Stücke, als in Österreich die politische Instabilität überhand nahm. Das ländliche Volksstück eines Schönherr war vor allem in der Zeit des Ersten Weltkriegs populärer; „mit Schnitzler konnte im

¹¹ Vgl. Lothar Höbelt: Wohltemperierte Unzufriedenheit. Österreichische Innenpolitik 1908-1918. In: Mark Cornwall (Hg.): Die letzten Jahre der Donaumonarchie. Der erste Vielvölkerstaat im Europa des frühen 20. Jahrhunderts. Wegberg: Maagnus, 2004, S. 58-84.

¹² Arthur Schnitzler: Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Hg. v. Therese und Heinrich Nickl. Wien, München: Molden, 1986, S. 276.

Krieg kein Staat gemacht werden“, mit Schönherr jedoch schon, so stark wirkten seine ländlichen Volksstücke identitätsstiftend.¹³ Es scheint, dass speziell in Zeiten politischer und sozialer Unsicherheit urbane Dekadenz auf der Bühne nicht gefragt war, ländliche Dramatik, egal ob sie verklärend oder zeitkritisch ist, hingegen schon.

Ähnliches galt für Irland. Um die Jahrhundertwende war die irische Bevölkerung auf der Suche nach einer Definition von Nation, der man mittels einer Nationalliteratur Ausdruck verleihen konnte. Während in der Habsburger Doppelmonarchie sich der deutsch-österreichische Bevölkerungsteil in Absetzung von anderen Nationalitäten im Reich zu definieren begann, erfolgte die Bildung eines nationalen Bewusstseins in Irland in Auseinandersetzung mit der Kolonialmacht, dem dominanten Nachbarn Großbritannien. Seit den 1880er Jahren war die Debatte über die *Home-Rule*-Politik geführt worden, die den irischen Vertretern im Londoner Parlament mehr Mitsprache und Irland bis zu einem gewissen Grad Selbstverwaltung zugestehen sollte. Trotz dem Scheitern Charles Stewart Parnells und seiner nationalistischen *Irish Parliamentary Party* in den *Home-Rule*-Verhandlungen wurde „a sense of Irish nationalism and a distinct Irish identity [...] in the south of Ireland in 1900“ zunehmend sichtbar.¹⁴ Obwohl sich die irische Gesellschaft der Jahrhundertwende aus verschiedenen Religionen, sozialen Klassen und politischen Überzeugungen zusammensetzte, so schien es zumindest auf der Oberfläche doch so etwas wie ein gemeinsames Verständnis davon zu geben, was es bedeutete irisch zu sein. Das Aufkommen der *Gaelic Athletic Association* (gegründet 1884, mit dem Ziel, traditionelle gälische Sportarten populär zu machen), der *Gaelic League* (gegründet 1893, mit dem Ziel, gälische Traditionen, vor allem die gälische Sprache zu verbreiten) und auch die Gründung des *National Theatres* (1904) sind Beispiele der nationalistischen Bestrebungen in Irland. Innerhalb des kulturellen und politischen Nationalismus gab es jedoch ein breites Spektrum an Radikalität. Beispielsweise strebte die 1905 gegründete *Sinn Féin*-Partei unter Arthur Griffith eine völlige Unabhängigkeit von Großbritannien an, wohingegen moderate Vertreter die *Home-*

¹³ Konstanze Fliedl: Künstliche Konkurrenzen. – Schnitzler und Schönherr. In: Arno Duisini und Karl Wagner (Hg.): Metropole und Provinz in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Beiträge des 10. Österreichisch-Polnischen Germanistentreffens 1992. Wien: Zirkular, 1994, S. 115-128, hier S. 120.

¹⁴ Diarmaid Ferriter: *The Transformation of Ireland 1900-2000*. London: Profile, 2004, S. 29.

Rule-Idee – also politische Autonomie unter britischer Oberherrschaft – weiter verfolgten.

Diese unterschiedlichen Auffassungen von Nationalismus wurden auch in den Kritiken von Theateraufführungen im Nationaltheater offensichtlich. Trotz einer äußerlichen Einigkeit waren Autoren, Theaterverwaltung, Publikum und Kritiker auf der Suche nach einer Theaterliteratur, die nationale Zugehörigkeit und Gemeinschaftssinn zum Ausdruck brachte. Im Unterschied zu Österreich, wo urbanes Drama Teil der Nationalliteratur darstellte, sah das Publikum in Irland beinahe ausschließlich ländliche Volksstücke, bis Seán O’Casey in den 1920er Jahren seine *Dublin Plays* herausbrachte.¹⁵ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist in der irischen Theaterszene generell der Wille spürbar, den ‚peasant of the West‘ als den ‚echten Iren‘ auf der Bühne zu verwenden. William Butler Yeats glorifizierte den ruralen Westen Irlands und bemerkte zu Beginn des 20. Jahrhunderts: „Connaught for me is Ireland.“¹⁶ Der Westen Irlands im Allgemeinen – ein Konstrukt, das geographisch nicht näher definiert war – und im Besonderen die Provinz Connaught an der Atlantikküste galten als von der anglo-irischen Kultur unkontaminiert. Es erfolgte eine Instrumentalisierung des Regionalen zu nationalen Zwecken im Sinne einer romantisierenden Heimat(er)findung. Gerade in einer Zeit der politischen Unsicherheit und gesellschaftlichen Instabilität, so scheint es, wurde auf nationalen Bühnen, zum einen im Wiener Burgtheater und zum anderen im Abbey Theatre, dem Ländlichen viel Spielzeit eingeräumt.

2. Der Bauer als Kunstfigur

Besonders in der bildenden Kunst findet man das Kultivieren des Ländlichen als das Ursprüngliche, natürlich Schöne und als Inbegriff für ‚Heimat‘: „in late nineteenth- and early twentieth-century Ireland, the western peasantry was taken to represent the ‚authentic folk‘. Their cottages located in a typical western landscape were imagined as an image of the homeland.“¹⁷ Repräsentativ für dieses Genre stehen die Maler Paul Henry (1876-1958) und Jack B. Yeats (1871-1957) und später der Postkartenfotograf

¹⁵ Vgl. Hugh Hunt: *The Abbey Theatre. Ireland’s National Theatre 1904-1978*. Dublin: Gill and Macmillan, 1979, S. 119f.

¹⁶ Zitiert nach Seán Ó Tuama: *Synge and the Idea of National Literature*. In: Maurice Harmon (Hg.): *J. M. Synge. Centenary Papers 1971*. Dublin: Dolmen, 1972, S. 1-17, hier S. 14.

¹⁷ Tricia Cusack: *A ’Countryside Bright with Cosy Homesteads’: Irish Nationalism and the Cottage Landscape*. In: *National Identities* 3 (2001), S. 221-238, hier S. 224.

John Hinde (1916-1997), der als Vorlage für seine Connemara-Fotos Gemälde der ‚Irish School‘ verwendete. Sie porträtieren die irische bäuerliche Bevölkerung romantisiert in ihrem althergebrachten Lebensstil. Diese Darstellungen werden auch heute noch als künstlerische Repräsentation Irlands vermarktet. Die Werke dieser Künstler zeigen meist irische Bauern und Bäuerinnen bei ihrer Arbeit und ihre idyllisch-simplen Häuser in einsamen unberührten Landschaften; echte Armut, unter der ein Großteil dieser Bevölkerung litt, wurde dagegen weitgehend ausgeblendet.

Ähnliche Malerei findet man im österreichischen Kontext, wo zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem Franz von Defregger (1835-1921), Albin Egger-Lienz (1886-1926) und Alfons Walde (1891-1958) mit ihren Darstellungen des Bauernmilieus eine Rückbesinnung zum vermeintlich ursprünglichen, unverdorbenen Bauertum anstrebten; Defregger ging mit seiner Bauernmalerei noch einen Schritt weiter und stellte die Bauern als Freiheitskämpfer dar – er setzte den „heldenhaften Kampf der Tiroler Bauern im Jahre 1809 gegen Napoleons Fremdherrschaft in packender Kraft“ malerisch um, wie später der nationalsozialistische Jugendführer Baldur von Schirach lobpreis.¹⁸ Dem Künstler wurde die Kraft eingeräumt, er führe dem Volk mit seiner Darstellung des ‚echten‘ Bauern Ideale vor Augen, nach denen sich das Volk richten sollten.¹⁹ Das Kunstwerk, das die ländlichen Menschen in ihrem einfachen Lebensstil, in ihrem Arbeitseifer und in ihrer Bescheidenheit zeigt, wurde zum Orientierungspfeiler für die Bevölkerung stilisiert.

Durch die verklärte künstlerische Interpretation des bäuerlichen Lebensraums wurde der Bauer zum Aushängeschild der Nation. Es passierte „die Transposition artifizieller Körperstücke in die Imagination eines ganzen und heilen Organismus, eines *corpus mysticum*, auf den noch die aktuelle Rede von einer *corporate identity* zu verweisen scheint“.²⁰ Der Bauer repräsentierte als *pars pro toto* das Ganze, den *corpus mysticum*, und übernahm so symbolische Funktion. Der hart arbeitende, fleißig das Land bestellende Bauer, der der Natur nahe und somit auf ursprüngliche Weise der Heimat verbunden war, wurde zum wiedererkennbaren Etikett der Nation. Als Symbol des *corpus mysticum* implizierte er ewigen Bestand und somit

¹⁸ Baldur von Schirach: Kunst und Wirklichkeit. In: *Das Reich*, 19. Oktober 1941, S. 13.

¹⁹ Anton Dörrer: Einleitung. In: Landesverkehrsamt (Hg.): Festschrift zum Dr.-Karl-Schönherr-Tag. Axams. Die Heimat Karl Schönherrs. Innsbruck: Mar. [sic] Vereinsbuchhandlung und Buchdruckerei, 1937, o. S.

²⁰ Thomas Macho: Phantome der Nation. Gibt es eine nationale Literatur? In: Corinna Carduff und Reto Sorg (Hg.): Nationale Literaturen Heute – ein Fantom. Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2004, S. 47-56, hier S. 47.

Sicherheit; er wurde zum Markenzeichen konstruiert, das die Gesamtheit der Charakteristika der Nation reflektierte; er wurde zum gemeinsamen Leitbild der Gesamtgesellschaft.

Das Konzept der gemeinsamen Identität als Überbau zu vielen Subidentitäten, die jedoch gemeinsame Züge und Eigenschaften aufweisen, wird von John Barrell in seinem Aufsatz über die Kunstästhetik von Sir Joshua Reynolds auch als „customary aesthetic“ bezeichnet. Er beschreibt, dass der Standard von Schönheit durch eine „'common', or 'middle' or 'central form'“ determiniert werde, in der wir uns immer auf irgendeine Weise wiedererkennen: „The central form reinforces our attachment to the society in which we live.“²¹ Die Autorität, die dieser Standard erreicht, wird durch den Gewohnheitseffekt durch die wiederholte Darstellung erzielt. Der Betrachter sympathisiert mit den wiederholt gezeigten ‚Kunstabauern‘, einerseits weil sie greifbare Figurentypen, die man wiedererkennt, sind, und andererseits weil diese idealisiert werden, das heißt, es werden negative, das Ideal relativierende Attribute ausgeblendet. „Man kennt das ja: Die Sehnsucht nach dem Einfachen entpuppt sich oft genug als Hund [als Enttäuschung]. Und also bleibt man stur dabei, das erträumte Einfache wider jede Realität auch fortan so zu sehen, wie man es sich nun einmal schwer erträumt hat: ideal.“²² Der als ideal abgebildete Bauer wird als Kunstbauer zum Markenzeichen von Heimat und im Weiteren von Heimatnation.

3. Die Bauern als Helden der Nation

Dass das Bauernmilieu sich besonders dafür eignet, auf der Bühne Heimatgefühle zu evozieren, kann im irischen und österreichischen Kontext historisch erklärt werden. Die bäuerliche Bevölkerung ist sowohl in Österreich als auch in Irland in die Landesgeschichte als heldenhafte und für die Freiheit kämpfende Volksgruppe eingegangen. Durch ihren Dienst am Land sowie an der Nationsbildung und Nationserhaltung errang die bäuerliche Bevölkerung kollektiven Heldenstatus. Die Diversität innerhalb des Bauernstandes, besonders markiert durch protestantische oder katholische Religionszugehörigkeit und durch ökonomische Unterschiede,

²¹ John Barrell: Sir Joshua Reynolds and the Englishness of English Art. In: Homi K. Bhaba (Hg.): Nation and Narration. London: Routledge, 1990, S. 154-174, hier S. 161.

²² Markus Mittringer: Idealbauern auf Brachialtapeten. In: *Der Standard*, 29./30. Oktober 2005, S. 33; und vgl. Markus Mittringer: Bauern ohne Ausdünstung. In: *Der Standard*, 7./8./9. April 2007, S. 26.

wurde im Kampf gegen einen gemeinsamen Feind kurzzeitig vergessen, und die Landbevölkerung präsentierte sich scheinbar uniform. Anne Kane führt als Beispiel die Zeit des *Land Wars* an, der eine Landreform zugunsten der irischen Bauern, die landwirtschaftliche Betriebe von den englischen Besitzern pachteten, erzwingen sollte:

The emergence of a strong national identity in Ireland did not of course annul these various and long held identities [innerhalb des Bauernstandes]: due to specific historical conditions and processes of meaning and symbolic construction during the Land War, regional, religious, and class loyalties collided and combined to become part of the national identity.²³

Im *Land War* von 1879 bis 1882 formierten sich die eigentlich sehr gespaltenen Bauern Irlands erfolgreich, um als geeinte politische Kraft gegen die britische Landbesitzordnung aufzutreten. Derartige äußerliche Einigkeit und Einheit der Bauern stärkten ihren Status als nationale Helden, als Freiheitskämpfer und daher ideale Bevölkerungsgruppe, die sich um das Land kümmert, die das Land bestellt. Im *Literary Revival* zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde ihnen im *peasant play* auf der Bühne ein Denkmal gesetzt. In diesen Stücken steht das Bauernmilieu im Zentrum, wenn auch nicht generell ausdrücklich heldenhaft dargestellt; dennoch ist die Tatsache, dass dem irischen Bauern überhaupt so viel Platz auf der Bühne eingeräumt wurde und er nicht als Klamaukfigur wie im 19. Jahrhundert diente, Beweis für seine Aufwertung in der Gesellschaft.

Im österreichischen Kontext kann man ähnliches sogar noch deutlicher feststellen, denn Andreas Hofer, der als Freiheitskämpfer 1809 gegen napoleonische und bayrische Truppen die nationaltreue bäuerliche Schützengarde anführte, wurde im Volksstück des 20. Jahrhunderts immer wieder als repräsentativ für die Landbevölkerung und als Volksheld thematisiert.²⁴ Der bäuerliche Freiheitskampf wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts so dargestellt, als ob er „identisch mit den Interessen des ganzen Volkes“ wäre.²⁵ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Rezeption des 1902 erschienenen Volksstücks *André Hofer* von Franz Kranewitter,

²³ Anne Kane: Narratives of Nationalism: Constructing Irish National Identity during the Land War, 1879-82. In: National Identities, 2,3 (2000). S. 245-264, hier S. 245f.

²⁴ Gegenwärtige Autoren relativieren diese einseitigen Darstellungen von den Bauernhelden; vgl. zum Beispiel Felix Mitterer: Gaismair. Ein Theaterstück und sein historischer Hintergrund. Innsbruck: Haymon, 2001.

²⁵ Peter Zimmermann: Heimatkunst. In: Horst Albert Glaser (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 8: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus 1880-1918. Hamburg: Rowohlt, 1987, S. 154-168, hier S. 167.

der den bereits mythisierten Helden im Angesicht des Todes „Mein Vaterland Tirol, zum letztenmal! Vivat, vivat hoch!“ rufen ließ.²⁶ Die Wiener Zensur verbot das Stück vorerst, weil Tirol und nicht der Kaiser gepriesen wurde. Es wurde allerdings gleichzeitig als vaterländisches Schauspiel gelobt, beispielsweise von Hermann Bahr.²⁷ Hier zeigen sich die unterschiedlichen Vorstellungen von österreichischer Identität im Literaturbetrieb, die zu dieser Zeit einerseits ‚wienlastig‘ waren, sich andererseits jedoch immer mehr in Richtung Ruralität orientierten. Wien vertrat als österreichische Quintessenz die Nation; auf der anderen Seite gewannen die Provinzen an Bedeutung.²⁸ Der Tiroler Freiheitskampf und seine bäuerlichen Protagonisten konnten zu ‚nationalen‘ Ikonen Deutsch-Österreichs werden. Andreas-Hofer-Stücke wurden auch in Wien besonders erfolgreich aufgeführt.

Ähnliches galt auch für Irland: Einerseits konzentrierte sich das literarische Leben auf Dublin, andererseits richteten die Autoren und Kulturverantwortlichen ihren Blick auf die Provinz. Interessant ist, dass die Regisseure des Abbey Theatres die literarische Darstellung des Tiroler Bauernhelden Andreas Hofers als mögliches Vorbild für die irische Theaterproduktion heranzogen. Frank Fay, der gemeinsam mit seinem Bruder William das Abbey Theatre zur Zeit seiner Gründung künstlerisch leitete, erwähnte im Zuge der Etablierung eines Nationaldramas, „that we in Ireland should emulate the example of the Tyrolese, who, it appears, annually represent in dramatic form ‚the exploits of their heroes‘ in the struggle against the Napoleonic invasion of 1809“.²⁹ Offensichtlich sah Fay eine gewisse Verwandtschaft mit den Tirolern. Die dramaturgische Auseinandersetzung mit den Bauern als Freiheitskämpfern, als jenen, die sich in historisch signifikanten Ereignissen um das Land Verdienste erwarben, fand sowohl in Österreich als auch in Irland in den jeweiligen Nationaltheatern statt.

In Irland wird zwar kein spezifischer Bauernheld gefeiert, dennoch werden die Bauern als Freiheitskämpfer in ihrer Gesamtheit als heldenhaft verklärt: „Many Irish writers elevated the unity and spirituality of Irish peasants to mythological

²⁶ Franz Kranewitter: André Hofer. In: Fall und Ereignis. Ausgewählte Dramen. Mit einer Einführung von Eugen Thurnher. Innsbruck: Wagner, 1980, S. 77-132, hier S. 132.

²⁷ Ernst Fischer: Noch einmal: Das Österreichische in der Literatur. In: Ernst Fischer (Hg.): Kindlers Neues Literaturlexikon. Hauptwerke der Österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München: Kindler, 1997, o. S.

²⁸ Lonnie Johnson: Introducing Austria. A Short History. Riverside/CA: Ariadne, 1987, S. 77.

²⁹ Frank J. Fay: Towards a National Theatre. Dramatic Criticism. Hg. v. Robert Hogan. Dublin: Dolmen, 1970, S. 55f.

proportions as a means of fostering Ireland's Gaelic sense of national identity."³⁰ Der irische Bauer als gesellschaftliche Kategorie in den Stücken des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts wurde auch als Gegenpol zur britischen Aristokratie, zu den besitzenden Vertretern der landfremden Kolonialmacht und zur Hauptstadt-Elite, ob nun irisch oder britisch, katholisch oder protestantisch, gesehen.

Österreich feiert dagegen einzelne Bauern, nämlich Andreas Hofer und, in geringerem Maße, Michael Gaismair. Ihre historische Bedeutung ist jedoch von lokaler Ausprägung. Nichtsdestotrotz galt der Bauer aus der alpenländischen Provinz in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts generell bei den ÖsterreicherNationalen und den Deutschnationalen als Identifikationsfigur, als glorifizierte Symbolfigur und als Etikett der *corporate identity* nicht nur der Nation, sondern der gesamten Gemeinschaft des ‚deutschen Stammes‘, was beispielsweise noch heute in der Tiroler Hymne *Zu Mantua in Banden* besungen wird.³¹ Die Volksstücke, die sich mit diesen Helden beschäftigen, wurden als „beispielhaft für tirolerisches, alpenländisches und deutsches Theater“ gesehen.³² Regionales wurde also für die nationale Sache reklamiert.

Die Dichter der österreichischen Provinz, die Bauern als Protagonisten in ihren Werken zeigen, waren von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs vor allem in deutschnationalen Kreisen beliebt, denn der deutschsprachige Bauer in der österreichischen Region galt als besonders ‚deutsch‘. In einer österreichischen Abhandlung über das deutsche Bauertum von 1924 wurde resümiert: „Im echten deutschen Bauern liegt die Grundform des deutschen Menschenschlags.“³³ Anschließend werden die Werte des deutschen Bauern am Beispiel dreier Südtiroler Bauern, nämlich Peter Mayr, Andreas Hofer und Peter Siegmayr, besprochen. Ein weiteres Beispiel für diese Sichtweise lieferte der bayrische Volksstückautor Ludwig Thoma, wenn er die Tiroler Bauern als deutsche Bauern pries, als sie 30,000 Mann hoch in Innsbruck zum Tiroler Gedenkjahr 1909 aufmarschierten: „Mein alter Glaube, daß nur der Bauer die Rasse hält, hat glänzende

³⁰ Timothy J. White: Where Myth and Reality Meet: Irish Nationalism in the First Half of the Twentieth Century. In: *The European Legacy* 4, 4 (1999), S. 49-57, hier S. 51.

³¹ Österreichisches Liederbuch. Komm, sing mit! Hg. v. Anton Dawidowicz. Innsbruck: Helbing, 1962, S. 56.

³² Dörrer: Festschrift zum Dr.-Karl-Schönherr-Tag. Axams, S. 5.

³³ Ein Buch für das Salzburger Haus. Hg. v. Josef Steger. Innsbruck 1924, zitiert nach Walter Weiss und Ernst Hanisch (Hg.): *Vermittlungen. Texte und Kontexte österreichischer Literatur und Geschichte im 20. Jahrhundert*. Salzburg, Wien: Residenz, 1990, S. 148.

Bestätigung gefunden und ich bin drei Stunden lang glücklich und stolz gewesen, als Deutscher zu sehen, wie unser Volk einstmals war, bevor es Bäckerbüche und Gelehrtenbrillen verschandelt haben.“³⁴ Er sah die Tiroler Bauern als repräsentativ für unverbrauchtes, ursprüngliches Deutschtum. Er nahm bereits eine Ideologisierung vor, die im Nationalsozialismus kulminierte.

4. Das ländliche Milieu im Kontext einer Nationalliteratur

Der Grundstein für eine nationale Vereinnahmung des ländlichen Volksstücks wurde bereits im späten 19. Jahrhundert gelegt, als mit landschaftlichen, agrarischen und völkischen Vorzeichen das ideologische Gegenwort ‚Heimatkunst‘ aufkam. Programmatisch richtete sich die Heimatkunst gegen die angeblich ‚zersetzende‘ sogenannte Großstadtliteratur, das heißt gegen die experimentelle und kritisch diskutierende Literatur der Moderne. Ländliche Literatur und somit auch das ländliche Volksstück waren Hauptbestandteile dieser Heimatkunst.

4.1. Das ländliche Volksstück als affirmatives Genre

Speziell Autoren, die sich mit der ländlichen Umgebung auseinandersetzten, allen voran Peter Rosegger, wollten mit ihrer betont provinziellen, regionalen Literatur der Nation Ausdruck verleihen. Auch sozialkritische Autoren wie Ferdinand von Saar oder Ludwig Anzengruber siedelten ihre Werke im ländlichen Milieu an; sie stellten aber soziale Konflikte in der Beengtheit des Dorfes kritisch dar. Atmosphärisch gestalteten beide Strömungen ein gegensätzliches Bild – Rosegger romantisch-idealisiert und Anzengruber sozialkritisch. Beiden jedoch diente das rurale Milieu als Darstellungsmittel für alles Ursprüngliche, das als Spiegel der Gesellschaft geeignet erschien: Einmal war die Intention zu zeigen, wie sie ist, und sodann, wie sie sein sollte. Da die kollektive nationale Identitätssuche vor allem im 19. Jahrhundert in Europa, im Zeitalter der Nationalstaatenbildung, an Bedeutung gewann, konsolidierte sich die Stellung des ruralen Volksstücks als Nationalliteratur immer mehr, und zwar in Form eines sich vom Fremden abgrenzenden Genres:

³⁴ Zitiert nach Anton Bettelheim: Karl Schönherr. Leben und Schaffen. Leipzig: Staackmann, 1928, S. 159.

Die Situation, in der der Volksstück-Begriff als poetologisches, theatralisches und gesellschaftliches Richtmaß Geltung gewinnt, ist gekennzeichnet durch die national gefärbte Abwehrhaltung gegenüber der Einfuhr fremdländischer Unterhaltungsware bzw. unorigineller Nachahmung.³⁵

Diese Abwehrhaltung gegen alles Fremde betrifft sowohl die Inhalte der ländlichen Volksstücke als auch den Stil. Es werden beispielsweise keine Stoffe aus ausländischer Geschichte oder Gegenwart bearbeitet. Die Autoren der Volksstücke schreiben in traditioneller Manier und grenzen sich von ausländischen literarischen Moden, zum Beispiel dem französischen Impressionismus, ab. Mundartlichkeit, regionales Vokabular und Redewendungen betonen die Hinwendung zum Heimischen. Zum Beispiel drückte der österreichische Volksstückautor Karl Morré (1832-1897) seinen Unmut über die Überfremdung deutscher Dörfer durch Zuwanderer aus und verfasste demonstrativ ländliche Volksstücke, in denen er den deutschen Bauern als „allzu naiv und gutmütig“ darstellte.³⁶

Ein praktisches Beispiel für die affirmative Bedeutung des Volksstücks liefert das Zensurprozedere, dem Ludwig Anzengrubers Drama *Das 4. Gebot* unterzogen wurde: In der ursprünglichen Fassung verwendete Anzengruber am 18. Dezember 1877 den Titel *Das 4. Gebot. Verdorben durch Ältersschuld*, welchen die Zensurbehörde zur Veröffentlichung nicht freigab. Der ursprünglich von Anzengruber gesetzte Zusatz *Verdorben durch Ältersschuld* war nicht akzeptabel, denn der Autor richtete sich gegen die patriarchalische, traditionelle Gesellschaftsauffassung. Erst als er elf Tage später dem Titel die unverfängliche Bezeichnung *Ein Volksstück in 4 Akten* beifügte, wurde das Drama als aufführbar durchgewunken.³⁷

Der Literaturwissenschaftler Josef Nadler betonte mit seiner völkischen Darstellung der Literaturgeschichte die Affirmationskraft des ländlichen Volksstücks. Er postulierte, dass das Volksstück aufgrund der Lebenspraxis im süddeutschen und österreichischen Raum entsprungen sei und daher diese spezielle Lebensart gemeinschaftsstiftend reflektiere.³⁸ Er sah das Volksstück als dramatisches Identifikationsmedium für die Gemeinschaft der alpenländischen Volksgruppen.

³⁵ Aust, Haida, Hein: Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart, S. 25.

³⁶ Brigitte Fuchs: „Rasse“, „Volk“, Geschlecht. Anthropologische Diskurse in Österreich von 1850 bis 1960. Frankfurt/Main: Campus, 2003, S. 223 und 225.

³⁷ Vgl. Alfred Kleinberg: Ludwig Anzengruber. Ein Lebensbild. Mit einem Geleitwort von Wilhelm Bolin. Stuttgart, Berlin: Gotta, 1921, S. 306.

³⁸ Vgl. Josef Nadler: Das österreichische Volksstück. Augsburg: Haas und Grabherr, 1921.

Die Heimat- und Zusammengehörigkeitsgefühle erweckenden Signale, die als Versatzstücke in den ruralen Volksstücken sichtbar sind, wie zum Beispiel die typische *Irish cottage kitchen* und die österreichische Bauernstube als Bühnenbilder, vermitteln sich dem Zuseher als das Wahre, das Echte der Nation. Michael Billig konstatiert, dass die Wiederholung scheinbar unbedeutender Signale und Zeichen im Alltag, die er als Teile einer „discrete language“ bezeichnet, gemeinschaftsstiftend im Sinne einer nationalen Identifikation wirkt.³⁹ Er betont die psychologische Dimension, die dieses immerwährende Werben für die Heimat hat.⁴⁰ Mit dem Einschleifen wiederkehrender Signale wird Akzeptanz befördert; die Signale verankern sich als natürlich Gegebenes, als Fixata, im Denken. Dies lässt sich analog auf Theateraufführungen übertragen. Die Versatzstücke, die bäuerliche Dramen aufweisen, sind immer dieselben. Sie haben sich im Zuschauer als Ausdruck von Tradition und Heimatverbundenheit eingepreßt, da sie wiederholt als Hinweis auf Heimat und Nation auf die Bühne gebracht werden. Bejaht werden im ländlichen Volksstück hauptsächlich Werte, die im Zusammenhang mit Heimat beworben werden, wie zum Beispiel Bodenständigkeit und Loyalität dem Eigenen gegenüber. Sprachlich wird dieser Heimatverbundenheit und dieser bewussten Abgrenzung vom Fremden vor allem durch die Mundart Ausdruck gegeben. Durch die affirmative Verwendung des ländlichen Volksstücks hat das Genre eine Ideologisierung erlebt, die parallel zur Ideologisierung des Bauerntums verläuft.

4.2. Trendverschiebung: Ländliches Volksstück im Kulturbetrieb

Es zeigt sich offensichtlich eine Tendenzverschiebung vom 19. ins 20. Jahrhundert. Das Biedermeier war prägend für das 19. Jahrhundert in Österreich, und mit ihm entstand „eine als spezifisch ‚österreichische‘ oder noch spezifischer als ‚Wienerisch‘ bezeichnete Kultur“.⁴¹ Das typisch Österreichische umfasste das Wiener Volksstück Johann Nepomuk Nestroy und Ferdinand Raimunds und im ‚Hochstilsektor‘ die vor allem historischen Dramen Franz Grillparzers. Rurales wurde hauptsächlich als komisches Element auf der Bühne eingeführt.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich jedoch die Landbevölkerung für die Bühne emanzipiert. Sie stellt nicht mehr bloß den ungebildeten, dem urbanen

³⁹ Michael Billig: *Banal Nationalism*. London: Sage, 1995, S. 10.

⁴⁰ *Ibid.*, S. 93.

⁴¹ Vocelka: *Geschichte Österreichs*, S. 180.

Verlachen preisgegebenen Gegenpol zur bürgerlichen Stadtbevölkerung dar, sondern sie steht im Zentrum der Handlung. Kulturelle Identitätsfindung im deutschsprachigen Österreich zu Beginn des 20. Jahrhunderts verlief nicht mehr ausschließlich über Wien als politisches und kulturell-intellektuelles Zentrum, sondern auch über die Provinz und das Bauerntum. Aus der Provinz schöpfte der Dichter Material, um menschliches Zusammenleben darzustellen, wobei die „Darstellung des Landlebens und die daraus resultierende Heimatbezogenheit [...] durchaus kein Reservat betont nationaler Schriftsteller“ war.⁴² Ländliches als ernstzunehmender Teil des Bühnengeschehens war als Vehikel zur Vermittlung der Anliegen der Zeit entdeckt worden.

Die Wiederbelebung des Ländlich-Provinziellen, mit dem Naturalismus und für Österreich speziell mit Ludwig Anzengruber als Vorreiter, bot zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue gestalterische Möglichkeiten; in vielen Fällen bemächtigte sich der öffentliche Kulturbetrieb des Provinziellen als Nationalliteratur, ohne dass das aufgeführte Stück vom Autor unbedingt für eine derartige Vereinnahmung intendiert gewesen wäre. Das Wiener Burgtheater spielte als Nationalbühne und richtungsweisende Institution für den Kulturbetrieb in Österreich eine kaum zu überschätzende Rolle.⁴³ Um die Jahrhundertwende und bis in die Zeit des Dritten Reiches wurde im Burgtheater eine Verbindung zwischen Hoch- und Volkskultur hergestellt. Der ‚Bauerndichter‘ Schönherr beispielsweise erhielt 1931 die höchste Auszeichnung des Hauses, nämlich den Burgtheaterring.⁴⁴

Dass sich die ländliche Volksstücktradition sehr gut auch für nationale Zwecke anbietet, zeigt sich nicht zuletzt in der Vereinnahmung dieses Genres durch den Nationalsozialismus.⁴⁵ Im Nationalsozialismus wurden ländliche Volksstücke als Blut-und-Boden-Dichtung gepriesen. Der prominente nationalsozialistische Wiener Theaterwissenschaftler Heinz Kindermann beispielsweise betonte: „in diesem selben großdeutschen Volksraum [des Dritten Reichs] feiert heute wieder ein Volkstheater neben dem Grillparzers und Nestroy's seine Auferstehung als eine volksunmittelbare,

⁴² Zettl: Literatur in Österreich, S. 98.

⁴³ Vgl. Robert Pyrah: The Burgtheater and Austrian Identity. Theatre and Cultural Politics in Vienna, 1918-38. Oxford: Legenda, 2007.

⁴⁴ Parallel zu den ‚ernsten‘ bäuerlichen Bühnengestalten blieb der hanswurstartige Bauer auf der Bühne im trivialen Bauernstück populär; das erfolgreichste Beispiel dafür in Österreich lieferte die Löwinger-Bühne.

⁴⁵ Obwohl Franz Kranewitters Dramen in den faschistischen Theaterbetrieb passten, wurden sie von den Nationalsozialisten nicht aufgeführt, da er sich öffentlich als Regimekritiker äußerte.

eben deshalb volksformende Gestaltungskraft der deutschen Schaubühne“.⁴⁶ Diese ideologische Vereinnahmung des Volksstückes durch die Nationalsozialisten führte zu der Gegenreaktion, dass man nach 1945 auf Österreichs Bühnen kaum noch deutschsprachige rurale Dramen findet. Grundsätzlich war es verpönt, nationale Zugehörigkeit, wenn sie irgendwie mit dem Faschismus in Beziehung gesetzt werden konnte, dramatisch darzustellen, und das Volksstück hat sich als Vorzeigegattung der „Blubo [Blut-und-Boden-Dichtung] verdächtig gemacht“.⁴⁷ Diese Stigmatisierung machte das gesamte Genre für die Theaterpraxis unmöglich. „Berufstheater wurden, selbst wenn sie Anzengruber oder Schönherr [deren ländliche Dichtung sozialkritisch und keineswegs idealisierend ausgerichtet ist] einmal aufführen wollten, als reaktionär oder weltfremd verspottet.“⁴⁸ Junge Regisseure wollten sich von allem distanzieren, was irgendwie mit faschistoidem Ideengut in Zusammenhang gesehen werden konnte.

Karl Müller weist jedoch nach, dass diese Literatur der „literarische[n] Antimoderne“ einer christlich-katholischen Provenienz nach einem kurzen Einbruch nach 1945 bald wieder in den Literaturkanon Österreichs integriert wurde,⁴⁹ auch wahrscheinlich bedingt durch die Reintegration ehemaliger nationalsozialistischer Literatur- und Theaterwissenschaftler, allen voran Heinz Kindermanns, in den Universitätsbetrieb. Die Theaterverantwortlichen folgten diesem Trend nur sehr begrenzt. Die Exl-Bühne beispielsweise zog nach 1945 ausländische Stücke heran, um das Genre zu rehabilitieren. Die Exl-Bühne wurde 1902 von Ferdinand Exl in Tirol gegründet, der es sich zum Ziel gemacht hatte, eine ernstzunehmende Volksbühne als Gegenpol zu der oberflächlich gewordenen Volksstückszene zu etablieren. Das Exl-Ensemble war nicht nur auf regionaler Ebene bedeutend, sondern machte sich auch vor allem in Wien als fixe Gastspielinstitution einen Namen. Die Exl-Bühne wurde allerdings auch vom Nationalsozialismus vereinnahmt und versuchte nach 1945 den Ruf, eine reaktionäre Bühne zu sein, abzuschütteln. In einem internationalen Volksstückzyklus wurden 1949 Dramen ausgewählt, die

⁴⁶ Heinz Kindermann: Theater und Nation. Leipzig: Reclam, 1943, S. 45.

⁴⁷ Theodor W. Adorno: Reflexionen über das Volksstück. In: Fritz Hochwälder: Der Befehl. Mit Anmerkungen von Franz Theodor Csokor, Fritz Hochwälder und Theodor W. Adorno. Graz: Stiasny, 1967, S. 108-110, hier S. 108.

⁴⁸ Heinz Gerstinger: Das Volksstück auf dem gegenwärtigen Theater. In: Institut für Österreichkunde (Hg.): Das österreichische Volksstück. Wien: Ferdinand Hirt, 1971, S. 93-111, hier S. 93.

⁴⁹ Karl Müller: Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren. Salzburg: Otto Müller, 1990.

repräsentativ für ihre Herkunftsnationen stehen sollten. Auf dem Spielplan standen Marcel Pagnols *Aurelie, die Frau des Bäckers* (Frankreich), Eugene O'Neills *Begierde unter den Ulmen* (USA), Elmer Harris' *Johnny Belinda* (USA), Richard Nashs *Der Regenmacher* (USA), Gioccino Forzanos *Ein Windstoß* (Italien) und Micheál Mac Lámóirs *Feuer* (Irland). Es sollten Stücke jener Volksdramatiker aufgenommen werden, die zwar allgemein Menschliches behandelten, aber dabei ihrer Nation und deren „Wesen und Eigenart“ dramaturgisch Ausdruck gaben. Mac Lámóirs Stück war der einzige Misserfolg, weil es als „unirisch“ gesehen wurde, ohne dass dieser Umstand genauer erläutert worden wäre.⁵⁰ Ein angenommener Nationalcharakter eines Stückes entschied über dessen Erfolg, was wiederum zeigt, dass das Volksstück nach wie vor eng in Verbindung mit Nation gesehen wurde.

Die internationale Umorientierung konnte den Blut-und-Boden-Verdacht nicht tilgen. 1956 wurde die Bühne nach Ilse Exls Tod und als Spätfolge des Blut-und-Boden-Verdachts des Volksstücks aufgelöst.⁵¹ Ausländische Volksstücke wurden von den österreichischen Berufsbühnen gespielt, und das rurale österreichische Volksstück wurde von national unbedeutenderen Regional-, oftmals Laienbühnen, aufgefangen; es wirkte im kleinen Rahmen identitätsstiftend weiter.

Eine ähnliche Verschiebung vom einfältigen Bühnenbauern des 19. Jahrhunderts zum als nationale Identifikationsfigur akzeptierten Landmenschen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann man auch in Irland beobachten. Nicht zuletzt war für die Gründer des Abbey Theatres das ländliche Volksstück, *peasant play*, programmatisch, und der Bauer wurde als ernstzunehmende Gestalt gezeichnet, der jetzt neben dem irischen Humor auch die irische Tragik als Elemente eines vermeintlichen ‚Volkscharakters‘ verkörperte. In Irland gibt es keinen derartigen historischen Einschnitt, der dem ruralen Volksstück einen negativen Beigeschmack zugeführt hätte; im Gegenteil, als der Prozess der Unabhängigkeitswerdung 1921 vollendet war, stand das rurale Volksstück immer noch für das Nationaltheater im Zentrum der Programmauswahl, und auch später durch den irischen Bürgerkrieg hindurch und eigentlich bis heute wird dieses Genre als Aushängeschild Irlands verwendet. Besonders gefördert wurde eine Aufführungspraxis, die das ländliche Volksstück bevorzugt in stereotyp-ländlicher Ausstattung und vor allem mit augenzwinkerndem Humor inszenierte, auch von Politikern; insbesondere der

⁵⁰ Ibid., S. 47f.

⁵¹ Vgl. Elisabeth Koch: Die Entwicklung der Exlbühne. (Diss. phil. masch.) Innsbruck 1961.

kontroverse und gleichzeitig charismatische Charles Haughey (1925-2006) hatte eine Vorliebe für derartiges heiteres Volkstheater.⁵² Das Abbey Theatre hat den Trend, das ländliche Volksstück als heitere Unterhaltung auf der Bühne zu präsentieren, ungebrochen fortgesetzt.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeichnete sich in beiden Ländern in unterschiedlicher Radikalität eine Erneuerung des Genres ab. Die kontrapunktische Verwendung des ländlichen Volksstücks von Autoren wie Peter Turrini oder Felix Mitterer in Österreich und Tom Murphy und Eugene McCabe in Irland zielte darauf ab, Sozialkritik zu üben. Der Kulturbetrieb in Österreich akzeptierte diese Stücke nach anfänglichem Zögern als eine Art subversive Nationaldramatik. In Irland verhält sich der Kulturbetrieb etwas vorsichtiger: Obwohl derartige sozialkritische Umfunktionierungen des ländlichen Volksstücks von wissenschaftlicher Seite große Akzeptanz erfahren haben, werden von den Bühnen doch weiterhin traditionelle ländliche Volksstücke bevorzugt.

Die vergleichende Betrachtung des Ländlichen als Ausdruck nationalen Selbstverständnisses hat die Tatsache sichtbar gemacht, dass sowohl in Österreich als auch in Irland dem Ländlichen und dessen Protagonisten identitätstiftende Kraft zugemessen wird, da sie als in der Heimat verwurzelt angesehen werden. Das ländliche Volksstück wird als ‚Nationalgenre‘ akzeptiert, das als die Nation und den Nationalcharakter repräsentierend angenommen wird. Was Brecht im Allgemeinen für das Volksstück konstatierte, nämlich dass dessen Verfasser länderübergreifende Verfahrensweisen anwenden, könnte im Speziellen auch auf das ländliche Volksstück zutreffen. Für die Textanalyse steht nun im Vordergrund herauszufinden, in welchen Punkten das Ländliche tatsächlich als typisch für die österreichische beziehungsweise irische Nation in den Volksstücken präsentiert wird und wo es supranationale Merkmale aufweist. Inwieweit spiegelt die ländliche Dramatik also tatsächlich die irische beziehungsweise österreichische Nation wider, inwieweit ist sie von universeller Qualität und inwieweit ist sie lediglich als etwas typisch Österreichisches beziehungsweise typisch Irisches gesetzt? In weiterer Folge wird außerdem der Frage nachgegangen, mit welcher Argumentation die Rezeption dem ländlichen Volksstück nationale Signifikanz beimisst, auch wenn der Textvergleich

⁵² Vgl. Fintan O'Toole: A Gallous Story. In: Colm Tóibín (Hg.): Synge: A Celebration. Dublin: Carysfort, 2005, S. 33-44, hier S. 37.

beweist, dass das Ländliche und dessen Verwendung in den Stücken durchaus grenzüberschreitenden Mustern folgen.

III. Das ländliche österreichische und irische Volksstück zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Karl Schönherr's *Erde* (1908) und John Millington Synge's *The Playboy of the Western World* (1907)

Bei Volksstückschreibern ist der biographische Hintergrund insofern relevant, als das Genre ‚Volksverbundenheit‘ impliziert und somit auch vom Autor ‚Volksverbundenheit‘ erwartet wird; es erscheint wichtig zu klären, ob der Schriftsteller tatsächlich ‚aus dem Volk‘ stammt, ob er die Sprache des Volkes spricht, ob er das Volk, über das er schreibt, selbst kennt oder ob sein Blick von außen auf das im Drama verwendete Umfeld gerichtet ist.¹ Wie im Kapitel über die Genreeschichte und den Begriff Volksstück gezeigt, erfährt der unterschiedlich definierte Terminus ‚Volk‘ im 19. und 20. Jahrhundert mehrere Bedeutungsverschiebungen. Je nach Epoche, ideologischem Standpunkt und politischem Interesse wird ‚Volk‘ als Bezeichnung für eine regionale oder nationale Gemeinschaft, für soziales Milieu oder Klasse und unter den Nationalsozialisten für ‚Rasse‘ verwendet. Im Österreich der Jahrhundertwende verwies man mit ‚Volk‘ auf regionale Gesellschaft im monarchischen Vielvölkerstaat der Donaumonarchie und auf die beherrschte Klasse; zugleich nahm jedoch mit dem Aufkommen der Deutschnationalen Partei die Bedeutung von ‚Volk‘ als germanische ‚Rasse‘ an Bedeutung zu. In der österreichischen Anthropologie wurde ein Hauptaugenmerk auf die Phrenologie gelegt, die zu erklären versuchte, dass Nationalität an rassischen Merkmalen, wie beispielsweise an der Schädelform, erkennbar sei.² Zunehmend wurde ‚Volk‘ als ethnische Einheit, die sich durch gemeinsame Herkunft, Geschichte, Kultur, Sprache und auch durch physische Rassenmerkmale definiert, mit Nation gleichgesetzt. In der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Literatur spiegelt sich der ‚Rassen‘-Aspekt in Josef Nadlers Literaturgeschichtsschreibung wider.

In Irland befand man es im Theaterbetrieb unumgänglich, wenn man als ‚authentisch‘ irisch schreibend gelten wollte, sich dem irischen ‚Volk‘, das sich in Opposition zum britischen ‚Volk‘ verstand, verbunden zu erweisen. Das irische ‚Volk‘ wurde als Gruppe von Menschen gälischer Herkunft verstanden; und damit

¹ Vgl. Schmitz: Volksstück, S. 8.

² Fuchs: „Rasse“, „Volk“, Geschlecht, S. 159f.

wurden implizit auch nicht nur sprachlich-kulturelle, sondern biologistische (d. h. rassistische) Kriterien angelegt. Die Iren gehörten im Allgemeinen der beherrschten Klasse und der katholischen Religion an.³ Wie die Nachzeichnung der Rezeption darlegen wird, waren Herkunft und Religion der Volksstückverfasser von zentraler Bedeutung, wenn es darum ging, als Autor des irischen Volkes akzeptiert zu werden.

John Millington Synge (1871-1909) und Karl Schönherr (1867-1943) weisen in ihrem sozialen Umfeld und von ihrem Hintergrund zwar nur wenige Gemeinsamkeiten auf. Dennoch kann man einige Bezugspunkte festmachen. Beide erhielten eine gehobene Bildung und konnten sich einer relativ gesicherten materiellen Existenz erfreuen. Synge wurde in Dublin als jüngstes Kind einer protestantischen anglo-irischen Familie geboren. Nach dem aufgrund von schlechter Gesundheit unregelmäßigen Besuch von Privatschulen erhielt er zu Hause Privatunterricht, sodass es ihm später möglich war, am Trinity College Irisch und Hebräisch und an der Royal Irish Academy Musik zu studieren. Nach Abschluss seiner Studien in Dublin bereiste er Kontinentaleuropa, vor allem Deutschland, Italien und Frankreich, wo er 1896 William Butler Yeats in Paris traf. Der überzeugte ihn davon, wieder nach Irland zurückzukehren und das ‚echte Irland‘ im Westen der Insel zu entdecken. Im Jahr 1899 verbrachte Synge drei Wochen und im Jahr darauf einen Monat auf Inishmaan, einer der Aran Islands vor der Westküste Irlands. Immer wieder fuhr er nach Paris um an der Sorbonne Altirisch zu lernen, bis er ab 1903 gemeinsam mit William Butler Yeats, Lady Gregory (1852-1932) und William G. und Frank Fay, den künstlerischen Leitern des 1904 gegründeten Abbey Theatres, das Theatergeschehen in Dublin als Autor für das Nationaltheater mitgestaltete. 1909 starb er an der Hodgkins-Krankheit. Er war als einer der wichtigsten Vertreter des irischen Theaters über die Landesgrenzen hinaus anerkannt, vor allem in England und Amerika. Sein familiärer Hintergrund und sein Bildungsweg weisen darauf hin, dass Synge das, worüber er schrieb, nämlich die laut Yeats ‚echten Iren‘ des Westens Irlands, nur als Außenstehender kennen gelernt hatte, ein Faktum, das ihm sehr oft von Kritikern zum Vorwurf gemacht wurde, die den Realitätsbezug bei seiner Darstellung der irischen Landbevölkerung infrage stellten.⁴

³ Vgl. Clive J. Christie: *Race and Nation. A Reader*. London: I. B. Tauris, 1998, Kapitel 5: *Problems of National Consciousness and Self Determination: the Case of Ireland*, S. 98-117.

⁴ Vgl. das Kapitel III. 3. über die Rezeptionsgeschichte von Synges *Playboy of the Western World*.

Karl Schönherr wurde als Sohn eines Lehrers in Axams in Tirol geboren. Nach seinem Gymnasiumsbesuch in Südtirol übersiedelte er nach Wien und studierte Medizin. Er praktizierte als Allgemeinmediziner, was sich in seinen späteren Ärztedramen *Narrenspiel des Lebens* (1919), *Hungerblockade* (1919) und *Vivat Academia* (1922), das unter dem Titel *Herr Doktor, haben Sie zu essen?* aufgeführt wurde, widerspiegelt. Nachdem er sich in Wien als Dramatiker etabliert hatte, gab er in den 1920er Jahren seinen Arztberuf auf und widmete sich ausschließlich der Literatur. Bei Schönherr resultierte die Nähe zum Ländlichen aus seiner Herkunft. Schönherr verstummte nach dem Anschlussjahr 1938 und trat keiner nationalsozialistischen Schriftstellerorganisation bei, ist jedoch in Anthologien dieser Zeit zu finden.⁵ Als Schönherr 1943 in Wien starb, war er als sogenannter Volksdichter berühmt. Seine Karriere wurde anfangs im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts von Burgtheaterdirektor Paul Schlenker gefördert, der sich darum bemühte, der Provinzliteratur, das heißt der Literatur über die ländliche Heimat, mehr Platz auf der Burgtheaterbühne im großstädtischen Wien einzuräumen. Der Tatsache, dass Schönherr selbst aus dem Umfeld der Schauplätze seiner Stücke kam, welche er aber in Wien für das Wiener Großstadtpublikum schrieb, entspringt eine interessante Spannung in seinen Stücken, für die er auch von der zeitgenössischen Kritik immer wieder gelobt wurde, eine Spannung zwischen traditionellem Volksstückschreiben und moderner Dramatik. Die Kritik und die Theaterverantwortlichen sahen ihn aufgrund seiner ländlichen Herkunft als Vertreter des Volkes, dessen persönliche Erlebniswelt der Kindheit es ihm ermöglichte, anscheinend ‚authentisch‘ die Anliegen des Volkes auf die Bühne zu bringen.

Natürlich waren die politisch-historischen Umstände, in denen Synge und Schönherr tätig waren, völlig unterschiedlich. Vordergründig hielten sich beide von direkt politischer Dichtung fern und beschäftigten sich primär mit den Bauern des irischen Westens beziehungsweise Tirols. Derartig regionale Literatur wurde an den Nationaltheatern in Dublin und Wien relativ häufig aufgeführt; das Abbey Theater widmete sich eigentlich als neu gegründetes Nationaltheater ausschließlich solchen ländlichen Stücken, wohingegen das Nationaltheater in Wien, nämlich das Burgtheater, auf eine breitere Dramen-Tradition zurückgreifen konnte. Schönherr

⁵ Vgl. Müller: Zäsuren ohne Folgen, Beilagen S. 319-328.

Dramatik war zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Wien und im Speziellen am Burgtheater besonders beliebt.

Die Gegenüberstellung von *Erde* und *The Playboy of the Western World* scheint aufgrund der Entstehungszeit und auch der Lebensdaten der beiden Autoren naheliegend. Der Vergleich kann zeigen, wo diese Werke auf formaler und inhaltlicher Ebene Ähnlichkeiten und Unterschiede aufweisen. Aufgrund ihrer Volkstümlichkeit schienen sich die Dramen dafür zu eignen, nationales Bewusstsein zum Ausdruck zu bringen. Die vermeintliche nationale Zugehörigkeit ist allerdings nur eine Komponente dieser ländlichen Dramatik, denn beide Dramen weisen stark überregionale, internationale Elemente auf, wie sie Brecht im Zusammenhang mit den Strategien der Volksstückschreiber konstatierte. Es stellt sich zum einen die Frage, wie diese Stücke inhaltlich und formal gestaltet sind, um sich für nationale Selbstdarstellung auf der Bühne anzubieten. Zum zweiten wird zu analysieren sein, wie und in welchem Ausmaß diese zwei Dramen zum Zwecke der nationalen Selbstdarstellung verwendet worden sind und wie sie in ihrer jeweiligen historisch-kulturellen Landschaft zu verorten sind.

1. Die Dramen

The Playboy of the Western World spielt auf dem Land in Mayo, einer westlichen, dünn besiedelten, als unverdorben und typisch geltenden Grafschaft Irlands, in einem Bauernhof mit Pub. Solche Einrichtungen fungierten als Treffpunkte für die Bewohner der umliegenden Bauernhöfe, und in dieser Funktion nutzt Synge die Lokalität als vom Publikum wieder erkennbaren Mittelpunkt des sozialen Lebens der Landbevölkerung. In der Exposition wird dem Publikum durch die feiste Wirtstochter Pegeen erklärt, dass sie sich auf die Hochzeit mit dem Nachbarsbauern Shawn vorbereitet. Am selben Abend lässt sie jedoch ihr Bräutigam allein, der gottesfürchtig, oder besser ‚hochwürdenfürchtig‘ und schüchtern keinesfalls vor der Hochzeit über Nacht bei Pegeen bleiben möchte. Der Wirt selbst und seine Leute wollen auf ein Begräbnis, eine Totenwache, gehen, was nach irischer Tradition einer exzessiven Feier gleichkommt. Plötzlich stolpert der verwirrte Christy Mahon in die Stube und sucht Unterkunft, weil er laut seinen eigenen Aussagen seinen Vater erschlagen habe. Absurderweise wird er von Pegeen und den anderen im Pub bewundert, da er von besonderer Manneskraft und speziellem Mut sein muss, wenn

er es fertig bringt, seinen Vater zu erschlagen. Er wird im Hause aufgenommen und gewinnt durch die Bewunderung an Selbstbewusstsein. Das Motiv, dass dem Verbrecher Schutz angeboten wird, ist Christopher Murray zufolge auch ein Ausdruck von Widerstand gegen die britische Jurisdiktion, und über diesen Zug gewinnt Synge's Stück auch eine gewisse politische Signifikanz.⁶ Bald werden die Frauen aus der Nachbarschaft auf den angeblichen ‚Helden‘ aufmerksam, und sie sind begeistert ob seiner ‚Heldenhaftigkeit‘. Doch Pegeen schafft es, ihn für sich zu gewinnen, nachdem vor allem die Witwe Quin, die dem ‚Helden‘ eigentlich nicht so richtig Glauben schenkt, um ihn als potentiellen Partner geworben hat. Die vermeintliche Idylle wird am Höhepunkt durch das Auftauchen des Vaters getrübt, der bestätigt, dass sein Sohn nicht einmal kräftig genug zuschlagen kann, um ihn zu töten. Pegeen ist todunglücklich, Shawn frohlockt ob der Schmach seines Nebenbuhlers, Christy wird als Lügner ausgelacht und beide, Mahon senior und junior, machen sich notgedrungen wiedervereint auf den Weg nach Hause. Synge streicht mit seiner entlarvenden ironischen Schlusswendung die Scheinheiligkeit der Landbevölkerung hervor, was keinem verharmlosend-harmonisierenden Ende entspricht und jeglicher Glorifizierung des Ländlichen entgegenwirkt.

In *Erde* geht es zwar nicht direkt um falsches Heldentum, aber die angesprochenen Themen und der Verlauf der Geschehnisse sind insofern ähnlich, als sie auf eine Entlarvung hinauslaufen. Die Handlung spielt in einem Bauernhof, wo die zwei Mägde in der Exposition ihre Heiratsabsichten für den verhärmten Bauernsohn Hannes, der aber aufgrund seiner Erbschaft eine gute Partie zu werden verspricht, äußern. Im Verlauf des Stückes erkrankt der Großbauer Grutz und das Erbe scheint immer näher zu rücken. Hannes gewinnt jetzt mehr Selbstbewusstsein und sieht sich bereits als Großbauernnachfolger. Als es mit Grutz scheinbar zu Ende geht, weist Hannes Trine, die ältere Magd, zurück, weil sie ihm zu alt erscheint. Mena, die jüngere der beiden, hat da mehr Chancen, und für sie entscheidet sich Hannes, obwohl ihr auch der Eishofbauer, dessen Frau verunglückt ist, ein Angebot gemacht hat. Als Höhepunkt des Dramas erwacht der alte Grutz im Frühling wieder zu neuem Leben, und da er keine Anstalten macht, Hannes den Hof noch vor seinem Tod zu überschreiben, zerschlagen sich Menas Heirats- und auch Erbschaftspläne. Hannes, der sich schon wie der neue Hausherr aufgespielt hat, unterstellt sich wieder

⁶ Christopher Murray: *Twentieth-Century Irish Drama. Mirror up to Nation*. Manchester: Manchester University Press, 1977, S. 84.

untertänig dem Vater und zieht sich desillusioniert in sich zurück. Mena geht, bereits von Hannes voreilig geschwängert, mit dem Eishofbauer in den vormals geschmähten Bauernhof ‚Eisloch‘, und Trine ist zufrieden mit dem Misserfolg ihrer Rivalin.

Aus diesen Zusammenfassungen kristallisieren sich bereits erste Gemeinsamkeiten heraus. Hochmut, eine der Sieben Todsünden, wird auf humorvoll-groteske Art enthüllt. Es geht in beiden Stücken um den Sturz und die Demütigung des Voreiligen, Angeberischen. Die scheinbar heldenhaften Zentralgestalten werden im Laufe der Handlung zu Verlachgestalten. Die moralische Botschaft, nämlich dass die Vorwegnahme des Schicksals Hochmut konstituiert – und Hochmut sprichwörtlich vor dem Fall kommt –, wird im ländlichen Milieu auf tragikomische Weise vorgeführt.

Synge begann sein Werk bereits 1904, und wie seine vorhergehenden Stücke schrieb er es für Yeats' Abbey Theatre, speziell für die Regisseure William und Frank Fay und ihr eingespieltes Schauspielensemble.⁷ Er überarbeitete dieses Stück mehrmals, bevor es dann im Januar 1907 zur Aufführung kam. Das Publikum, das entweder Melodramen im Stil des 19. Jahrhunderts oder ausdrücklich patriotische Stücke des ‚Literary Revival‘ gewohnt war, war offensichtlich geschockt, als es mit einer solchen dramatischen Sprache voll von Derbheit und Kraft konfrontiert wurde.⁸ Die Premieren-Aufführung konnte nur unter Polizeipräsenz fertig gespielt werden, und auch an den folgenden Abenden kam es immer wieder zu Ausschreitungen, was Theaterdirektor Yeats veranlasste, eine öffentliche Diskussion mit dem Titel *The Freedom of the Theatre* zu organisieren. Der Autor selbst wies jegliche Anschuldigungen der maßlosen Übertreibung und des Lächerlichmachens der Bevölkerung zurück und erläuterte seine Intention:

The Playboy of the Western World is not a play with a ‚purpose‘ in the modern sense of the word, but although parts of it are, or are meant to be, extravagant comedy, still a great deal more that is behind it, is perfectly serious when looked at it in a certain light. That is often the case, I think, with comedy, and no one is quite sure to-day whether ‚Shylock‘ and ‚Alceste‘ should be played seriously or not. There are, it may be hinted, several sides to ‚The Playboy‘.⁹

⁷ John Millington Synge: *The Collected Letters*. Hg. von Ann Saddlemyer. Oxford: Clarendon, 1983, S. 48.

⁸ Vgl. James Kilroy: *The Playboy Riots*. Dublin: Dolmen, 1971, S. 11.

⁹ J. M. Synge: Letter to the Editor. In: *The Irish Times*, 31. Januar 1907, S. 5.

Er beschwichtigt die Öffentlichkeit damit, dass er eigentlich nur eine Komödie, eine ‚Extravaganz‘ zum Amusement des Publikums schreiben wollte oder man zumindest das Stück als mehrfach interpretierbar ansehen sollte, wie es eben in der Natur der Komödie liege.

Während damals das Stück als „stilted, impossible, uninteresting, and un-Irish“ abqualifiziert wurde,¹⁰ ist heute der *Playboy* eine Art dramaturgisches Aushängeschild Irlands geworden, und Synge nimmt den Status eines Nationaldichters auf einer Liste mit James Joyce, George Bernard Shaw oder Samuel Beckett ein. Seine dialektal-grobe Sprache ist akzeptiert, und „Time has justified him, for his dialect is now the standard one“.¹¹ Das veränderte Umfeld nach der Staatsgründung führte zu einer Neubewertung von Synges Werk. Es scheint, als ob sich gewisse stilistische Merkmale, wie eben die dialektale Sprechweise, die Synge verwendet, als wichtige Elemente für irische Nationalliteratur eingebürgert haben.

Die Schönherr-Rezeption im 20. Jahrhundert verlief etwas anders. Zu Lebzeiten war er zwar einer der beliebtesten und meistgespielten Dramatiker, er ist jedoch heute im Vergleich zu John Millington Synge relativ unbekannt. Schönherr gilt heute definitiv nicht mehr als Nationaldichter, den man nach außen hin als solchen präsentiert; innerhalb Österreichs ist er, beispielsweise in Schulbüchern, als österreichischer Heimat- und Provinzdichter vertreten.¹²

Die Gegenüberstellung dieser zwei ruralen Dramen soll zeigen, welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten ländliche Volksstücke der Nationalbühnen in Irland und Österreich zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufweisen. Der erste Unterschied zeigt sich in dem Ort der Handlung und in der Bühnengestaltung. So beschreibt Synge den Raum, in dem sich die Handlung ausnahmslos zuträgt, als ein eher schmutziges Landwirtshaus mit illegalem Schnapsausschank, dessen Einrichtung von ärmlichen Verhältnissen zeugt. In *Erde* bewegen sich die Figuren in einer Bauernstube, die ein stattliches Anwesen vermuten lässt. In Österreich wird also der Bauer als besitzstolz und selbstbewusst präsentiert, was die Stellung der deutschsprachigen Bauern im

¹⁰ Zitiert nach Kilroy: *Playboy Riots*, S. 10.

¹¹ William G. Fay: *The Playboy of the Western World*. In: E. H. Mikhail (Hg.): *J. M. Synge. Interviews and Recollections*. London: Macmillan, 1977, S. 48-54, hier S. 53.

¹² Vgl. zum Beispiel: Herbert Pochlatko, Karl Koweindl und Egon Amon: *Abriss der deutschsprachigen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Lehr- und Arbeitsbuch*. Neufassung von Manfred Mittermayer und Fritz Popp. Wien: Braunmüller, 1992; Gerald Rainer, Norbert Kern, und Eva Rainer: *Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur*, 7. Auflage. Linz: Veritas, 1999.

Österreich der Jahrhundertwende reflektiert. In Irland wird die Bauernschaft als unterentwickelt gezeigt, was eine implizite politische Stoßrichtung enthalten könnte; möglicherweise wollte der Autor den Entwicklungsrückstand als Erklärung für die ‚Verirrungen‘ seiner Protagonisten anführen.

Trotz dieser wirtschaftlichen Diskrepanz findet der Leser eine ähnliche Atmosphäre vor, denn letztendlich handelt es sich in beiden Fällen um eine ländliche Umgebung, um einfache bäuerliche Gestalten, die in ihren Traditionen tief verwurzelt sind. Man wird in der Exposition ohne Umschweife in diese urige rurale Welt versetzt, die während des Fortlaufs des Geschehens unverändert die Atmosphäre beherrscht. Die Autoren verwenden diesen einen ländlichen Raum als Mikrokosmos der Gesellschaft.

Bühnenbild und Kostüme sind Konstanten jeweils durch die drei Akte hindurch. Es werden Versatzstücke aus der ländlichen Welt verwendet wie die Bauernstube und der Thekenraum im irischen Pub, der gleichzeitig Elemente einer Küche und eines Wohnzimmers enthält. In beiden Stücken zeigt das Bühnenbild das Lebenszentrum einer Gemeinschaft, ob nun Bauernfamilie und Gesinde oder kleine abgelegene Gemeinde. Die Gemeinschafts-Konstrukte sind unterschiedlich. Im irischen Stück ist die Gemeinschaft umfassender und weniger privat, wohingegen sie im österreichischen Drama hauptsächlich aus den Bewohnern des Bauernhofs besteht.

Schönherr gibt keine Anweisungen bezüglich der Kostüme, aber durch die eindeutigen Berufs- oder Funktionsbezeichnungen, die den Figurennamen beigelegt sind, wird klar, dass es sich im Allgemeinen um ländliche Werktagskleidung handeln muss. Synges Regieanweisung zu Pegeen lautet: „She is dressed in the usual peasant dress.“ (*PoWW* 99) Die Annahme, dass es so etwas wie ‚usual‘ Kleidung gibt, lässt darauf schließen, dass es auch ‚usual‘ Typen gibt. Solch eine Designierung wirft die Frage auf, wo die Grenze zwischen Individualität und Stereotypisierung liegt. Bühnenausstattung und Kostüme sind klare Determinanten dafür, dass ländliche Stimmung tonangebend ist, und aufgrund der fehlenden genaueren Beschreibung ist anzunehmen, dass die Requisiten und Ausstattungsgegenstände bekannt waren, die diese Stimmung zu erzeugen vermochten. Der Regisseur hat eine Schlüsselrolle in der Interpretation davon, was ‚typisch‘ ist. In *Erde* erklärt Schönherr zwar genauestens diejenigen Requisiten, die er sich in der Bauernstube vorstellt, aber eine Beschreibung der Bekleidung spart er aus. Aufgrund des eindeutig ruralen Milieus,

in dem das Stück spielt, ist es auch hier offensichtlich nicht nötig, ins Detail zu gehen. Die Auslassung der Anweisungen gleicht einem Appell an ein gemeinsames Vorverständnis, was wiederum gemeinschaftsbildend wirkt. Fotos von Aufführungen zeigen, dass die Regisseure Schönherr fehlende Anweisung bezüglich der Kostüme mit dem Einsatz von einfachem Dirndl und Lederhosen interpretierten. Im Unterschied zu Synge betont Schönherr in seiner einleitenden Regieanweisung, dass die Natur durch die Fenster zu sehen sein muss; damit verweist er darauf, dass die Naturveränderungen in den Jahreszeiten und auch die Berglandschaft wichtige Besonderheiten im Leben des alpenländischen Bauern sind. Das Draußen ist sichtbar durch den Fensterrahmen und verweist auf Besitz, die ‚Erde‘. Außer den Naturveränderungen bleibt die Bühne in beiden Stücken über die drei Akte hinweg unverändert. Wie die Konzentration des Geschehens auf einen Raum so signalisieren die gesamte Bühnenausstattung und die Kostüme, dass die Autoren das ländliche Umfeld als Experimentierfeld für soziale Beziehungen nützen wollten. Die Zuseher erfahren die Figuren innerhalb eines Raumes, der die ländliche Enge und Begrenztheit symbolisiert und der repräsentativ für die Lebensumstände auf dem Land steht. Da beide Dramen für die Nationaltheater in Wien und Dublin verfasst worden sind, kann man annehmen, dass die ländlichen Versatzstücke wie Kleidung und Bauernstube beim städtischen Publikum das Signal setzten sollten, dass es sich um eine traditionsverwachsene, nach städtischem Verständnis unverbrauchte und auch ‚typische‘ Gesellschaft handelte.

Die Handlung des *Playboy of the Western World* ist auf vierundzwanzig Stunden konzentriert, während in *Erde* Herbst, Winter und Frühling den Zeitrahmen bilden. Die Einheit wird dadurch gestiftet, dass die drei Akte jeweils auf einen Tag in der jeweiligen Jahreszeit gelegt sind. Im Falle von Synges Drama haben die Tageszeiten symbolische Bedeutung: Christy schleicht sich im Dunkel der Nacht schmeichelnd in Pegeens Familie ein. Der nächste Tag bringt jedoch die Wahrheit ans Licht. In *Erde* werden die Jahreszeiten ebenfalls symbolisch verwendet. Im Herbst legt sich Grutz zum Sterben hin, nur um im Frühjahr zu neuem Leben zu erwachen. Dieses Neuerblühen des Alten deckt gleichzeitig die wahren Handlungsmotive der jungen Generation auf.

1.1. Strukturelle Besonderheiten

Neben den kompakten Einheiten von Ort und Zeit ist in beiden Fällen auch die Einheit der Handlung geradlinig und zielstrebig. Beide Autoren halten sich an ein Dramenkonzept, welches darauf abzielt, dass das Publikum auf die Kernhandlung fokussiert bleibt. Nebengeschichten oder -handlungen werden als Art humoristische Anekdoten bei Schönherr oder als Botenbericht bei Synge eingeflochten, ohne von der eigentlichen Handlung abzulenken. In *The Playboy of the Western World* wird etwa die Ankunft von Christy Mahon als Botenbericht durch den feigen Shawn angekündigt; auch das Wettrennen im dritten Akt wird in Form einer Teichoskopie vom Fenster aus den Leuten in der Stube – und im Auditorium – beschrieben. Diese Einlagen lenken jedoch nicht von der Kernhandlung ab, die sich kontinuierlich auf einen fulminanten Höhepunkt zubewegt. In *Erde* formt die Wiederauferstehung des Altbauern Grutz die Klimax, in *The Playboy of the Western World* ist es die ‚Auferstehung‘ von Christys Vater. Beide Höhepunkte signalisieren gleichzeitig überraschende Wendepunkte, durch welche die Erwartungen der jungen Generation dupiert werden. Dazwischen formen witzige verbale Schlagabtausche kleine Höhepunkte, die aber das Geschehen an sich nicht unterbrechen oder in seinem Verlauf stören. Zwei anschauliche Beispiele in *Erde* sind die amüsante, jedoch auch schockierende Einlage des Totenweibeles, das dem Rossknecht beim Essen die Geschichte vom Tod durch Ersticken des Zopfberger Bauern erzählt, sowie die Erzählung des Eishofbauern, der emotionslos und brutal die Todesursache seiner ehemaligen Frau zum Besten gibt: „I tu mi nit scheniern! Vorign Sommer beim Heumachn ist meine Alte ins Rutschn kommen und über die Felsschrofen aus! Da hat man nimmer brauchen nachzuschauen!“ (E 160) Derartige Schilderungen lockern die Handlung auf und dienen der Belustigung. Sie zeigen allerdings auch, wie brutal und beinahe menschenverachtend sich diese Gesellschaft verhält; der Tod erweckt nicht Trauer, sondern wird respektlos in den Dramen abgehandelt, um einerseits das Komödienthafte zu unterstreichen und um andererseits ‚Echtheit‘ zu signalisieren, denn der sentimentale Umgang mit dem Tod und anderen Realitäten des Lebens sind Kennzeichen städtischer Verweichlichung oder auch Entfremdung vom ‚echten Leben‘. Über solche nicht eigentlich handlungstreibende Anekdoten tritt die ländliche Bevölkerung in ihrer unsentimentalen Realitätsverbundenheit als anonymes Kollektiv auf. Das sind Schlaglichter auf den ‚Volkscharakter‘, durch welche die

Perspektive über die Zentralgestalten hinaus ausgeweitet wird, was wiederum den Anspruch der Exemplarität des Dargestellten untermauert.

Die Dialoge bewegen sich meistens auf einem schmalen Grat zwischen bitterem Ernst und komödienhaftem Humor, der nicht zuletzt durch die derb-grobe Sprache erzeugt wird. Zum Beispiel ist das Streitgespräch zwischen den Mägden Trine und Mena in all seiner Derbheit sehr unterhaltsam, die Handlung wendet sich jedoch mit Hannes' Entscheidung ins Tragische, zumindest für Trine:

Trine: Du Laster, dich kenn i schon!

Mena: Trinele, du kennst mi noch nit! Aber wenn du jetzt nit gleich gehst, kann sein, du lernst mich noch kennen! (*Kampfbereit vor Trine*): Du Aasgeier!

Trine: Wer ist ein Aasgeier? Hannes, laßt du das auf mir sitzen?

Hannes (*ärgerlich zu Trine*): Aber geh doch in die Kuchl!

Mena (*höhnend*): Zehn Jahr ist der Aasgeier da unter dem Grutzn-Dach ghockt, mit einzogene Flügl. Und hat auf den Fraß paßt!

Trine (*auf Mena los*): Wer ist ein Aasgeier?

Mena (*packt sie an den Handgelenken und drängt als die weitaus Stärkere Trine gegen die Tür rechts*): So, Trinele! Da ist die Kuchl! Schau, ob das Kraut siedet!

Trine (*wehrt sich verzweifelt und klammert sich an den Türpfosten*): I hab lang gnug warten müssn, jetzt wird für mi auch amal a Festtagschüssel deckt! (*Hat sich den Griffen Menas entwunden, stürzt auf Hannes zu und klammert sich an ihn.*)

Hannes (*unwirsch*): Was willst denn jetzt da? Warum gehst denn nit in die Kuchl?

Trine (*legt statt einer Antwort ihre Arme um seinen Hals und lehnt den Kopf leise weinend an seine Brust*): Mein Hannes!

Hannes (*macht sich ärgerlich lachend los*): Was denn nit noch, du mit deine grauen Haarbüschel! Trine, du bist drüber! Was i will, kannst du mir nimmer gebn! (E 178f)

In dieser Passage vereint Schönherr zwei komische Elemente: derbe bildhafte Ausdrucksweise und Slapstick, welcher in den Regieanweisungen ausführlich elaboriert ist. Auf der Bühne kann sich das grobianische, schwankhafte Komikpotenzial richtig entfalten. Trotz der hohen Konzentration dieser Elemente in einer relativ kurzen Sequenz geht die tragische Komponente nicht verloren. Hannes' brutales Abweisen der loyalen Trine wirkt schockierend ungerecht. Manchmal erinnert die Art des ‚Grobianismus‘ noch an triviale Bauernstücke.¹³ Aber durch die tragische Komponente bleibt diese Verwandtschaft eingedämmt.

Synge und Schönherr bauen slapstickhafte Gesten ein, um das Komische zu verstärken. Beispielsweise schlüpft Shawn aus seiner Jacke, an der er von Pegeens Vater festgehalten wird, sodass dieser mit leerer Jacke dasteht (*PoWW* 102). Die Zuseher vom *Playboy* sind am Ende mit dem brutalen Ausufern einer farceartigen

¹³ Vgl. Deutsch-Schreiner: Österreichische Bühnentradiation, S. 86.

Szene konfrontiert, nämlich wenn sich Christy einer Schlägerei stellen muss und Pegeen ihm dann mit einem Stück heißem Torf Brandwunden zufügt:

Christy [...] (*squirms round on the floor and bites Shawn's leg*)

Shawn (*shrieking*): My leg's bit on me! He is the like of a mad dog, I'm thinking, the way that I will surely die.

Christy (*delighted with himself*): You will then, the way you can shake out hell's flags of welcome for my coming in two weeks or three, for I'm thinking Satan hasn't many have killed their da in Kerry and Mayo too. (*Old Mahon comes in behind on all fours and looks on unnoticed*)

Men (*to Pegeen*): Bring the sod, will you.

Pegeen (*coming over*): God help him so. (*Burns his leg*).

Christy (*kicking and screaming*): Oh, glory be to God! (*He kicks loose from the table, and they all drag him towards the door*). (*PoWW 145*)

Der Umschwung von unterhaltendem physischen Geplänkel in echte Brutalität ist wieder Teil der Tragikomödie, bei der ein ständiger Stimmungswechsel die Atmosphäre beherrscht, ohne den Handlungsverlauf zu stören. Auch bei Schönherr findet man solche Elemente, zum Beispiel wenn das Knechtlein von den anderen Bauern wegen seiner Verträumtheit gehänselt wird, die Kinder des Eishofbauern zurechtgewiesen oder die Mägde in ihrem Streit um Hannes brachial werden. Die Verwendung von Schadenfreude wirkt ähnlich brutal, vor allem zum Schluss, wenn die Enttäuschten, Pegeen und zu einem gewissen Grad Christy in *The Playboy* und Hannes und teilweise auch Mena in *Erde*, verhöhnt und ausgelacht werden. Diese offene, mitleidlose Schadenfreude unterstreicht gleichzeitig die tragische Seite der Figuren, nämlich die Boshaftigkeit und menschliche Kälte. Die Brutalität reflektiert das Unvermögen dieser Landbevölkerung, Konflikte auf ‚zivilisierte‘ Weise zu lösen. Dieser Gestus wirkt herablassend, und dem Publikum wird suggeriert, dass es ‚besser‘ ist.

Beide Dramen sind nach denselben Strukturprinzipien gebaut: In den ersten beiden Akten wird ein langsamer Einstieg zur Orientierung für das Publikum geliefert. In weiterer Folge treten die Personen in beiden Dramen nach und nach auf, wodurch eine Steigerung des Aktionsgehalts erzielt wird. Die Bühnen füllen sich immer mehr; ein stetiges Schnellerwerden und vor allem ein ständiger verbaler Schlagabtausch garantieren, dass das Publikum unterhalten wird und das Komödienhafte aufrecht bleibt. Am Ende muss das Geschehen nicht mehr langsam aufgebaut, sondern offensichtlich verdichtet und zu einem Schluss geführt werden. Im dritten Akt dominiert eine hektische Stimmung, die sowohl Höhepunkt als auch das Ende der Handlung markiert. Synge und Schönherr sind in ihrem Aufbau darum

bemüht, eine geradlinig verlaufende Kernhandlung bis hin zur Klimax und zum Ende beizubehalten. Um diese herum gestalten sie auflockernde erzählerische Elemente, die meist aufgrund der kruden Ausdrucksweise und des grotesken Inhalts komisch wirken. Der Dramenaufbau in beiden Stücken ist klar konstruiert, ohne platt zu wirken.

Ein strukturelles Element in beiden Dramen sind die Selbstgespräche der Hauptpersonen – und zwar als Einstieg der ersten zwei Akte. Der Blick des Publikums wird dadurch auf das Hauptthema gelenkt, nämlich die junge Generation und deren Ehwünsche. Zu Beginn des ersten Aktes im *Playboy* macht Pegeen alleine in der Stube eine Hochzeitsliste. In *Erde* beklagt Mena als Einstieg im ersten Akt, dass sie, obwohl sie immer mehr Falten bekommt, noch immer nicht verheiratet ist und kein Land besitzt. Dem Publikum wird sofort klar, worum es in dem Stück gehen wird. Den zweiten Akt beginnt Mena mit einer Beschreibung von Grutz' schlechter werdenden Gesundheit, was die Hoffnung auf die Erfüllung ihrer Ehe- und Erbabsichten schürt, während im *Playboy* Christy von seiner Zukunft schwärmt. Das Publikum wird über den aus Sicht der Protagonisten zwangsläufigen Fortlauf des Geschehens informiert. Aber durch die übertriebene Sicherheit, die sowohl Mena als auch Christy ausstrahlen, wird der Verdacht gesät, dass die Handlung eben nicht nach deren Willen verlaufen wird. Diese monologischen Aktanfänge liefern so einen langsamen Einstieg in das Geschehen. Sie leisten aber noch mehr, denn sie bieten einen subjektiven Blick auf die Probleme der jungen Protagonisten, das heißt sie ermöglichen eine Kontrastierung mit der ‚objektiven‘ Sicht, die der Autor dem Zuseher zugänglich macht. Atmosphärisch und sprachlich stehen diese Passagen im Gegensatz zu den vorher erwähnten kruden Anekdotenerzählungen. Gleichzeitig charakterisieren sie die Handelnden einerseits als gefühlsbetonte, sensible Individuen und andererseits als zielstrebige, ‚bauernschlaue‘ Vertreter ihrer Gesellschaft. Synge und Schönherr reduzieren die Distanz der Figuren zum Publikum; sie liefern mit diesen Monologen eine Innensicht, die dem Zuseher ein gewisses Identifikationspotenzial verschafft.

Beide Autoren bezeichnen ihre Dramen als „*Komödie in drei Akten*“, „*A Comedy in Three Acts*“; mit dieser Gattungsbezeichnung schüren die Autoren beim Publikum eine gewisse Erwartungshaltung. Im Laufe der Bühnenhandlung wird jedoch klar, dass es sich bei diesen Stücken nicht um leichte Komödien mit einem versöhnlichen Ende handelt, wie es das Publikum eines komödienthaften Volksstücks

zur Zeit der Aufführungen von 1907 beziehungsweise 1908 erwartete. Dass diese Erwartungen nicht erfüllt werden, kann als ironische Reflexion über das Genre gewertet werden.

Ein strukturelles Merkmal beider Stücke ist das Hin-und-Herwechseln zwischen Tragischem und Komödienhaftem. Schematisch sieht die Abfolge der Handlungskomponenten und Stimmungen der Stücke in Gegenüberstellung etwa so aus:¹⁴

Schönherr: <i>Erde</i>	Synge: <i>The Playboy of the Western World</i>
<p>Akt I:</p> <p>(a) Intro: Selbstgespräch Mena (neutral¹⁵, aber tonangebend in Richtung Komödie).</p> <p>(b) Mena, Trine und Knechte kommen nach und nach auf die Bühne, Knecht (komisch¹⁶, Farce¹⁷).</p> <p>(c) vorige, Totenweibele (komisch); vorige, Trine und Hannes Geschichte (tragisch¹⁸ und mit komischem Unterton) gemischt mit Oberknechts Geschichte (komisch), das Publikum lernt Grutz bereits kennen (Neugier, Spannung).</p> <p>(d) vorige, Grutz (neutral und komisch); vorige, Eishofbauer (neutral und komisch).</p> <p>(e) Grutzs Abgang verheißt nichts Gutes.</p>	<p>Akt I:</p> <p>(a) Intro: Selbstgespräch Pegeen (neutral, aber tonangebend in Richtung Komödie).</p> <p>(b) Pegeen, Shawn, später auch Michael, Jimmy, Philly (Farce).</p> <p>(c) vorige, Christy, Geschichten werden erzählt (komisch).</p> <p>(d) Pegeen, Christy (poetisch, intim, wirkt allerdings teilweise komisch); vorige, Witwe Quin (stört die Atmosphäre, komisch); Pegeen, Christy (poetisch, komisch).</p> <p>(e) Christy allein (komischer Schlusssatz).</p>
<p>Akt II:</p> <p>(a) Intro: Selbstgespräch Mena (neutral-komisch).</p> <p>(b) Mena, nach und nach Knechte,</p>	<p>Akt II:</p> <p>(a) Intro: Selbstgespräch Christy (neutral-komisch).</p> <p>(b) voriger, Mädchen aus der Umgebung</p>

¹⁴ Vgl. Ann Saddlemeyers Analyse von *The Playboy of the Western World*. In: Synge: *Playboy*, S. xiif.

¹⁵ 'Neutral' = weder rein komisch noch rein tragisch.

¹⁶ 'Komisch' beinhaltet Wortwitz und auch Lachhaftigkeit; kann auch ins Groteske gehen; Ironie ist ebenso Teil des Komischen.

¹⁷ Farce wird hier im Sinne von reinem Lachstück verwendet und inkludiert neben komischen Elementen auch physische und burleske Komponenten. Vgl. Jörg Thunecke: *Farce oder Volksstück? Eine Untersuchung der Theaterfassung von George Taboris Mein Kampf*. In: *Modern Austrian Literature* 26 (1993), S. 247-272, hier S. 254.

¹⁸ 'Tragisch' = freudlos, bitter und schicksalhaft.

<p>Hannes, Totenweibele, Grutz, Arzt, Tischler (eigentlich tragisch, aber mit komischem Unterton).</p> <p>(c) Mena und Trine kämpfen um Hannes (Farce).</p> <p>(d) Hannes Entscheidung (tragisch).</p>	<p>(komisch).</p> <p>(c) vorige, Pegeen in Konkurrenz (komisch); Pegeen, Christy (poetisch-komisch); Christy, Shawn (komisch); Christy, Witwe Quin (neutral-komisch); vorige, Old Mahon (komisch).</p> <p>(d) Christy, Widow Quin (neutral, tragisch).</p>
<p>Akt III:</p> <p>(a) verschiedene (viel Bewegung; Tod vom Knechtl wird erzählt; Arzt; Trine will weg); (komisch-ironisch)</p> <p>(b) Hannes und Mena aufstrebend (tragisch für andere/unzufriedene Stimmung).</p> <p>(c) vorige, Totenweibele (komisch).</p> <p>(d) Grutz' Auftritt (Überraschung); Eishofbauer (tragisch für Mena).</p> <p>(e) Desillusion für Hannes (tragisch); verstärkt durch Trine und Grutz' Finale (komisch).</p>	<p>Akt III:</p> <p>(a) verschiedene (viel Bewegung, Phil, Timmy, Old Mahon); Old Mahon, Widow Quin (komisch-ironisch).</p> <p>(b) Christy, Pegeen (tragisch).</p> <p>(c) vorige, Michael James (tragisch und komisch).</p> <p>(d) Dorfbewohner (hetzerische Stimmung); Old Mahon, Christy gehen (komisch).</p> <p>(e) Desillusion für Pegeen (tragisch); verstärkt durch Shawn (komisch).</p>

Diese tabellarische Gegenüberstellung zeigt, dass in beiden Stücken das Blatt in Richtung Komödie gewendet wird, sobald der tragische, poetische oder intime Ton überhand zu nehmen droht. Dieser Umschwung der Atmosphäre vom Tragischen ins Komödienhafte wird auch inhaltlich exerziert, und zwar ganz besonders am Ende des zweiten und zu Beginn des dritten Aktes, wo buchstäblich eine Peripetie stattfindet, wo sich also die Handlung unerwartet in ihr Gegenteil verkehrt: Entgegen den Prognosen des Arztes in *Erde* erwacht Grutz im Frühjahr zu neuem Leben. Ebenso unerwartet wird im *Playboy* Christys Heldenimage durch das Auftreten des totgeglaubten Vaters demontiert. In beiden Fällen werden die Pläne der nächsten Generation zerstört. Das Schwanken zwischen unterschiedlichen Stimmungen vermeidet Extreme; es bewahrt die Stücke auf der einen Seite vor reinem Klamauk,

reinem Melodrama und auf der anderen Seite vor moralisierender Sozialkritik. Die strukturelle Ironie, die aus dem Ausbalancieren von Klamauk und Tragik entsteht, dominiert die Dramen.

Die Abfolge von komischen und ernsten Elementen hat verschiedene Funktionen: Das Publikum wird einerseits durch das heitere Erzählen von Geschichten über andere unterhalten, und andererseits wird durch die Vorahnung, die die Autoren zu wecken vermögen, die Neugier des Publikums aufrecht erhalten. Synge und Schönherr verstärken die Spannung durch den ständigen Stimmungswechsel. Dadurch sieht sich der Zuseher immer mit dem Gefühl konfrontiert, dass etwas Unerwartetes eintreten muss. Er erwartet das Unerwartete. Da sich dieses Unerwartete aber niemals als lebensbedrohlich und dadurch eher als harmlos erweist, dominiert in beiden Stücken generell das komische Element.

In Zusammenhang mit der Entwicklung des ländlichen Volksstücks in Österreich und Irland ist diese Technik des Hin-und-Herschwankens neu. Das österreichische Publikum der Jahrhundertwende war entweder rurale Unterhaltungskomödie ohne jegliche tragischen Elemente gewöhnt oder Anzengruberische Sozialkritik ohne komische Elemente. Ähnliches gilt für Irland, wo man entweder Komödien, die teilweise in Richtung Farce gingen, zeigte oder neuerdings ländliche Tragödien, die sich mit Irlands Werdegang als Leidensgeschichte auseinandersetzten. Die Kombination von Tragik und Komik im *Playboy* und in *Erde*, die in der Strukturanalyse offensichtlich wird, erzeugt ein neues Bild der Landbevölkerung. Die Autoren liefern damit einen ausgleichenden Beitrag zur Konstruktion des landverbundenen, ideologisch befrachteten ‚Volkes‘. Es wird nicht mehr als bescheiden, ehrlich und hart arbeitend ideologisiert, sondern in all seiner Fehlerhaftigkeit bloßgestellt. Die Nachzeichnung der Rezeptionsgeschichte wird zeigen, wie diese Neukonstruktion von der Kritik und vom Publikum aufgenommen wurde.

1.2. Figurengestaltung

So wie die Dramen strukturell aus tragischen und komödialen Bestandteilen zusammengesetzt sind, so weisen auch die Figuren verschiedene, teilweise gegensätzliche Persönlichkeitsmerkmale auf. Synge und Schönherr zeichnen Figuren, die in ihrer Tragik als Individuen erscheinen, aber in ihrer Komik auf der

Oberfläche mit den gewohnten Stereotypen des unterhaltenden Volksstücks ausgestattet sind. Die Figuren erfüllen in all ihrer Wild- und Rohheit die Publikumserwartung an herkömmliche Bauerngestalten auf der Bühne.¹⁹ Zum Beispiel sind Pegeens Vater und seine Freunde Trunkenbolde. Synge zeichnet Stereotypen, wie sie aus dem Melodrama des 19. Jahrhunderts als „low-comic figures“ bekannt sind: Landleute, die zu viel trinken, streiten und in ihrer Bauernschläue dennoch liebenswert erscheinen.²⁰

In beiden Stücken sind Frauen und Männer grundsätzlich auf ihre Funktionen am Bauernhof und auf ihre Eigenschaften, mit denen sie für das Bühnengeschehen relevant sind, reduziert. Die Familienstruktur ist patriarchalisch organisiert, und Mutterfiguren gibt es keine. Während die jungen Männer Christy und Shawn im *Playboy* und Hannes in *Erde* als feige Versagertypen charakterisiert werden, erscheinen die jungen Frauen zumindest an der Oberfläche als starke Persönlichkeiten. Sowohl Pegeen im *Playboy* als auch Mena in *Erde* können sich innerhalb ihrer Generation behaupten, gegen die Vatergeneration setzen sie sich jedoch nicht durch. Die Alten, Christys Vater Old Mahon und Hannes' Vater Grutz, stehen für Unveränderbarkeit und alte Ordnung, die sie in ihrer bäuerlichen Welt wieder herstellen; dies ist ein wiederkehrendes Thema in den österreichischen Volksstücken der Jahrhundertwende.²¹ Auch wenn Christy und Hannes kurzzeitig gegen ihre Väter aufbegehren, so ist die Hierarchie am Ende dennoch wieder hergestellt. Das Verhältnis zwischen Vater und Sohn ist durch zwei gegenläufige Züge gekennzeichnet. Einerseits fürchten die Söhne Christy und Hannes ihre Väter bis zu dem Grad, dass sie ihnen den Tod wünschen, andererseits scheinen die Väter ihre Söhne zu lieben. Wenn Old Mahon sich am Schluss mit seinem Sohn wiedervereint – „but my son and myself will be going our own way“ (*PoWW* 146) –, so wird aufgrund der Verwendung der Possessivpronomina ‚my‘ und ‚our‘ und der Verwandtschaftsbezeichnung ‚son‘ der Eindruck geweckt, dass der Vater seinem Sohn echte Emotion entgegenbringt. Mit sanfter Zuneigung gehen Hannes und sein Vater miteinander um, als Grutz an Kraft verliert und es scheint, als ob er bald

¹⁹ Vgl. Kosok: *The Image of Ireland*, S. 51.

²⁰ Stephen Watt: *Late nineteenth-century Irish theatre: before the Abbey – and beyond*. In: Shaun Richards (Hg.): *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 18-46, hier S. 20-23.

²¹ Vgl. Johann Holzner: *Literatur in Tirol 1900 bis zur Gegenwart*. In: Anton Pelinka und Andreas Maislinger (Hg.): *Handbuch zur neueren Geschichte Tirols*. Band 2: *Zeitgeschichte*, 2. Teil: *Wirtschaft und Kultur*. Innsbruck: Wagner, 1993, S. 209-269, hier S. 219.

sterbe. Das gesamte Stück hindurch nennt Grutz seinen Sohn „Hannesla“; er fügt also die dialektale Diminutivendung dem Namen an, was eine gewisse emotionale Verbundenheit signalisiert. Grundsätzlich ist die Verwendung des „Diminutiv [...] eines der auffälligsten sprachlichen Signale für [den] Prozeß der Sentimentalisierung, der Verniedlichung“.²² Wirkungsästhetisch entsteht Spannung durch das Aufprallen von gefühlskalter Berechnung und emotionaler Zuneigung, was wiederum zur Mehrschichtigkeit in den Stücken beiträgt.

Die Starken, repräsentiert durch die Väter, sind tonangebend; die Schwachen, personifiziert in der Figur der Söhne, müssen sich unterordnen.²³ Hannes ist nicht nur ein schwerfälliger Tiroler Bauernsohn, der von seinem Vater nicht wirklich ernst genommen wird; gleichzeitig verkörpert er auch einen tragischen jungen Mann, dem es nicht vergönnt ist, sich zu emanzipieren, und dem die materielle Basis für eine eigene Familie vorenthalten bleibt.

Die Beziehung zwischen Mann und Frau wird von beiden Autoren zu einer rein pragmatischen reduziert, denn Heiraten und Kinderkriegen sind für die jungen Figuren die wichtigen Ziele im Leben. Einen eigenen Hausstand gründen können sie nur, wenn sie den Segen des Familienoberhaupts, des übermächtigen Vaters, bekommen. Zwischen Mann und Frau spielen Emotionen keine Rolle, im Gegenteil: die Figuren agieren in beiden Stücken äußerst berechnend immer im Sinne ihrer Lebensziele, der wirtschaftlichen Absicherung und Nachkommenschaft. Im *Playboy of the Western World* will die Tochter des Hauses nichts anderes als einen gut aussehenden, mutigen Mann heiraten. Natürlich ist Pegeen mit ihrem losen Mundwerk eine typisch irische Bauerntochter, die unbedingt heiraten will, sie ist aber auch eine sensible junge Frau, die am Ende enttäuscht ist, nachdem sie herausgefunden hat, dass Christy sie betrogen hat. Diese Vielschichtigkeit geht über reines Unterhaltungstheater hinaus; sie generiert Spannung und Interesse und lädt das Publikum zur Auseinandersetzung ein, indem Rollenklischees modifiziert und erweitert werden und verschiedene Entwicklungen in den Figuren angelegt sind.

²² Wendelin Schmidt-Dengler: Die Unbedeutenden werden bedeutend. Anmerkungen zum Volksstück nach Nestroys Tod: Kaiser, Anzengruber und Morre. In: Kurt Bartsch et al. (Hg.): Die Andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag. Bern, München: Francke, 1979, S. 133-146, hier S. 143f.

²³ Vgl. Aust, Haida, Hein: Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart, S. 248.

Synges Charaktere sind „all natively Irish and at the same time so human that they are prototypes of men and women the world over“.²⁴ Ebenso vereinen Schönherr's Figuren zum einen Klischees und zum anderen universelle Menschlichkeit. Das Publikum ist am Ende beider Stücke sowohl mit dem Komödien- als auch Tragödienhaften konfrontiert. Im *Playboy* ziehen Vater und Sohn Mahon humorvoll versöhnt davon, Pegeen bleibt jedoch tragisch enttäuscht zurück; und in *Erde* zertrümmert der alte Grutz mit neuer Kraft seinen Sarg; Hannes zieht sich resigniert in sich zurück. *The Playboy of the Western World* und *Erde* operieren auf zwei Ebenen: Die regionale Ebene, die sich aus wiedererkennbaren Versatzstücken und Stereotypen des jeweiligen ländlichen Lebens konstituiert, dient der Komödie, während die überregionale Ebene Allgemein-Menschliches behandelt; die tragischen Elemente dienen der Vermittlung dieses menschlichen Kerns. Das ist das Hauptmerkmal dieser zwei Autoren: Sie verbinden Komik und Tragik, sie führen Klischeehaftigkeit und Individualität zusammen. Sie bedienen sich einfacher Mittel des Witzes wie heiter-derben Geschichtenerzählens oder relativ harmloser Kampfszenen, führen diese jedoch in tragische Ernsthaftigkeit über.

Der universelle Reiz der Stücke liegt vor allem darin, dass sich die Autoren trotz der komödienhaften Unterhaltung nicht auf simple Schwarzweißmalerei, die eine klare moralische Botschaft sendet, beschränken. Synge im Besonderen stellt sogar kurzzeitig die allgemeinen Moralvorstellungen auf den Kopf, indem er einen vermeintlichen Mörder zum Helden macht. Dem Zuseher wird nicht klar vor Augen geführt, welche Figur moralisch integer gehandelt hat. Ihm wird das Urteilen erschwert, denn der Autor präsentiert die rurale Gemeinschaft als komplexen, nicht einfach zu erfassenden Organismus. Der Autor hat die ländliche Gesellschaft aus früheren klischeehaften Darstellungsschemata befreit und in gewisser Weise emanzipiert. Dasselbe gilt für Schönherr: auch er gibt dem Publikum keine eindeutigen Hinweise darauf, wo die Grenze zwischen den Guten und den Schlechten verläuft.

Die Bezeichnung Tragikomödie erscheint tatsächlich passend für diese Art von Drama, denn „der Handlungsablauf [ist] jeweils konsequent derart gestaltet, daß er beständig ironisch wirkt, und doch haben die durch diesen ironischen Handlungsablauf zu Fall kommenden Gestalten etwas von der Größe des tragischen

²⁴ Alan Price: Synges and the Anglo-Irish Drama. Frome, London: Butler & Tanner, 1961, S. 3.

Helden“.²⁵ Worin liegt nun das Geheimnis, dass diese Tragik dennoch lustig ist? Eine mögliche und plausible Erklärung ist, dass man sich keineswegs mit den Figuren identifiziert – es sind Kunstfiguren, die im Dienste der Unterhaltung stehen, wenn sie auch noch so realistisch auftreten, wenn sie auch noch so menschlich erscheinen. Sie entsprechen den Rollenerwartungen beziehungsweise weichen nicht zu extrem von ihnen ab. Die Diskrepanzen zwischen klischeehafter Volkstümlichkeit und schonungsloser Realität erzielen zwar eine ernüchternde, schockierende Wirkung. Beide Stücke verweigern einsinnige Happy Ends; beispielsweise gibt es keine Hochzeit, die ja auch als Klischee durchschaubar wäre. Das Publikum erkennt Elemente als realistisch wieder, dennoch dominiert die überlegene Distanz als Reaktion auf das Stück, besonders beim städtischen Publikum.

Eine Erklärung dafür, dass man das Tragische letztendlich doch als lustig empfindet, ist, dass die Schicksale der Figuren ja nicht wirklich lebensbedrohlich sind und man sich daher relativ ungezwungen in die Leichtigkeit des Humors verführen lassen kann. Am Ende siegt die ausgleichende Gerechtigkeit, und durch die klischeehafte Staffage bleibt alles als Fiktion durchschaubar. Beide, Pegeen und Hannes, sind am Ende mit einer ernüchternden Realität konfrontiert, aber sie erwecken wohl kaum echtes Mitleid beim Publikum. Denn ihr Glück war auf dem Unglück eines anderen gebaut, einmal auf dem Shawns, der seine Heiratspläne verwerfen hätte müssen, und einmal auf jenem Trines, die als alternde Jungfrau auf der Strecke geblieben wäre. Außerdem hätten noch dazu beide Vaterfiguren sterben müssen. Tod erweckt Mitleid, auch wenn Old Mahon und der alte Grutz beim Publikum aufgrund ihrer autoritären Sturheit keine echten Sympathien wecken. Das Publikum sieht in beiden Dramen eine Schlusszene, die andeutet, dass eigentlich ohnehin nichts Schlimmes passiert ist und dass das Prinzip der ausgleichenden Gerechtigkeit zu obwalten scheint. Das Geschehen konzentriert sich auf die wenigen Hauptpersonen, die da enden, wo sie angefangen haben, und in dieser Kreisstruktur verharren die Figuren. Aufgrund der fehlenden Katharsis bleibt der Zuseher mit dem Gefühl zurück, dass er letztendlich doch schmunzeln darf. Trotz einer scheinbaren Auseinandersetzung zwischen den Generationen ist damit der rurale Bereich, das ‚Volk‘ als entwicklungsunfähig charakterisiert. Die Entstehungszeit dieser Dramen war eine Zeit der gesellschaftlichen Umbrüche, und die neuen Ideologen hatten das

²⁵ Karl S. Guthke: Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt (aus dem Amerikanischen übersetzt von Gerhard Raabe). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968, S. 89.

‚Volk‘ für sich reklamiert. Beide Autoren führen das ‚Volk‘ als statisch-selbstbezogen und daher als harmlos vor. Somit geben die Autoren das Ländliche als Konstante vor, ohne plakativ zu wirken, und machen es für die nationale Idee ideologisierbar. Die Unveränderbarkeit der ländlichen Lebensweise vermittelt Sicherheit und erscheint dazu disponiert zu sein, um der Nation, dem *corpus mysticum* Ausdruck zu verleihen.

1.3. Sprache

Ein wichtiges Merkmal beider Stücke ist die Verwendung regional gefärbter Sprache. Die Anlehnung an dialektale Umgangssprache hilft dabei, ein gewisses Maß an ‚Authentizität‘ vorzuspielen, auch wenn es sich letzten Endes sowohl bei Synge als auch bei Schönherr um eine Kunstsprache handelt.²⁶ Schönherrs Figuren verwenden alpenländisches Deutsch und Synges Hibernoenglisch. Der Dialog enthält in seiner schriftlichen Gestalt Signale, die auf diese sprachliche Regionalität hindeuten. Zum Beispiel sagt Christy „Amn’t I after seeing“ (*PoWW* 128) statt hochsprachlich Englisch „After I saw“. In *Erde* findet man beispielsweise typisch mundartlich verkürzte Formen wie „nit“ statt „nicht“, „i“ statt „ich“. Beide dialektalen Sprachformen werden von der deutschsprachigen beziehungsweise englischsprachigen Welt als ländlich abgelegen, ungebildet, schroff, kernig, urig und vor allem auch provinziell empfunden. Hieraus allein ergibt sich schon ein komischer Effekt, insbesondere für ein städtisches Publikum. In Irland wurde derartig rural gefärbte, grobe Sprache zwar in Dramen des 19. Jahrhunderts verwendet, jedoch nur um den hanswurstartigen, unzivilisierten Bühnenirenen zu markieren.²⁷ Gerade diese Darstellungen waren im Abbey Theatre zu Beginn des 20. Jahrhunderts verpönt. Auch war im deutschsprachigen Raum die scheinrealistische Sprache, die zur Klischeebildung in den Dramen beiträgt, zu Schönherrs Zeiten keineswegs neu. Sie hatte sich spätestens im Naturalismus weniger als regionale, sondern als schichtenspezifische Markierung für das ‚ernste Fach‘ etabliert.

Wenn es um Leiden und Schmerz geht, sprechen die Figuren im *Playboy* und ebenso in *Erde* besonders ausdrucksstark. Typisches Merkmal ist sowohl bei Synge als auch bei Schönherr die detaillierte grotesk-makabere Schilderung von

²⁶ Vgl. Ó Tuama: Synge.

²⁷ Vgl. beispielsweise Bouicaults Dramen.

Missgeschicken oder sogar Todesfällen. Brutalität, Leiden oder Schmerz lassen beide Autoren gerne bis in jede Einzelheit meist abschreckend anschaulich erzählen. Ein eindrucksvolles Beispiel liefert hier der Bericht des Oberknechts in *Erde*, der zur Unterhaltung der anderen in der Bauernstube berichtet, wie sich der alte Grutz eine erfrorene Zehe selbst abgehackt hat. Analog dazu kann die Mordschilderung Christys im *Playboy* gesehen werden. Immer wieder wird er dazu veranlasst, seine ‚Heldentat‘ zu erzählen. Später, als er die Geschichte noch einmal den Mädchen aus dem Dorf darbietet, geht er noch mehr ins grausame Detail:

Christy: [...] He [his father] gave a drive with the scythe, and I gave a lep to the east. Then I turned around with my back to the north, and I hit a blow on the ridge of his skull, laid him stretched out, and he split to the knob of his gullet. *He raises the chicken bone to his Adam's apple.* (*PoWW* 118f)

Immer mehr und immer deftiger schmückt er seinen angeblichen Mord aus. Hierbei schwelgt er nur so in besonders derb-kräftigem Vokabular. Diese drastische Sprache, die Unterhaltungsfunktion hat und die Bauern als grobschlächtig und unkultiviert charakterisiert, bildet den Gegensatz zu poetischen, intimen Formulierungen. Absurd muten dagegen die gelegentlich von Christy unternommenen Ausflüge in ein höheres sprachliches Register an – quasi als linguistischer Antiklimax. Besonders komisch wirken die poetischen Anwandlungen des Protagonisten, die jedoch niemals wirklich zu Ende gebracht werden können, weil er sprachlich nicht versiert genug ist (*PoWW* 128) oder weil er unterbrochen wird (*PoWW* 111). Er wählt eine romantisch-pathetische Sprache, wenn er Pegeen umständlich fragt, ob sie ihn heiraten wolle (*PoWW* 137). Er formuliert seine sentimental Empfindungen so ungeschickt, dass sie lächerlich wirken. Diese sentimental Ansätze deuten auf das irische Melodrama des 19. Jahrhunderts zurück,²⁸ sie tragen jedoch hier in dieser Umständlichkeit zum Komischen bei. Überzogen ausschweifend spricht Christy dann zum Schluss bei seinem melodramatischen Abgang, womit er allerdings bei niemandem mehr Eindruck hinterlässt, außer vielleicht bei seinem eigenen Vater, der zumindest im Moment überrascht über den Mut seines Sohnes ist (*PoWW* 142). Beispiele für diese pseudo-romantisierende Richtung gibt es im *Playboy* viele. Dieses ironisierende Element findet man bei Schönherr nicht.

Ein weiteres Merkmal in der Sprache der Figuren beider Dramen ist die einfache syntaktische Struktur; hauptsächlich werden Parataxen in Kombination mit

²⁸ Kosok: *The Image of Ireland*, S. 59f.

einfachen Hypotaxen verwendet. Die einfachen Sätze werden mit komplexen bildhaften Worten und Phrasen gefüllt. Hier greifen sowohl Synge als auch Schönherr wohl auf eine mündliche Erzähltradition zurück,²⁹ denn wie in dieser verwenden die Autoren bildhafte Ausschmückungen. Im *Playboy* fallen dabei die Aneinanderreihungen gleicher Wortarten oder auch Phrasen auf – es entsteht ein fast beschwörender Rhythmus, so in den folgenden Beispielen: „Pegeen: [...] at night the dogs barking, the calves mooing and my own teeth rattling with fear“ (*PoWW* 101), „Christy: [...] walking wild eleven days, waking fearful in the night“ (*PoWW* 108), „Christy: [...] I there drinking, waking, eating, sleeping“ (*PoWW* 109), „Christy: [...] you’d hear cursing and swearing and damning oaths“ (*PoWW* 110), „Sara: [...] whity mud, and red mud, and turf on them“ (*PoWW* 116), „Jimmy: [...] racing, lepping, dancing. [...] white skull, black skull and yellow skull“ (*PoWW* 130) und „Mahon: [...] they swearing, raging, kicking at him“ (*PoWW* 132). Die Wortreihen suggerieren Einfachheit. In Wirklichkeit sprechen die Figuren jedoch in kraftvollem und kunstreichem Stil, der mit Alliteration („walking wild“) und Lautmalerei („toiling and moiling“) operiert.

Das Phänomen der Aneinanderreihung von bildhaften Ausdrücken tritt bei Schönherr vor allem in der Form des Wortpaars in Erscheinung; das heißt, der Autor schafft Rhythmus und Betonung durch Paarbildung. Vor allem verwendet er Adjektive, die oft zu Komposita zusammengesetzt sind, um noch kraftvoller zu wirken, wie die folgenden Kombinationen zeigen: „Trine: [...] alt und katzgrau“ (*E* 154), „Hannes: [...] blühweiß, röslrot“ (*E* 164), „Grutz: [...] kreuzlahm und halbblind“ (*E* 164), „Oberknecht: [...] Bader und Krippenflicker“ (*E* 173), „Arzt: [...] Grotz und Gflenn“ (*E* 173), „hobelt und tischlert“ (*E* 180), „Grutz: [...] brustein, brustaus, lungenauf und -nieder“ (*E* 184), „Spott und Spiel“ (*E* 189) und „Grutz: [...] Erd und Acker“ (*E* 190). Wie in Synges Drama findet man in *Erde* Alliterationen und onomatopoetische Wendungen in einfache Syntax verpackt, was ein typisches Merkmal für die Kunstsprache dieser Autoren ist.

Um die Bildhaftigkeit noch mehr zu verstärken, statten Synge und Schönherr die Reden ihrer Figuren mit Vergleichen aus, die teilweise komisch erscheinen, wie folgende Beispiele aus *The Playboy of the Western World* illustrieren: Christy

²⁹ Für Synge vgl. Ó Tuama: Synge; für Schönherr vgl. Emma E. Smith: „Aber ich hab sie nit kennt, die Weiber“: Female Anarchy Unleashed in Karl Schönherr’s „Weibsteufel“. In: W. E. Yates, Allyson Fiddler und John Warren (Hg.): *From Perinet to Jelinek. Viennese Theatre in its Political and Intellectual Context*. Bern: Peter Lang, 2001, S. 167-178, hier S. 168.

schildert auf makaber-witzige Weise, dass sein Vater „like an empty sack“ (*PoWW* 106) zusammenbrach, nachdem er ihn niedergeschlagen hatte; Pegeen nennt sich selbst ein „Wicklowschaf“ (*PoWW* 107); Old Mahon vergleicht seinen Sohn Christy mit einem „crawling beast“ (*PoWW* 118) und einem „mangy cur“ (*PoWW* 132); komisch wirkt Christy, wenn er sich mit einem „gallant captain“ (*PoWW* 146) gleichsetzt. Eine besonders eindrucksvolle Demonstration für Synges Kunstsprache liefert Christy, wenn er Pegeen beschreibt:

Amn't I after seeing the love-light of the star of knowledge shining from her brow, and hearing words would put you thinking on the holy Brigid speaking to the infant saints, and now she'll be turning again, and speaking hard words to me, like an old woman with a spavindy ass she'd have, urging on a hill. (*PoWW* 128)

Der Vergleich wird von dem ungebildeten Jungbauern Christy angestellt und ist ein Beispiel für seine paradox-ungeschickte Sprachverwendung, die gleichzeitig abgehoben wirkt. Dadurch, dass sich die Figuren sprachlich überheben und lächerlich machen, werden sie gleichzeitig auf ihren Platz verwiesen. Dies verweist wieder auf die soziale Statik, denn sie vermögen es auch sprachlich nicht, sich aus ihrer Umgebung und Zugehörigkeit loszulösen. Zuerst setzt Christy ausgerechnet die grobschlächtige Pegeen mit der weisen Heiligen Brigitte gleich und im nächsten Atemzug mit einem alten Weib, das einen störrischen Esel den Hügel hinauf treibt. Synges macht hier auch die hibernoenglische Wendung „Amn't I after“ nutzbar, mit der er typisch irische Sprachverwendung aufgreift und somit eine Lokalisierung vornimmt.

In Schönherrs *Erde* findet man ebenso besonders bildhafte Vergleiche. Bitterkomisch wirkt es, wenn Trine sich beispielsweise über Hannes' Schwerfälligkeit beschwert – „Als wenn er anagnagt wär“ (*E* 154) – oder wenn Mena über Grutz sagt, dass er gegen das Sterben „wie ein Lindwurm“ (*E* 155) aufbegehrt. Nur selten werden Menschen einfach nur benannt; meist werden sie anhand von direkten Vergleichen komisch dargestellt: Mena nennt den Eishofbauer „Jochgeier“ (*E* 160) und später vergleicht sie Grutz mit einem „Dieb“ (*E* 171) und einem „kranken Gaul“ (*E* 171), Hannes setzt die Kinder des Eishofbauers mit „Glorienengeln“ (*E* 164) gleich; besonders eigentümlich klingt Grutz, wenn er verschlüsselt Mena und Trine, die auf die Erbschaft warten, mit einem Habicht vergleicht, über den er konstatiert, dass er „wie a Uhrenpendikel“ (*E* 164) funktioniere. Die Parallelen, die Grutz im

Folgenden zieht, sollen eindringlich seine Erdverbundenheit deutlich machen: „Wer mir an meinem Feld über die Jungsaat läuft, da ist mir grad, als trampelt mir eins auf mein Leib umanand. Und wer mit der Hackn in meine Bäum einhaut, der trifft mi.“ (E 157). Er benennt seine Liebe zu seinem Land nicht einfach, sondern schildert sie emotional anhand von bildhaften Vergleichen, wodurch die Aussage verstärkt wird.

In beiden Dramen lassen die Autoren ihre Figuren auf bildreiches Sprachmaterial zurückgreifen. Auf lexikalischer Ebene verwenden die Autoren bildhaftes Wortmaterial, das hauptsächlich aus der bäuerlichen Welt entstammt. So wird sprachlich der Bezug zum Landleben hergestellt. Allerdings hat diese Bildhaftigkeit noch eine weitere Funktion. Sie kontrastiert mit der Einfachgestricktheit der Gestalten. Sie wirkt unecht und aufgrund der teilweise eigenartigen Vergleiche wird ein komischer Effekt erzielt, vor allem für ein städtisch-distanziertes Publikum. Nur selten werden Begebenheiten einfach so dahin gesagt; von den Autoren wird den Figuren, besonders wenn sie längere Passagen reden, kunstvolle, dichte bäuerliche Sprachgewalt in den Mund gelegt. Es wird nicht einfach nur „fear“, sondern „take my death with fear“ (PoWW 100) gesagt oder nicht lediglich „morning“, sondern „the dews of dawn“ (PoWW 101). Bei Schönherr heißt es statt „Heirat“ und „altern“ „Überfuhr“ und „überzeitig sein“ (E 154) und „rotes Leben“ (E 171) steht für „Blut“. Besonders metaphorisch drückt sich Grutz aus, wenn er vom Sterben und Vererben spricht: „I bin noch nit schlafrig! Und vor i nit ins Bett geh, zieh i mi nit aus“ (E 164, 165, 167). Wenn er glaubt, bald zu sterben, bezeichnet er den Sarg als „Reisefutteral“ und den Totengräber als „Schneidermeister“ (E 175). Witzig-derb verwendet Mena ärgerlich statt Mund „Brotladn“ (E 185). Solche Formulierungen verweisen auf die bäuerliche Erlebniswelt; sie tragen auch zum Sprachwitz bei. Sie sind allerdings auch Ausdruck für die Unfähigkeit der Figuren, schmerzhaft, peinlich und komplexe Dinge konkret zu benennen. Diese Sprachverwendung geht Hand in Hand mit der Charakterisierung der Figuren, die pragmatisch handeln, auf wirtschaftlichen Gewinn aus sind und nur äußerst selten tatsächlich Gefühle für ihre Nächsten zeigen. Die Autoren kreieren eine Sprache, die einerseits authentisch wirkende Merkmale aufweist, wie Ansätze lokalen Dialekts, und andererseits durch die angehäuften Bildhaftigkeit zur Kunstsprache wird.

Religiöse Phrasenhaftigkeit ist auch Teil der Kunstsprache. Religion ist sprachlich präsent, jedoch scheint es den Figuren an echter Religiosität zu fehlen,

denn beide Dramatiker flechten religiöse Phrasenhaftigkeit scheinbar willkürlich ein, ohne dass sich die Figuren jemals mit Religion auseinandersetzen oder auch nach religiösen Prinzipien handeln. Zum Beispiel spricht Schönherr's Totenweibele immer wieder in gottesfürchtigen Sentenzen, weil sie mit dem Glauben anderer Leute eigentlich Geschäfte macht. Die Reden dieser Klagefrau sind wie Sprechblasen und stehen stellvertretend für die Inhaltslosigkeit religiöser Rede und Handlung, die beide als zum Ritual verkommen vorgeführt werden. Ausgeprägt ist dieses Merkmal auch bei Synge, der die weinerliche Figur des Shawn Keogh ständig von sakralen Gesetzen sprechen lässt. Allerdings hat man nicht den Eindruck, als ginge es ihm wirklich um die christlichen Werte, sondern eher um die Furcht vor dem örtlichen Priester, Father Reilly, als Autoritätsperson. Dies lässt sich als ein Seitenhieb Synge's auf die Macht der katholischen Kirche im Irland des beginnenden 20. Jahrhunderts lesen. Neben Shawn Keogh verwenden ausnahmslos alle anderen Figuren ebenso religiöse Phrasen, wobei sie keine echte religiöse Haltung zeigen, sondern anezogenen Sprachgebrauch. Zum Beispiel bezeichnet Michael James, Pegeen's Vater, Shawn in besonders ironischer Weise als guten Christenmenschen. Folgende Textstelle illustriert, wie Synge's ironischer Umgang mit Religion funktioniert:

Shawn (*turning back wringing his hands*): Oh, Father Reilly and the saints of God, where will I hide myself today? Oh, St. Joseph and St. Patrick and St. Brigid and St. James, have mercy on me now! [...]

Shawn (*screaming*): Leave me go, Michael James, leave me go, you old Pagan, leave me go or I'll get the curse of the priests on you, and of the scarlet-coated bishops of the courts of Rome. [...]

Michael James: Well, there's the coat of a Christian man. Oh, there's sainted glory this day in the lonesome west, and by the will of God I've got you a decent man, Pegeen, you'll have no call to be spying after if you've a score of young girls, maybe, weeding in your fields. (*PoWW* 103)

Dieses starke Bezugnehmen auf Religiöses hat hier besonders komische Wirkung. Synge kontrastiert die Sprache sowohl mit der Handlung als auch mit den einfachen Figuren. Die Anhäufung von religiösen Referenzen innerhalb dieser Szene hat komischen Effekt, weil sie vor allem im Kontext der kruden Handlung übertrieben wirkt. Ironie vermittelt Synge auch, wenn er die Witwe Quin Shawn als „priesteen“ (Priesterlein) bezeichnen lässt (*PoWW* 111). Mit Christy's Antwort auf Pegeen's Frage, ob er seinen Vater ermordet habe, treibt Synge seine ironische Darstellung von Religion auf die Spitze: „Christy (*subsiding*): With the help of God I did surely,

and that the Holy Immaculate Mother may intercede for his soul“ (*PoWW* 105). Nicholas Grene klassifiziert diese Passage als „Irish bull with a topspin of sacrilege.“³⁰ Sprachlicher Nonsens dominiert also die sprachliche Repräsentation von Religion. Die inhaltsleeren Phrasen entlarven das Verhaftetsein der Figuren in unreflektiertem Bewusstseinszustand, der die Figuren davor bewahrt, sich weiterzuentwickeln. Damit betonen die Autoren noch einmal das Statische und Konstante am Ländlichen.

In *Erde* wird vom Oberknecht fünfmal ein Gebet begonnen, ohne dass er es abschließt, wobei es sich um formelhaften Sprachgebrauch handelt (*E* 150, 170, 181, 183, 190). Entweder wird ein Tischgebet gemurmelt oder ein Segensspruch, wenn die Anwesenden den Tod des Knechtleins besprechen. Vor allem aber spricht das Totenweibele von Religion:

Grutz: I stirb ja nit! Weißt, alter Uhu, ich hab a viereckige Seel, und die kann nit aus, bei dem (*auf seinen Mund deutend*) runden Vaterunserloch! (*Mena und Trine schieben das Bett durch die zweite Tür links ab, die dann geschlossen wird.*)

Totenweibele (*erbost nachrufend*): Dir wird man deine Giftzahn schon noch reißen, alter Heid!

Hannes (*Faßt die keifende Alte am Arm und führt sie gegen die erste Tür links*): Marsch aus bei der Tür!

Totenweibele: Hab i dich nur erst auf dem Schrag, i werd dich schon betn machen, du alter Heid! (*E*, S. 177)

Ihre derbe Ausdrucksweise und die ihrer Gesprächspartner überschatten Gottesfurcht und Glauben. Komisch erscheinen die Passagen, weil Religion in Kontrast zu besonders grober Sprache und kruder Handlung gesetzt wird oder sogar Bestandteil davon sind. Beiden Autoren war es wichtig, Religion in den Stücken als herausragendes Merkmal der irischen beziehungsweise österreichischen Landbevölkerung zu zeigen. In ihrem ironischen Umgang mit Religion üben sie Kirchen- und Gesellschaftskritik. Sowohl in Synges als auch in Schönherrs Drama stehen religiöse Sentenzen hauptsächlich im Dienste der Komödie. Sie reflektieren allerdings auch, dass zur Entstehungszeit beider Dramen Religion als integrativer Teil des Landlebens angenommen wurde. Insofern erfüllt diese sprachliche Auseinandersetzung mit der Religion im ländlichen Alltag auch kritische Funktion: Die Autoren zeigen die Oberflächlichkeit der Landbevölkerung im Umgang mit Religion auf; aber nicht nur das – ihre Kritik richtet sich insbesondere auch an die

³⁰ Grene: *The Politics of Irish Drama*, S. 104.

Kirche und deren Vertreter, die, wie es in den Dramen durch das Aufeinanderprallen von oberflächlicher Gottesfurcht und menschlicher Verrohung aufgezeigt wird, nicht wirklich als ernstzunehmende Vertreter christlicher Moral und als Seelenführer erscheinen.

1.4. Werkvergleich: Resümee

Der Vergleich der beiden Dramen hat gezeigt, dass sie sich, auch wenn sie in ihre jeweilige Herkunftsumgebung eingebettet sind, in mehrfacher Hinsicht sehr ähnlich sind. Die Autoren beschreiben in ihren Regieanweisungen den äußeren Rahmen für ihre Stücke auf stereotype Weise, sodass das Publikum von Beginn an erkennt, wo sich die Handlung zuträgt. Trotz der typisch irischen beziehungsweise alpenländischen Elemente vermitteln die Stücke die selbe moralische Botschaft. Vor allem jedoch weisen sie von der Struktur her in die selbe Richtung: Obwohl die Autoren ihre Stücke als Komödien bezeichnen, handelt es sich um Tragikomödien, was die Autoren sowohl in der Dramenstruktur als auch in der Figurenzeichnung klar zum Ausdruck bringen. Auch sprachlich weisen die Dramen frappierende Gemeinsamkeiten auf. All diese Parallelen deuten darauf hin, dass die Vorgangsweise bei der Darstellung der ländlichen irischen beziehungsweise österreichischen Lebensweise überregionale Merkmale aufweist. Das Ländliche wird von den Autoren so präsentiert, dass es dem städtischen Publikum der Nationaltheater als Bestätigung seiner Vorstellung von urwüchsigem, erdverbundenem, ‚originalem‘ Landvolk dienen kann und dass es sich gleichzeitig zur Ideologisierung eignet. Da die Autoren die ländliche Bevölkerung, ohne dass sie plakativ präsentiert wäre, als unveränderbare Konstante zeichnen, bieten diese Dramen Ideologisierbarkeit für eine ‚nationale Literatur‘ an.

Durch universelle Mittel wirkt der Humor zwar im Lokalkolorit über ‚Eingeweihte‘ hinaus; er entsteht durch die Diskrepanz zwischen Anspruch und sprachlicher Substanz. Dennoch hängt Humor von der Fähigkeit ab zu identifizieren, ob Menschen in ihrem sozialen Gefüge funktionieren oder nicht. Verschiedene Nationen mit unterschiedlichen sozialen Strukturen haben ein unterschiedliches Verständnis davon, was lustig ist. Nichtsdestotrotz zeigt die Vergleichsanalyse von Schönherrns *Erde* und Synges *Playboy of the Western World*, dass die Autoren, obwohl sie die Stücke und deren Humor vordergründig irisch beziehungsweise

österreichisch konzipiert und sie ihre Stücke in lokalem Terrain fest verankert haben, lokale und nationale Grenzen überschreiten. Dies ist möglich, weil ihre Protagonisten universelle und gleichzeitig lokale typische Merkmale aufweisen. Wann immer sie in tragische Situationen gelangen, treten sie als universelle Figuren in Erscheinung; wann immer sie sich in komödienhaften Sequenzen befinden, repräsentieren sie lokale Stereotypen. In ihrer folkloristischen Einkleidung also wird ein menschlicher Kern freigelegt, dessen Verständnis nationale und sprachliche Grenzen überschreitet. Die dramatische Struktur und die Sprache vereinen zwei Ebenen, die tragische und die komische. Schönherrs und Synges humoristische Darstellungsweise, wenn auch auf der Oberfläche noch so irisch beziehungsweise alpenländisch verwurzelt, funktioniert außerhalb der regionalen Grenzen, weil sie sich der wirkungsvollen Methode bedienen, allgemein-menschliche Verhaltensweisen im traditionellen Rahmen der ländlichen Szenerie manifestiert zu zeigen, ohne dass die Dramen einseitig, sentimental, oberflächlich oder plakativ wirken. Sie enthalten zwar sentimentale oder plakative Elemente, jedoch spielen die Autoren auf humorvoll-ironische Weise mit diesen, um ihrer Gesellschaftskritik Ausdruck zu verleihen.

Besonders auffallend sind die Gemeinsamkeiten im Bereich der Sprache. Die Autoren kreieren auf dieselbe Art eine Kunstsprache, deren syntaktischer Bau auf Simplizität beruht. Die Autoren imitieren einerseits die ländliche Bevölkerung, um ‚authentisch‘ zu wirken und den Publikumserwartungen zu entsprechen, andererseits lassen sie diese vermeintlich einfachen bäuerlichen Gestalten in einer Kunstsprache, die ironisch wirkt, sprechen. Der Befund vieler ähnlicher, also supranationaler dramatischer Verfahren und Ausdrucksmittel kontrastiert scharf mit dem Ruf der Stücke als Beispiele dezidiert nationaler Selbstdarstellung.

2. Karl Schönherrs *Erde* – vom Burgtheaterhit zum Provinzstück

Als Regisseur Martin Kušej im Januar 2001 *Glaube und Heimat* (1910), Schönherrs Drama über die Gegenreformation, am Wiener Burgtheater inszenierte, waren das Publikum und die Kritiker gespaltenen Meinung über seine Interpretation. Diese folgte dem Grundgedanken, das Stück aus dem Schönherrschen Zeit- und Ortskontext zu entheben. „Er hat das Drama kompromisslos als ‚Kunst-Gebilde‘

begriffen und daraus erregende Freiräume für das Zeitlose geschaffen“;³¹ lobte eine Rezension. Eine andere Rezensentin fragte sich jedoch, ob „man dieses Stück nicht hätte im Staub der Nationalbibliothek belassen können“.³² Die Rezensentin impliziert, dass Schönherrs Drama unzeitgemäß ist und lediglich Wert als ein historisches Dokument besitzt, das zeigt, was zu Schönherrs Zeit als Nationaldrama angesehen wurde. Für die Theaterpraxis der Gegenwart sei es allerdings obsolet geworden. Die beiden Kritiken spiegeln Grundlinien und Grundpositionen der Schönherr-Rezeption im 20. Jahrhundert wider, wie sich die Auseinandersetzung mit Schönherrs Werk im Laufe des 20. Jahrhunderts verändert hat. Einerseits gilt das ländliche Volksstück eines Schönherr als verstaubtes Relikt der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das für aktuelle Nationalbühnen ungeeignet ist. Andererseits wird derartiges Drama in Schulbüchern, Anthologien und wenigstens von Teilen der Germanistik als Beispiel für Heimatliteratur neutral angeführt.³³

Schönherrs *Erde* wurde nach anfänglich großem, wenn auch nur zögerlich einsetzendem Erfolg lediglich in zwei weiteren Inszenierungen an der Burg aufgeführt. Die Premieren fanden am 22. Februar 1908 (40 Aufführungen bis 1920), am 2. November 1926 (10 Aufführungen bis 1927) und am 5. Mai 1943 (13 Aufführungen im selben Jahr) statt. Paul Schlenther, Burgtheaterdirektor von 1898 bis 1910, akzeptierte das Stück erst 1908, nämlich nachdem Josef Kainz, einer der beliebtesten Schauspieler im Wien jener Zeit, trotz anfänglicher Bedenken die Rolle des Grutz annahm.³⁴ Das Burgtheater bediente einen urbanen und konservativen Geschmack; im Allgemeinen wurden Schönherrs Dramen an anderen Häusern uraufgeführt.³⁵ Für die Bewertung von *Erde* als vermeintlicher Nationalliteratur ist allerdings die Aufnahme im Burgtheater besonders aussagekräftig. Burgtheaterdirektor Paul Schlenther galt als Förderer Schönherrs. In seinem ideologisch dem Nationalsozialismus nahestehenden Essay über das Burgtheater als Nationaltheater bemerkte der Theaterwissenschaftler Heinz Kindermann, dass

³¹ Franz Schwabeneder: Heimatschlamm und Menschendreck. In: *Oberösterreichische Nachrichten*, 22. Januar 2001, S. 7.

³² Cornelia Niedermeier: Wir gehen eine neue Heimat suchen. In: *die tageszeitung*, 22. Januar 2001, S. 14.

³³ Vgl. Literaturgeschichten von Metzlerverlag oder Zeman.

³⁴ Hugo Thimig: Hugo Thimig erzählt. Hg. v. Franz Hadamowsky. Graz, Köln: Böhlau, 1962, S. 179.

³⁵ Vgl. Anton Bettelheim: Karl Schönherr und das österreichische Volksstück. Wien, Leipzig: Hertleben, 1926, S. 123.

Schlenters einziger Verdienst als Burgtheaterdirektor darin zu sehen ist, dass er Schönherr den Weg in das deutsch-österreichische Nationaltheater geebnet habe.³⁶

Die Rezensionen der drei Burgtheaterinszenierungen von *Erde* zeigen, dass Schönherr mit seinen Dramen vorerst dem deutsch-österreichischen ‚Volk‘ als nahestehend angesehen wurde. Wegen seiner Herkunft aus dem deutsch-österreichischen Bauernland, die in seinen Dramen sichtbar ist, galt er als Repräsentant für Deutsch-Österreich. Als Autor von ländlichen Dramen wurde er in die Reihe der österreichischen Klassiker eingeordnet. Peter Rosegger beispielsweise lobte Schönherr, er habe mit der Figur des Grutz eine typisch österreichische Dramenfigur geschaffen, die mit den klassischen, volkstümlich gewordenen Figuren eines Rappelkopf aus Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828) und eines Steinklopferhannes aus Ludwig Anzengrubers gleichnamigem Märchen (1880) vergleichbar seien; all diese Figuren hätten eines gemeinsam, nämlich die österreichische Heimat.³⁷ Schönherr's Werk fand generell Anklang und wurde als „ein Stück Österreich für die gesamtdeutsche Bühne“ angenommen.³⁸ *Erde* galt unter den Theaterleuten als ‚großer Wurf‘ und berühmte Schauspieler ihrer Zeit, wie zum Beispiel Hugo Thimig, Otto Tressler, Bernhard Baumeister oder der speziell für dominante Bauernrollen an der Burg engagierte Robert Balajthy wollten nach dem Tod des Doyen Kainz (1910) einmal zumindest die Rolle des Grutz spielen.³⁹

Die Meinungen über die Aufführung von 1908 waren jedoch geteilt. Die Theaterkritik akzeptierte *Erde* als realistisches Stück voll von „echten Menschen“ im Gegensatz zu einer angeblich polierten und psychologisierenden Großstadtdramatik, wie hier auf besonders polemische Weise formuliert:

Endlich wieder einmal keine jener kraftlosen Seelenanalysen, die in der Mystik des Geschlechtsapparates schwelgen, endlich wieder einmal Menschen, deren Welt nicht ausschließlich in der Vorstellung gewisser Sekretionen besteht, vor allem jedoch wieder Menschen und nicht Schatten, Leben und kein Puppenspiel und keine Marionettenklinik [...]. Dann könnte mit Schönherr eine

³⁶ Heinz Kindermann: Das Burgtheater: Erbe und Sendung eines Nationaltheaters. Wien, Leipzig: Luser, 1939, S. 145.

³⁷ Vgl. Peter Rosegger: Ein Dichter des Volkes. In: *Die Woche* (Berlin), 1. April 1911, zitiert nach Bettelheim: Schönherr und das österreichische Volksstück, S. 8f.

³⁸ Karl Paulin: Karl Schönherr und seine Dichtungen. Innsbruck: Wagner, 1950, S. 27.

³⁹ Bettelheim: Schönherr und das österreichische Volksstück, S. 40; und vgl. auch Claus Gilmann: Das dramaturgische Werk Karl Schönherr's und seine Rezeption in Wien. (Diss. phil. masch.) Wien 1973.

Epoche aufsteigen, in der wir endlich von der Plage psychologischer Afterkunst aufatmen.⁴⁰

Die „Mystik des Geschlechtsapparates“ ist sicher eine Anspielung auf Schnitzlers Dramen; der prominente Rezensent, Anwalt und Schriftsteller Friedrich Elbogen empfand *Erde* als untypisch und somit als erfrischend für die Wiener Theaterlandschaft der Zeit. Das ländliche Volksstück, das ‚echtes Leben‘, ‚echte Menschen‘ zeige, wurde zum Gegengewicht zum dominanten Ton auf dem Burgtheater erklärt. Mit sentimental Anklängen wurde in einer anderen Rezension von *Erde* für ein Aufleben des bäuerlichen Volksstücks im großstädtischen Wiener Theater plädiert: „Auf der Bühne ist das Agrarische längst schon Trumpf, der überfeinerten Kultur des modernen Theaterpublikums schmeckt die Romantik des Dorflebens wie frische Kuhmilch.“⁴¹ Auffallend ist hier, dass die Kritik von Dorfromantik schreibt, womit auf die Sehnsucht nach dem Unverdorbenen und Exotischen, das sich im Derben äußert, hingewiesen wird. Dass der Dichter das bäuerliche Milieu zeichnete, wurde als Ausdruck von ‚gesunder‘ Menschendarstellung interpretiert und obwohl Schönherr die Bauerngemeinschaft als derb, egoistisch und hartherzig charakterisiert, empfanden einige Kritiker in Wien diese Repräsentation des ruralen Österreich als erfreulich; so wurde das Ländliche zum Argument in ideologischen Kulturdiskussionen der Zeit instrumentalisiert.

Ein beträchtlicher Teil der Kritik erkannte die ästhetische Qualität des Dramas an. Vor allem wurde Schönherrs Umsetzung der Form der Tragikomödie gelobt, mit der sich der Autor in die Reihe großer Dramenschriftsteller einordnen ließe. Ein Theaterkritiker fand einen Bezug zu Shakespeare:

Die Komödie des Lebens ist eine mit Tod und Teufel spielende Grotteske. Das Sterben wird zum Witz. [...] Grutz ist schlauer als Lear. [...] Einwände verstummen angesichts eines Werkes, das von Saft und Kraft strotzt und mit Einzelheiten geschmückt ist, die – steinigt mich! – Shakespearschen Humor ausströmen.⁴²

Der Shakespeare-Vergleich drückt hier nicht nur aus, dass der Rezensent die Qualität von *Erde* lobte, sondern auch, dass er Schönherr als Erneuerer willkommen hieß. Wie Shakespeare in den 1770er Jahren in der deutschen Literaturlandschaft

⁴⁰Friedrich Elbogen: *Erde und Kärmerleut an der Burg*. In: *Neues Wiener Journal*, 23. Februar 1908, zitiert nach Fliedl: *Konkurrenten*, S. 118.

⁴¹Anon.: *Burgtheater*. In: *Wiener Mittags-Zeitung*, 24. Februar 1908, zitiert nach Gilmann: *Karl Schönherr und seine Rezeption*, S. 57.

⁴²Anon.: *Burgtheater*. In: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 23. Februar 1908, zitiert nach Gilmann: *Karl Schönherr und seine Rezeption*, S. 56.

beispielsweise von Lessing, Lenz, Herder oder Goethe gepriesen wurde, nämlich als Verfasser von Volksstücken, der es vermag, natürliche, kraftvolle, echte Gestalten auf die Bühne zu bringen, und als Gegenpol zum französischen Geschmack, so wurde jetzt Schönherr mit seinen ländlichen Volksstücken als positiver Gegenpol zur Künstlichkeit im Theater gesehen. „Saft und Kraft“ waren für einige Kritiker Teile des Erneuerungsprogramms im Nationaltheater.

Das kraftvolle ‚Echt-Österreichische‘ wurde nicht nur am Stück selbst, sondern auch an der Aufführung gepriesen. Im Lob der Aufführung beriefen sich die Kritiker besonders auf die sprachliche Umsetzung. Mundartlich gefärbte Umgangssprache wurde offensichtlich mit Authentizität gleichgesetzt.⁴³ So in dieser Aussage:

In Erde spielen von Kainz angefangen bis zum letzten Episodendarsteller durchaus Österreicher. [...] Herr Treßler [ein Schwabe] mußte deshalb im Laufe der Proben viel Niederösterreicher in seinen Schilcher schütten, ehe das Ganze auf einen Geschmack hinauskam, auf einen Ton gestimmt war. Aber nicht nur das Dialektische brachte Schönherr seinen Darstellern bei, er lehrte sie auch alle Naturlaute, an denen die Dichtung so reich ist.⁴⁴

Wieder werden Naturhaftigkeit und Ursprünglichkeit, die Schönherrs Figuren anscheinend verkörpern, hervorgehoben. Es zeigt sich, dass die Theaterkritik alles, was im Drama authentisch wirken sollte, auch tatsächlich als Echtheitszertifikat für Österreichisches rezipierte. Dass es sich, wie die Textanalyse ans Licht gebracht hat, um eine Kunstsprache handelt, wurde nirgendwo erkannt. Dies zeigt, dass das Bild, das Schönherr von der österreichischen Landbevölkerung konstruierte, für die städtischen Kritiker als authentisch wahrgenommen wurde.

Im Gegensatz zu den positiven Kritiken standen jene Rezensionen, die diese Volksstücktradition ob ihrer Provinzialität unpassend für ein Nationaltheater fanden. Einer der bekanntesten Feuilletonisten und Literaturkritiker seiner Zeit, Alexander von Weilen, schrieb, nachdem er dem Stück eine gewisse dramatische Qualität im Stück attestiert hat, dass das Burgtheater für Schönherr „ein Unglück“ sei. Der Autor sei tief verwurzelt im „Tiroler Boden“, so tief, dass er „über einen winzigen Ausschnitt“ nicht hinauskomme, und „es fehlt die Andeutung eines Ausblicks von

⁴³ Karl Kraus (1874-1936) verdammt gerade zur selben Zeit dieses seiner Ansicht nach Vorgaukeln von vorgeblich authentischer Sprache. Vgl. Karl Kraus: Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestage. Hg. v. Hans Meyer. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975, S. 14f.

⁴⁴ Anon.: Probenbericht. In: *Fremdenblatt*, 23. Februar 1908, zitiert nach Gilmann: Karl Schönherr und seine Rezeption, S. 69.

höherer Warte“.⁴⁵ Er fand, dass Schönherr in seinem Volksstück zwar Unterhaltung biete, jedoch eine Form der Unterhaltung, die für das städtische Publikum belanglos sei. *Erde* wird hier also als Provinzstück für ein Provinzpublikum angesehen; für das Nationaltheater in Wien fehle es an philosophischem und intellektuellem Anspruch. Dieser Meinung schloss sich auch Felix Salten, Kritiker für *Die Zeit*, an, wenn er konstatierte, dass Schönherr ein „Übelkeit erregendes Maß an Menschlichkeit“ in sein Stück lege, ihm gleichzeitig ein „freiere[r] Horizont“ und ein „Blick über weitere Komplexe“ fehle.⁴⁶ Das Provinzielle wurde von dieser Seite der Kritik als adäquat für die Provinz erachtet, nicht jedoch für Wien: „Wir Großstadtmenschen haben nur wenig Verständnis für die Ackerkrume, für den Boden, der uns erhält und nährt.“⁴⁷ Und daher sei das Werk für ein Wiener Publikum unpassend.

Über die Publikumsreaktionen anlässlich der Wiener Uraufführung von *Erde* selbst wird wenig berichtet. Offensichtlich waren die Theaterbesucher Schönherr grundsätzlich wohlwollend gesinnt,⁴⁸ bis auf einige „junge Leute, die zu zischen versuchten“, aber „energisch zur Ruhe verwiesen“ wurden.⁴⁹ Schönherr selbst berichtete jedoch: „Als ich aus dem Theater ging, sah ich vor mir einen alten Herrn inmitten zweier Damen; er war im ganzen Gesicht krebsrot: ‚Nie mehr gehe ich in dieses Theater, in dem ein solches Schandstück zu Ende gespielt werden kann.‘“⁵⁰ Es wird nicht näher erläutert, was denn als so schändlich an dem Stück empfunden worden sei. Annehmen kann man, dass die bäuerliche Grobschlächtigkeit und Derbheit in *Erde* für ein städtisches Publikum im Burgtheater ungewohnt war. Wie aus den Rezensionen, die die Aufführung von *Erde* am Wiener Burgtheater wenig wohlwollend betrachteten, zu entnehmen, gehöre das Genre des ländlichen Volksstücks auf die Vorstadt- und Provinzbühnen, wo es kein Brauenrunzeln ausgelöst hätte.

Auf politischer Seite kristallisierte sich zumindest bis zum Ende der Monarchie um Schönherr ein gewisser Unruheherd heraus, besonders weil er den Burgtheaterrevers von 1844, der von Erzherzog Franz Ferdinand immer noch

⁴⁵ Alexander von Weilen: Burgtheater. In: *Wiener Abendpost*. Beilage zur Wiener Zeitung, 24. Februar 1908, S. 1.

⁴⁶ Felix Salten: Ein künstlerisches Sittenbild aus den Alpenländern. In: *Die Zeit*, 23. Februar 1908, zitiert nach Gilmann: Karl Schönherr und seine Rezeption, S. 57f.

⁴⁷ Anon.: Hofburgtheater. In: *Reichspost*, 23. Februar 1908, S. 7-8, hier S. 7.

⁴⁸ Vgl. Alexander von Weilen: Burgtheater. In: *Wiener Abendpost*. Beilage zur Wiener Zeitung, 24. Februar 1908, S. 1.

⁴⁹ Anon.: Hofburgtheater. In: *Reichspost*, 23. Februar 1908, S. 7-8, hier S. 8.

⁵⁰ Bettelheim: Schönherr und das österreichische Volksstück, S. 44.

implementiert wurde und der besagte, dass ein Künstler aufgrund religiöser Anstößigkeit oder kaiserkritischen Aussagen zensuriert werden kann, niemals unterschrieben hatte. Es war die strenge Theaterzensur, die Schönherr anfänglich veranlasste, an deutsche Theaterhäuser und Verleger abzuwandern, was jedoch der Hofburgtheaterverwaltung auch nicht recht war, denn als so offensichtlich ‚österreichisch‘ schreibenden Dramatiker wollte man ihn in Österreich behalten.⁵¹ Später, als Schönherr zu seinem Problem mit dem Wiener Burgtheater Stellung nahm, bezeichnete er sich als „österreichische[n] Dichter, dem zweimal die höchste literarische Auszeichnung, die Österreich zu vergeben hat, einstimmig zugesprochen wurde.“⁵² Er sah sich also dadurch öffentlich legitimiert, als österreichischer Dichter im österreichischen Nationaltheater zu gelten. Um die Signifikanz von Schönherr's Dramen sowohl für Provinzbühnen als auch für das Burgtheater hervorstreichend, erklärte Schönherr-Biograph Anton Bettelheim, dass „Gestalten wie der alte Grutz [...] an Königshöfen so gut wie an Bauernhöfen“ gedeihen.⁵³ Diese Aussage lässt eine Verwandtschaft mit Lenz' Evaluierung von Shakespeares Dramen anklingen.⁵⁴ Das ‚Bauernstück‘, als das es von einem Teil der Kritik fast abschätzig belächelt wurde, schien in Wien als kontroversiell gegolten zu haben. Es wurde sogar von Hofseite als monarchiekritisch empfunden, denn Schönherr wurde nachgesagt, dass er mit seiner Thematik der Bauernhofübergabe einen kritischen Verweis auf die Thronfolge im habsburgischen Kaiserhaus machen würde.⁵⁵ Obwohl Schönherr im Allgemeinen als unpolitischer Autor galt, wurde in *Erde* eine gewisse politische Dimension vermutet, und somit war das Stück nicht nur thematisch und ästhetisch umstritten, sondern auch politisch im Kontext der Burg als Nationaltheater.

Bis es zur Neuinszenierung am 2. Januar 1926 kam, war *Erde* in der Produktion von 1908 vierzig Mal in unterschiedlichen Abständen an der Burg aufgeführt worden, wobei allerdings nach dem Ersten Weltkrieg Schönherr's Ruhm deutlich zurückging, möglicherweise weil die Aura des Umstrittenen zwischen Nationaldichter und Monarchiekritiker verloren gegangen war: „Auch der Fall Schönherr kann nun als

⁵¹ Vgl. Bettelheim: Schönherr, S. 199.

⁵² Ibid., S. 122.

⁵³ Bettelheim: Schönherr und das österreichische Volksstück, S. 42.

⁵⁴ Vgl. Kapitel I.

⁵⁵ Vgl. Bettelheim: Schönherr und das österreichische Volksstück, S. 42.

erledigt gelten“, erklärte der Literaturgeschichtsschreiber Julius Bab 1919.⁵⁶ Trotzdem feierte Schönherr beispielsweise mit *Karnerleut* (1904) und *Maitanz* (1923) 1923 im Burgtheater beachtliche Erfolge, vielleicht weil seine Dramatik als „pures Volkslied“ empfunden wurde, also romantisch-archaisch anmutete; als Gegenpol zur städtischen Literatur waren Schönherrs ländliche Dramen für ein Wiener Publikum immer noch attraktiv.⁵⁷ Schönherrs Präsenz in Egon Fridells und Alfred Polgars Satire-Reihe *Unsere Umfrage. Womit befassen Sie sich?* vom 29. Januar 1921 zeugt ebenfalls von einem beachtlichen Bekanntheitsgrad in Österreich. In dieser fiktiven Umfrage antwortet ein fiktiver Schönherr auf die Frage, womit er sich denn im Moment befasse: „Ich arbeite an einem ganz komprimierten Dreiakter, in dem nur eine einzige Person vorkommt, und zwar ein Stummer. Das Stück spielt in Tirol.“⁵⁸ Mit wenigen Worten verweisen die Satiriker auf Schönherrs Dramenkunst, die nach karg und minimalistisch sei. Mit der Stummheit im Drama spielen Fridell und Polgar möglicherweise auf die ihrer Meinung nach Aussagelosigkeit der Dramen und Belanglosigkeit des Ländlichen an. Gleichzeitig zeigt allerdings diese ‚Umfrage‘ die Bekanntheit der Stücke Schönherrs. Die Satiriker spielen auf die Beliebtheit Schönherrs an, und gleichzeitig ist ihr Kommentar auf seine Dramatik ironisch. Zeugnis dafür, dass Schönherr immer noch in Österreich anerkannt war, ist letztendlich die Verleihung des Burgtheaterings im Jahr 1931.

Die Tatsache, dass Schönherrs Verleger Staackmann in Leipzig Anfang der 1930er Jahre die Bestände der meisten seiner Werke größtenteils einstampfte, ist jedoch klarer Ausdruck von einem Popularitätseinbruch.⁵⁹ Aus zeitlicher Distanz beschrieb einer der führenden Kritiker Österreichs, Hans Weigel, der Schönherr als den „genialsten“ österreichischen Dramatiker bezeichnete, diesen Verlust an Popularität pointiert: „Nach [...] Jahrzehnten des Ruhms ist ihm das Bitterste geschehen: er hat sich selbst überlebt.“⁶⁰ Die zweite Inszenierung des einstigen

⁵⁶ Julius Bab: Der Wille zum Drama. Neue Folge der Wege zum Drama. Berlin: Oesterheld, 1919, S. 308.

⁵⁷ Alfred Polgar: Schönherr im Burgtheater. In: *Die Weltbühne* 19 (1923), S. 145.

⁵⁸ Egon Fridell, Alfred Polgar: Goethe und die Journalisten. Satiren im Duett. Hg. v. Heribert Illig. Wien: Löcker, 1986, S. 48.

⁵⁹ Johann Holzner: Ein Meister der Komprimierung. Zum 50. Todestag von Karl Schönherr. In: *präsent*, 11. März 1993, o. S.

⁶⁰ Hans Weigel: Karl Schönherr. In: Ders.: Das tausendjährige Kind. Kritische Versuche eines heimlichen Patrioten zur Beantwortung der Frage nach Österreich. Mit 25 Zeichnungen von Paul Flora. Wien: Kremayer & Scheriau, 1965, S. 172-182, hier S. 182.

Erfolgsstücks *Erde* blieb tatsächlich von der Presse beinahe unerwähnt, und auch die relativ geringe Aufführungsfrequenz – nur zehn Mal insgesamt – lässt darauf schließen, dass das Stück auf der Burgtheater-Bühne nicht besonders erfolgreich war. Es werden lediglich die Schauspieler erwähnt und dass das Stück von den ‚großen‘ Schauspielern des Theaters unübertrefflich auf die Bühne gebracht worden sei.⁶¹ Dies kann auch Anzeichen dafür sein, dass die Volksstückästhetik nach 1918 ihre Provokation eingebüßt hat und von einem neuen Volksstück, zum Beispiel eines Ödön von Horváth, überboten worden ist.

Von den Nationalsozialisten als vielleicht der „bedeutendste nachshakespearische Dramatiker“ wiederentdeckt,⁶² waren Schönherr Dramen nach dem Anschluss 1938 wieder beliebt geworden. Der Autor Schönherr hatte sich ungleich seinem Volksstücke schreibenden Zeitgenossen Franz Kranewitter nicht vom Nationalsozialismus distanziert und galt daher als patriotischer Dichter.⁶³ Die national gesinnte Dissertation von Marianne Happe aus dem Jahr 1940 spiegelt die faschistische Interpretation von Schönherr's Figuren wider:

Der urgesunde, kraftvolle Mensch erhält von der Erde, von seiner Scholle, von seinem Grund und Boden lebensspendende und lebenserhaltende Kraft. Wo Entscheidungen fallen, sind es solche zugunsten des heimatlichen Bodens und der Gemeinschaft.⁶⁴

Hier wird sichtbar den Stücken eine nationalsozialistische Interpretation übergestülpt, denn es scheint in seinen Stücken genau das Gegenteil der Fall zu sein: Schönherr's Figuren scheitern an ihrem individualistischen, beinahe solipsistischen Festhalten am Landbesitz oder bringen andere aus diesem Grund zum Scheitern.

Aus Anlass von Schönherr's Tod wurde *Erde* 1943 noch einmal, allerdings zum letzten Mal, an der Burg inszeniert. Die Aufführung wurde unisono von der Zeitungskritik gelobt, weil sie die komödienthafte Seite des Stückes mehr in den Vordergrund stellte.⁶⁵ Der heimatliche Bauer Grutz sei nicht mehr so dämonisch boshaft, sondern eher ein listiger, ‚bauernschlauer‘ Vater und Haustyrann, was der

⁶¹ Vgl. Dr. R. B.: Burgtheater. In: *Die Neue Zeitung*, 5. November 1926, S. 4.

⁶² Hilde Maria Pursch: Die Dämonie in der Schönherr'schen Dramengestaltung. (Diss. phil. masch.) Wien 1946, S. 142.

⁶³ Vgl. Johann Holzner: Franz Kranewitter: Provinzliteratur zwischen Kulturkampf und Nationalsozialismus. Innsbruck: Haymon, 1985.

⁶⁴ Marianne Happe: Die Tiroler Bauernwelt in Karl Schönherr's Dichtungen. Innsbruck: Deutscher Alpenverlag, 1940, S. 108f.

⁶⁵ Bruno Prohaska: *Erde* im Burgtheater. In: *Das Kleine Blatt*, 7. Mai 1943, S. 3.

Schauspieler Otto Tressler laut Kritiken bestens zum Ausdruck brachte: „Otto Tressler, der trotz seiner Bejahrtheit lebensfrohe, unverwüstliche Mensch, erfüllte den Grutz mit all dieser echten, reinen, tiefer als jeder Junge empfindenden Freude am Dasein, die ja auch Wesenskern der dämonischen Gestalt Schönherrs ist. [...] Hier gemildert durch bäuerliche List, gepaart mit ein wenig Bosheit.“⁶⁶ Offensichtlich wurde in dieser Inszenierung der unterhaltende Aspekt des Stückes in den Vordergrund gerückt und jegliche sozialkritische Komponente ausgeblendet. Dem „schauspielerischen Naturell [Otto Tresslers in seiner Rolle als Grutz] entsprechend kam die bäuerliche Listigkeit, die humorvolle Lichte ausstrahlt, stärker zum Vorschein.“⁶⁷ Diese Betonung auf Unterhaltung im Volksstück und in den Wiener Theatern schien unter den Nationalsozialisten grundsätzlich in Mode gekommen zu sein, denn eine generelle Trendwende in Wien hin zum Komödiantischen in Form von Lokalstücken wird auch von der NS-Zeitung *Das Reich* bestätigt: „Wien ist auf Heiterkeit eingestellt.“⁶⁸ Das stärkere Verlangen nach dem Lustigen gehe eben mit dem Kriegszustand einher, und Lustspiel und Schwank seien zum Ausgleich für die Härte des Alltags im Krieg wünschenswert.⁶⁹ Die lustspielartige Inszenierung von Schönherrs *Erde* kann als Ausdruck dieses Trends verstanden werden. Auffallend ist auch, dass die Rezensionen zu den Aufführungen von *Erde* 1943 keine nationalsozialistische Tendenz oder Propagandawirkung explizit registrieren; sie ist wohl als vorausgesetzt zu denken.

Im Burgtheater, dem österreichischen Nationaltheater, erfuhren Schönherrs Dramen nach 1945 eine Rezession; dieser Popularitätsrückgang wurde allerdings durch Aufführungen der mittlerweile renommierten und in Wien populären Provinzbühne Exl kompensiert. Für Schönherr war sie einerseits ein zweites Standbein, jedoch bedeutete deren Engagement für sein Werk andererseits für ihn eine weitere Stigmatisierung nach 1945, denn die Exlbühne galt damals als „Nazibühne“, als „völkisch nationales Unternehmen“.⁷⁰ Dass diese Bühne sich Schönherrs annahm, hatte noch einen weiteren Effekt, nämlich den der Hervorhebung des Regionalen und Harmlosen seiner Stücke. Trotz der Bemühungen der Bühnenleitung, das Volksstück

⁶⁶ Adolf Bassaraba: *Erde* im Burgtheater. In: *Volkszeitung*, 7. Mai 1943, S. 2.

⁶⁷ G. v. Stiegler-Fuchs: *Erde* im Burgtheater. In: *Neues Wiener Tagblatt*, 7. Mai 1943, S. 2.

⁶⁸ Wolfgang Goetz: Wiener Theater. Von der Staatsoper zum „Wiener Werkel“. In: *Das Reich*, 2. November 1941, S. 13.

⁶⁹ Sigmund Graef: Theater im Krieg. In: *Das Reich*, 2. Juli 1940, S. 18.

⁷⁰ Koch: Exlbühne, S. 120.

als ernstes Fach zu präsentieren, tendierte die künstlerische Leitung dazu, eine ‚leichte‘ Dramaturgie als ästhetisches Prinzip anzuwenden: „In die Redeweise der Figuren wird [bei den Exlbearbeitungen] so eingegriffen, daß der erbitterte Kampf um die Vorherrschaft, und die damit verbundenen böartigen Äußerungen, aber auch die Sehnsüchte des Menschen abgeschwächt wurden.“⁷¹ Diese Textbearbeitungsstrategie in Richtung leichter Unterhaltung korrespondierte mit jener des Burgtheaters. Die Bearbeitungen von Schönherr's Dramen in den 1940er Jahren gingen in Richtung harmlose Unterhaltung, und sie wurden nach 1945 vorwiegend auf regionalen Bühnen aufgeführt.⁷² In theoretischen Abhandlungen oder Festschriften wurde er zwar auch noch im Zusammenhang mit dem Burgtheater in einem Atemzug mit Arthur Schnitzler oder Hermann Bahr gepriesen,⁷³ aber in den größeren Theatern in Wien wurden seine Volksstücke kaum noch gespielt.⁷⁴

Was Karl Schönherr's Dichtung angeht, teilte sich die Theaterkritik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in zwei Lager. Seine Anhänger versuchten nachzuweisen, dass er keineswegs propagandistisch den Nationalsozialisten gedient habe, sondern dass er verstummte, um sich und seine halbjüdische Frau zu schützen.⁷⁵ Außerdem, so die Verteidigung, erschien er den Nationalsozialisten ohnehin zu provinziell, um seine Dramen in den Dienst der kulturellen Propaganda zu stellen: „Als patriotischer Tiroler war er [für die Nationalsozialisten] eher eine Verlegenheit und nicht als Aushängeschild brauchbar.“⁷⁶ Einerseits geht diese Ansicht Hand in Hand mit der Einstellung der Nationalsozialisten, dass das Volkstheater zwar bedeutend, aber nicht im selben Maße wie das Hochstiltheater gemeinschaftsbildend sei.⁷⁷ Diese Sicht erscheint als deutliche Korrektur der nationalsozialistischen Literaturgeschichtsschreibung, wie von Josef Nadler oder Heinz Kindermann vertreten, die in Schönherr's Dramen völkische Ausdruckskraft

⁷¹ Brigitte Sonn: Zerstörung durch Inszenierung. Zensur- und Korrekturingriffe in den Textvorlagen der Exl-Bühne. (Diss. phil. masch.) Innsbruck 1992, S. 100.

⁷² Beispiele dafür sind in Schönwiese: Volksbühnenhandbuch aufgelistet.

⁷³ Felix Braun: Das Burgtheater um die Jahrhundertwende. In: Burgtheater. Festschrift zur Wiedereröffnung 1955. Wien: o. A., 1955, S. 35-44, hier S. 35.

⁷⁴ Vgl. auch Gilmann: Karl Schönherr und seine Rezeption, S. 383f.

⁷⁵ Vgl. Stephan Hilpold: Bauern Zerrütten ein Burgtheatersport. In: *Der Standard*, 19. Januar 2001, S. 18 und Ulrich Weinzierl: Arbeit mit Elementargewalten. In: *Die Welt*, 22. Januar 2001, S. 29.

⁷⁶ Hans Weigel: Ein Anlaß, Schönherr wieder zu entdecken. Zum Abschluß der Gesamtausgabe. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9. November 1974, S. 23.

⁷⁷ Heinz Graef: Flämisches Theater im Volkstumskampf. In: *Das Reich*, 28. Juli 1940, S. 22.

erkennen wollten und die den Tiroler Bauern durchaus als repräsentativ für den ‚deutschen Menschen‘ sahen.⁷⁸

Die Schönherr-Befürworter heben nach 1945 besonders seine dramaturgische Stärke und das Moderne an seinen Stücken hervor, was ihrer Meinung nach durch die Interpretation, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Schönherrs Dramen ausschließlich in die heimat- und mundartliterarische Ecke stellt, oft unerkannt und unerwähnt bleibt:

Schönherr hat sich auf das Theaterhandwerk verstanden wie kaum ein anderer seiner Landsleute. Er hat in der Ökonomie und der Konzentration der Handlung an den späten Ibsen angeknüpft und seine technische Bravour in zwei perfekten Dreipersonentragödien („der Weibsteufel“, „Kindertragödie“) auf die Spitze getrieben. Zeitbedingte expressionistische Anklänge sind nur Schnörkel und unerheblich. Der Hinweis auf sie ist aber wichtig, weil Schönherr [...] erstens nicht mit einem Heimatdichter verwechselt werden darf und zweitens richtig eingereiht werden soll. Er ist nicht dem späten neunzehnten, sondern legitim dem neuen Jahrhundert zugehörig.⁷⁹

Weigel versucht hier eindeutig, die Internationalität, Modernität und dramatische Stärke in Schönherrs Dramen hervorzukehren, um seine Werke außerhalb der Kategorie Heimatliteratur anzusiedeln. Offensichtlich ist für Weigel die Etikettierung ‚Heimatdichter‘ nicht ausreichend für Schönherr, denn sie exkludiere moderne Expressivität und impliziere Traditionalismus. Dagegen kann man einwenden, dass Rückgriffe auf bekannte Muster in Schönherrs *Erde* eindeutig vorhanden sind;⁸⁰ vor allem aber zeugen laut Gilbert Carr Schönherrs Dramen von einem großen Maß an Antimodernität,⁸¹ obwohl Schönherrs Darstellung der Determiniertheit des Menschen durch Geschichte und Anlage dem Naturalismus nahesteht. Gerade diese angebliche Antimoderne in Schönherrs Stücken ist wohl Mitgrund für die sehr geringe Aufführungsfrequenz an den großen Theatern in Österreich nach 1945.

Walther Reyer, Burgschauspieler und Grutz-Darsteller bei den Telfer Volksschauspielen 1989, behauptet allerdings, dass Schönherr ein „Weltdramatiker“ geworden wäre, wenn er zum Beispiel wie Seán O’Casey in Irland geboren worden

⁷⁸ Vgl. Nadler: Volksstück; Kindermann: Theater und Nation.

⁷⁹ Hans Weigel: Ein Anlaß Schönherr wieder zu entdecken. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9. November 1974.

⁸⁰ Vgl. Kapitel III.1., Schönherr und Synge Dramenvergleich.

⁸¹ Vgl. Gilbert Carr: Konflikte um die Modernität. Das Volksstück um 1900. In: Ursula Hassel und Herbert Herzmann (Hg.): *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposiums University College Dublin 28. Februar-2. März 1991*. Tübingen: Stauffenburg, 1992, S. 13-22.

wäre und in englischer Sprache geschrieben hätte. So sei er leider durch den Tiroler Dialekt geographisch gebunden.⁸² Auch Hans Weigel vermutete:

Ein Schönherr-Drama in den Vereinigten Staaten, in Irland, in Südfrankreich, in Spanien zu lokalisieren, in holpriges Übersetzerdeutsch zu übertragen und als frühen O’Neill oder unbekanntem O’Casey oder spätem Pagnol oder neuaufgefundenen García Lorca an deutsche Theater zu versenden – die Annahme wäre gesichert gewesen.⁸³

Damit spielt Weigel auf die Stigmatisierung Schönherrns an, die er als Grund dafür identifiziert, dass Schönherrns Volksstücke auf deutschsprachigen Bühnen kaum gespielt werden, obwohl sie qualitativ durchaus vergleichbar mit international anerkannten Volksstücken seien. Auf ähnliche Weise argumentierte Pamela S. Saur in ihrer vergleichenden Rezeptionsevaluierung von O’Neills *Desire under the Elms* (1924) und Schönherrns *Erde*.⁸⁴ Das Problem, das die Kritiker und Germanisten, die Schönherrns Werk positiv gegenüberstehen, ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts konstatieren, ist, dass „er seine österreichische Inkubationszeit abdiene muss“.⁸⁵ Hätte er seine Dramen als Nichtösterreicher geschrieben, dann wäre er nicht in den Verdacht geraten, der nationalsozialistischen Kulturindustrie gedient zu haben. Seine Gegner warfen Schönherr unentwegt vor, als „Vater der Blut-und-Boden-Romantik“ fungiert zu haben, vor allem mit Grutz „ein mythisches Symbol“ des Deutsch-Österreichs geschaffen zu haben.⁸⁶ Immer wieder wird im Speziellen *Erde* angeführt, das dem „Blubo-Dichter“ dazu diene, ein „verfälschtes Bauernbild“ zu kreieren.⁸⁷ Karl Schönherrns deutschnationale Gesinnung wird auch dahingehend interpretiert, er habe propagandistisch den Nationalsozialisten gedient: „His endorsement of the Nazi movement further associates him with ‚Heimat‘ in its most negative sense.“⁸⁸ Die Vereinnahmung Schönherrns durch die Nationalsozialisten hat ihn und sein Werk diskreditiert.

⁸² Zitiert nach Rainer Lepuschitz: Weinzierl und Reyer über „Weltdramatiker“ Schönherr, dessen „Erde“ nun Requiem ist. In: *Tiroler Tageszeitung*, 27. Juli 1989, S. 12.

⁸³ Hans Weigel: Ein Anlaß Schönherr wieder zu entdecken. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9. November 1974, S. 23.

⁸⁴ Vgl. Pamela S. Saur: Naturalismus versus „Heimatliteratur“ in the Dramas of Karl Schönherr and Ludwig Anzengruber. In: *Modern Austrian Literature* 29 (1996), Special Heimat Issue, S. 101-116.

⁸⁵ Hans Weigel: Ein Anlaß Schönherr wieder zu entdecken. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9. November 1974, S. 23.

⁸⁶ Hans Habe: Playboy in Lederhosen. In: *Kärntner Tageszeitung*, 18. Februar 1967, zitiert nach Gilmann: Karl Schönherr und seine Rezeption. 1973, S. 53.

⁸⁷ Christian Hoffmann: „Ah, dös hat g’schmeckt!“ In: *Arbeiterzeitung*, 15. Juli 1988, S. 11.

⁸⁸ Saur: Naturalismus versus „Heimatliteratur“, S. 111.

In Österreich-Anthologien, die darauf angelegt sind, einen literarischen Überblick von österreichspezifischen Autoren und Werken zu geben, ist Schönherr zum Fixpunkt geworden, ebenso in literaturgeschichtlichen Darstellungen unter dem Kapitel Heimat- und Provinzliteratur. Wenn *Erde* beispielsweise von zwei österreichischen Schauspielern wie Kurt Weinzierl und Walter Reyer Ende der 1980er Jahre für die Telfer Volksschauspiele in Szene gesetzt wurde, so bestätigt dies den Trend, Schönherr keinesfalls als „Weltdramatiker“,⁸⁹ wie er von seinen Anhängern gerne dargestellt wird, sondern als Provinzschriftsteller zu sehen.

So gilt er keineswegs als Aushängeschild österreichischer Kulturpolitik, so wie auch andere Dichter seiner Generation und seines Genres nicht mehr identitätsstiftend im Sinne der Nation empfunden werden. Auf regionaler Ebene fungieren ländliche Volksstücke des 20. Jahrhunderts in der Tradition Schönherrs jedoch weiterhin gemeinschaftsbildend, was die große Zahl an Schönherr-Aufführungen in lokalen Theatern bestätigt. Dass diese Interpretationsverschiebung von Schönherr als Nationaldichter zum Provinzdramatiker nicht ausschließlich mit Schönherrs umstrittener Rolle im Nationalsozialismus zu tun hat, zeigt der Fall Franz Kranewitter, der sich dezidiert gegen den Faschismus aussprach, dessen Werk jedoch heute genauso wenig auf nationalen Bühnen zu finden ist. Der Stellenwert des ländlichen Volksstücks hat sich grundsätzlich verändert, und die österreichische Kulturpolitik hat es und damit auch Karl Schönherr wieder auf sein regionales Territorium zurückverwiesen.

3. John Millington Synges *The Playboy of the Western World* – wie aus einem Theateskandal die dramatische Nationalhymne Irlands wurde

Die Aufführung von *The Playboy of the Western World* verursachte 1907 tumultartige Ausschreitungen im Publikum. Zeugen berichteten von stampfenden, buhrufenden Zusehern, von betrunkenen Trinity-Studenten, die „God save the King“, und auf der anderen Seite von Nationalisten, die „God save Ireland“ und „A Nation once again“ grölten. Die Aufführung war nicht nur ein Theaterskandal, sondern Anlass politischer Bekenntnisse; die Reaktionen trugen mitunter den politischen Richtungskampf zwischen Loyalismus und Nationalismus aus. „The curtain was

⁸⁹ Rainer Lepuschitz: Weinzierl und Reyer über „Weltdramatiker“ Schönherr, dessen „Erde“ nun Requiem ist. *Tiroler Tageszeitung*, 27. Juli 1989.

rung down amidst a pandemonium that reminded one of the Zoo at mealtime.“⁹⁰ Die Presse reagierte dementsprechend und beklagte, dass der Autor unirisches schreibe und dass das Abbey eine für ein angebliches Nationaltheater unpassende Aufführung präsentiert habe. Der Leiter des Abbey Theatres William Butler Yeats sah sich daraufhin bemüht, im Zuge einer organisierten Diskussion über *The Freedom of Theatre* eine Verteidigungsrede im Namen des Abbey Theatres als Nationaltheater zu halten.

Die Physiognomie des Skandals von 1907 setzt sich aus drei Komponenten zusammen: der politischen, der moralischen und der ästhetischen. Erstens sollte das Nationaltheater den Nationalisten als Instrument für Propaganda dienen, und da Synges *Playboy* kein Propagandastück ist, in dem Irland als Opfer britischer Kolonialisierung dargestellt wird, wurde es von den Nationalisten als anti-irisch rezipiert. Vom politischen Standpunkt her sei dieses Stück ein Affront gegen das nationale Selbstbewusstsein, denn offensichtlich wurde jegliche negative Darstellung der irischen Gesellschaft als anti-irische Agitation empfunden. Auf diesen Vorwurf reagierte Synge mit einem Leserbrief, in dem er die Gemüter zu beschwichtigen versuchte. Er war bemüht, den irland-kritischen Gehalt seines Dramas herunterzuspielen und die Geschichte als unterhaltende „Extravaganza“ zu klassifizieren.⁹¹ Wie man von Synges Zeitgenossen weiß, war er keineswegs in irgendeiner Richtung radikal politisch orientiert.⁹² Seine Auseinandersetzung mit dem irischen Landleben, seine Aufenthalte auf den Aran Islands und seine Bemühungen, Irisch zu lernen, deuten allerdings darauf hin, dass er sich am ehesten den Nationalisten, jenen, die ihn jetzt anklagten, verbunden fühlte.⁹³ Obwohl er der Meinung war, dass jegliche Literatur national ist, da sie einer unendlichen Anzahl von Einflüssen des Ursprungslandes unterlegen sei,⁹⁴ wollte er nicht den Nationalisten als Propagandadichter dienen. Synge wollte seiner eigenen Aussage nach weder politisch agitieren noch provozieren; nichtsdestotrotz erregte sein Stück

⁹⁰ Hilary Berrow: *Eight Nights in the Abbey*. In: Maurice Harmon (Hg.): *J. M. Synge Centenary Papers 1971*. Dublin: Dolmen, 1972, S. 75-87, hier S. 81.

⁹¹ Vgl. John Millington Synge: *Letter to the Editor*. In: *The Irish Times*, 31. Januar 1907, S. 5. Vgl. auch Ann Saddlemyer: *Introduction*. In: John Millington Synge: *The Playboy of the Western World and other Plays*. Oxford: Oxford University Press, 1995, S. 7-21, hier S. 18.

⁹² William B. Yeats: *J. M. Synge and the Ireland of his Time*. In: E. H. Mikhail (Hg.): *J. M. Synge Interviews and Recollections*. London: Macmillan, 1977, S. 55-62, hier S. 56.

⁹³ Vgl. Grene: *The Politics of Irish Drama*, S. 77.

⁹⁴ Vgl. Robin Skelton: *John Millington Synge and his World*. London: Thames & Hudson, 1971, S. 83.

politisches Aufsehen. Da im Stück durchaus sozialkritische Anklänge zu finden sind und er nicht dezidiert pro-irisch schrieb, zogen die Nationalisten pauschal den Schluss, dass Synge anti-irisch eingestellt sei. „To be Irish at the time meant to refuse to criticize; it was to turn a blind eye to any faults in the national psyche.“⁹⁵ Synges unsentimentale Darstellung des irischen Landlebens wurde als Kritik an der gesamten irischen Nation rezipiert.

Zum zweiten werde laut Presse die irische Moral als völlig pervertiert dargestellt und untergraben, denn dass man einen Vatermörder zum Helden macht, sei unirisches; und vor allem seien jene Mädchen des Landes, die so einen ‚Helden‘ bewundern, schon überhaupt nicht irisch. Außerdem heirate man in Irland aus echter Liebe.⁹⁶ Weiters empfand man das offensichtliche sexuelle Verlangen der Frauen im Drama als ungehörig. Wenn Synge *Widow Quin* sagen lässt: „and I thinking on the gallant hairy fellows are drifting beyond, and myself long years living alone“ (*PoWW* 128), dann konnte dies eindeutig als eine Anspielung auf Sex verstanden werden, welche von den Theaterbesuchern zu Synges Zeiten als unirisches empfunden wurde. Laut Theaterwissenschaftler Nicholas Grene nahm das Publikum der Nationalbühne Anstoß an einer derartigen Darstellung irischer Charaktere.⁹⁷ Dass sich *Widow Quin* so offen über ihre Triebe äußert, war für ein damaliges Publikum skandalös. Die Figur der Witwe Quin birgt überhaupt Züge, die den Zusehern besonders verwerflich erscheinen mussten, denn sie untergräbt durchschnittliche Moralvorstellungen in mehrfacher Weise: Sie hat Mitschuld am Tode ihres Mannes, sie hat keine Hemmungen, Pegeen den Liebhaber abzuwerben, und außerdem äußert sie klar – trotz ihres Alters – sexuelle Lust. All diese moralischen Untugenden an dieser Figur wurden für das Dubliner Publikum zu offen präsentiert. Allein dass Synge derartige Züge in das Drama eingebaut hatte, wurde vom Publikum des Nationaltheaters, „which believed its men were good and its women pure“,⁹⁸ als Provokation gesehen. Die Zuschreibung sexuellen Begehrens auf solch vermeintlich typisch irische Gestalten wurde als Verhöhnung des einfachen Volkes als Ganzes verstanden. Daher

⁹⁵ Emer O’Kelly: *The Mirror Crack’d: Refractions from Criticism*. In: Christopher Fitz-Simon (Hg.): *Players and Painted Stage. Aspects of the Twentieth Century [sic] Theatre in Ireland*. Dublin: New Island, 2004, S. 41-53, hier S. 47.

⁹⁶ Vgl. Kilroy: *Playboy Riots*, diverse Rezensionen von 1907, S. 28f.

⁹⁷ Vgl. Grene: *The Politics of Irish Drama*, S. 82.

⁹⁸ Adrian Frazier: *The Irish Renaissance, 1890-1940: drama in English*. In: Margaret Kelleher und Philip O’Leary (Hg.): *The Cambridge History of Irish Literature. Volume 2: 1890-2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, S. 181-225, hier S. 194.

interpretierten die Nationalisten diese angebliche moralische Unterwanderung der irischen Identität als politisch subversives, anti-irisches Schreiben.

Drittens war die dramatische Form des *Playboys* völlig neu. Dass Synge sein Drama zwar als Komödie bezeichnete, es aber eigentlich, wie die Strukturanalyse gezeigt hat, als Tragikomödie konzipierte, verwirrte das Publikum.⁹⁹ Was man sich erwartete, war eine ‚echte‘ Komödie, wie sie vorher schon und auch nachher im Abbey zu sehen war. Der Schauspieldirektor William Fay hatte Synge sehr wohl davor gewarnt, so eine Zwitterform des Dramas zu schreiben: „[...] laughter on the stage makes laughter in the house and anger makes anger. But by laughter I mean straight laughter not wrath disguised in a grin which the average audience is quick to see through and resent accordingly.“¹⁰⁰ Synge ließ sich jedoch nicht zur Selbstzensur überreden. Er wollte seine Künstler-Ideale nicht kompromittiert sehen und nahm das Missfallen des Publikums in Kauf.

Im Zusammenhang mit nationalistischem Gedankengut kann man auch den Vorwurf mangelnder Authentizität sehen. „Does Lady Gregory, a Protestant – as are Mr. Yeats and Mr. Synge – know Irish Catholic girls in Galway or Mayo who would play in real life the parts of ‚Pegeen Mike‘, the ‚Widow Quin‘, and their female companions of ‚the Western World‘?“, fragte die *Irish News*.¹⁰¹ Man warf Synge und gleichzeitig auch Yeats und Lady Gregory vor, als protestantische Anglo-Iren unfähig zu sein, das echte katholische Irland wiederzugeben.

Insbesondere wurde Synges Bühnensprache ins Visier der Attacken genommen. Obzwar die Sprache in ihrer dialektalen Ausformung noch am ehesten der Gattungserwartung zu entsprechen schien, empfand sie die Öffentlichkeit als zu grob angelegt, zu obszön.¹⁰² Synges Bühnensprache war für das damalige Publikum schwer einzuordnen, da man zum einen den hanswurstartigen Bühnenirenen des 19. Jahrhunderts kannte, den man aus dem neuen Irland verbannen wollte; zum anderen war man mit den neuen Abbey-Stücken des beginnenden 20. Jahrhunderts vertraut, in denen der Bühnenire durchaus Umgangssprache verwendete, diese jedoch poliert dem Publikum präsentiert wurde. Was das Dubliner Publikum, das eine urban-romantische Vorstellung von den Bauern des Westens hatte, am meisten schockierte,

⁹⁹ Grene: *The Politics of Irish Drama*, S. 108.

¹⁰⁰ William G. Fay, Cathrine Carswel: *The Fays of the Abbey Theatre*. London: Rich & Cowan, 1935, S. 2.

¹⁰¹ *Irish News* und *Belfast Morning News*, 31. Januar 1907, zitiert nach Kilroy: *Playboy Riots*, S. 12.

¹⁰² Anon: *The Playboy of the Western World*. Disturbance at the Abbey Theatre. In: *The Irish Times*, 29. Januar 1907, S. 5.

war die Härte und Unverblümtheit mancher Passagen. Zum Beispiel empfand man Christys Mordschilderungen, die im Laufe des Stückes immer ausgeschmückter werden, als inakzeptabel.¹⁰³ Auch Widow Quins Wortwahl, wenn sie von Pegeen redet, wurde als anstößig wahrgenommen: „a girl you’d see itching and scratching, and she with a stale stink of poteen on her from selling in the shop.“ (*PoWW* 128) Diese sprachliche Derbheit und Direktheit im Nationaltheater wurde von der Öffentlichkeit als unpassend zur Repräsentation der irischen Landbevölkerung beurteilt.

Synge wurde unterstellt, mit seinem *Playboy* anti-irisch agieren zu wollen und wenn dies nicht der Fall gewesen sei, dann hätte er sich eben schon vorher an den zu erwartenden Publikumsgeschmack halten müssen.¹⁰⁴ Allgemein kann man sagen, dass die Publikumserwartung in allen Bereichen außer dem Schauspielerischen verletzt wurde. Die Schauspieler wurden vom Publikum wiedererkannt und waren schon so beliebt, dass sie sogar dafür bemitleidet wurden, in so einem ‚infamen‘ Stück spielen zu müssen.¹⁰⁵ Dieses Publikum setzte sich hauptsächlich aus dem urbanen Mittelstand zusammen. „Most of the Dublin-based nationalist leaders did not know the people in the countryside who they depict as the ideal citizens of an Irish Ireland, and they projected Victorian ideas of virtue, heroism, honesty, and noble-heartedness [...] onto these rustic people.“¹⁰⁶ Es ging also nicht um Realitäten, sondern um Projektionen, Wunschvorstellungen und um Konstrukte des Nationalen und Ursprünglichen; die Dubliner Öffentlichkeit reagierte deshalb so empfindlich, weil sie ihr ‚Konstrukt‘, das für das kollektive Selbstverständnis unabdingbar ist, durch Synges Drama als ‚dekonstruiert‘ erfuhr. So sahen sich die Dubliner Zuschauer und die Medien gezwungen, ihre Landbevölkerung vor der scheinbaren Diffamierung in Synges Stück zu beschützen oder zumindest ihre romantisch-nostalgische Vorstellung von diesen einfachen, ehrlichen Bauern aufrecht zu erhalten, wie der Rezensent im nationalistischen *Freeman’s Journal* folgendermaßen zum Ausdruck brachte: „A strong protest must, however, be entered against this unmitigated, protracted libel upon Irish peasant men

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Anon: Letter to the Editor. In: *Freeman’s Journal*, 28. Januar 1907, S. 6.

¹⁰⁶ Georg Grote: *Anglo-Irish Theatre and the Formation of a Nationalist Political Culture between 1890 and 1930*. Lampeter: Mellen, 2003, S. 142.

and, worse still, upon Irish peasant girlhood.“¹⁰⁷ Das Drama wurde in Dublin als Verleumdung („libel“) der irischen Landbevölkerung wahrgenommen. Synge wurde also als Irlandverräter angeprangert – zumindest vom Dubliner Abbey-Publikum und der nationalen Presse.

Als Konsequenz machte ein Rezensent das Versagen und damit das Ende des Nationaltheaters aus:

and the Abbey Theater is now dead and rotten as a National Theatre. The pictures which I saw on Tuesday night make clear the absolute impossibility of the ‚Abbey‘ being ever accepted by the people of Ireland as a national institution of theirs.¹⁰⁸

Das Abbey Theatre habe also mit der *Playboy*-Aufführung gezeigt, dass es nicht zum Nationaltheater taugte. Es war zu diesem Zeitpunkt offensichtlich für die Nationalisten schon klar, wie die Nationalliteratur auszusehen und was das vermeintliche Nationaltheater zu spielen oder zumindest was es nicht zu spielen habe. Umso erstaunlicher erscheint es, dass das Stück bereits im Mai 1909, in Synges Todesjahr, erst zwei Jahre nach der skandalträchtigen Uraufführung, wieder auf dem Spielplan des Abbey Theatres stand. Von da an wurde es fast jedes Jahr, manchmal sogar in zwei Staffeln, gespielt. Es gilt laut Abbey-Archiv als das zweitmeistgespielte Stück nach Seán O’Caseys *Plough and the Stars* (1926), das den zweiten großen Skandal in der Geschichte des Abbey Theatres produzierte. Dass Yeats den *Playboy* 1909 wieder auf die Bühne brachte, ist ein Zeichen dafür, dass er von der Qualität des Stücks überzeugt war. Nach seinen künstlerischen und auch erzieherischen Ideen zu schließen, war es ihm ein Anliegen seinen aufrührerischen Gegnern zu trotzen und das Publikum darin zu trainieren, das Drama als autonomes Kunstwerk zu akzeptieren und überhaupt sich als Zuseher zivilisiert zu benehmen.¹⁰⁹

Der Skandal der Uraufführung hatte einen gewissen Marketingeffekt, denn die Aufführung am 27. Mai 1909 war ausverkauft. Es wird von zwei Ausweisungen aus dem Theater berichtet, aber ansonsten konnte die Aufführung ohne größere Störungen zu Ende gespielt werden. Im Vergleich zu 1907 waren die Medienberichte relativ unspektakulär. Die *Irish Times* berichtete über das Stück:

¹⁰⁷ Anon: Abbey Theatre: The Playboy of the Western World. In: *Freeman’s Journal*, 26. Januar 1907, S. 8.

¹⁰⁸ Anon: Abbey Theatre. In: *Freeman’s Journal*, 31. Januar 1907, S. 7.

¹⁰⁹ Vgl. Chris Morash: Riots, Rebels & Rumpus Through the Years: Or: The Decline of the Irish Theatre Riot. <http://www.abbeytheatre.ie/pdfs/christophemorash.pdf>, eingesehen am 25. November 2007.

it contains much coarseness in phraseology, but, however, one may wish to have truthful pictures on the stage, it is after all questionable taste to reproduce in all its detail language which when transported from what may be called its 'native heath', acquires a significance that is foreign to its origin.¹¹⁰

Der Rezensent äußert hier seine Zweifel am Geschmack der Abbey-Produzenten, denn die krude Sprache sei zwar möglicherweise ‚authentisch‘, jedoch unpassend für das Abbey Theatre. Alles in allem sei es ein minderwertiges Stück mit Humor und einem akzeptablen Dialog. Die Kritik geht nicht mehr ins Detail, und die Ernsthaftigkeit des Stückes wird banalisiert. Was aber am meisten auffällt, ist die Depolitisierung in den Rezensionen. Es ging den Kritikern primär um den künstlerischen Aspekt. Im *Freeman's Journal* vom selben Tag unterstellte man dem Abbey Theatre wieder schlechtes Management, dass so ein Stück aufgeführt werden konnte:

No useful purpose can be served by obtruding on the notion of playgoers this unique mixture of vulgarity, coarseness, sensuality, brutality and profanity. Apart from its viciously libellous character, it is essentially unhealthy in tone. [...] no treatment could disinfect the piece.¹¹¹

Wieder wird betont, dass der Autor und der Regisseur mit diesem Drama das irische Volk verleumden würden und dass es sowohl sprachlich als auch inhaltlich zu vulgär für das irische Nationaltheater sei. Zwei Jahre nach dem Skandal löste der *Playboy* keinen weiteren Skandal mehr aus, sondern die Rezeption kritisierte von oben herab, wie es ein Kritiker lapidar auf den Punkt brachte: „a poor play is not worth a reaction“.¹¹² Die Rezensenten verdammten das Drama pauschal als vom ästhetischen Standpunkt für das irische Nationaltheater unzureichend.

1910, knapp ein Jahr später, schenkte die Presse dem Stück keine Aufmerksamkeit mehr. Stichproben von Rezensionen der darauf folgenden Aufführungsjahre bis in die Gegenwart zeigen eine stetige Aufwertung des *Playboys*; sie resultierte aus dem Umstand, dass offensichtlich Regisseure späterer Inszenierungen entschieden hatten, das Komödienhafte im Stück in den Vordergrund zu rücken. Unisono wurde der Humorfaktor im Drama hervorgehoben und als besonders irisch gepriesen. „Synge's picturesque comedy, when it was first staged, created much controversy, now it simply creates laughter.“¹¹³ Sogar das dezidiert

¹¹⁰ Anon.: Abbey Theatre. In: *The Irish Times*, 28. Mai 1909, S. 6.

¹¹¹ Anon.: Abbey Theatre. An Impression of the Playboy. In: *Freeman's Journal*, 28. Mai 1909, S. 8.

¹¹² Jaques: Abbey Theatre. In: *The Irish Independent*, 28. Mai 1909, S. 5.

¹¹³ Anon.: Abbey Theatre. In: *The Irish Times*, 2. Oktober 1918, S. 5.

nationalistische *Freeman's Journal* war zufrieden, denn „it was entirely the humorous, nay the farcical, side of the picture that was emphasised.“¹¹⁴ Offensichtlich hatte der Regisseur das Stück vollkommen in Richtung Farce und Unterhaltung interpretiert, und damit ging die politische und sozialkritische Brisanz verloren. Das einst skandalöse Drama wird verharmlost auf die Bühne gebracht und auch so wahrgenommen. Die Rezension fuhr entsprechend fort:

and Fred O' Donovan [in der Rolle als Christy] positively revelled in extracting comicality from materials that in the hands of another and less able artiste would have been profoundly, nay atrociously, reflective of degraded manhood.¹¹⁵

Die neu gewonnene Aufführungsqualität wurde gepriesen, und man empfand das Stück als passend für das Nationaltheater und dessen Ensemble. Bis heute ist eine derartige Interpretation des Stückes in den Inszenierungen sichtbar. Die Anklagepunkte auf den drei vorher erläuterten Ebenen, politisch, moralisch und ästhetisch, haben aufgrund dieser humorbetonten Form der Inszenierung des Stückes im Laufe des Jahrhunderts an Wertigkeit verloren. Was übrig blieb und was zum gemeinsamen Nenner der späteren Aufführungspraxis und des kollektiven Urteils über dieses Stück wurde, brachte eine Rezension von 1918 auf den Punkt: „Synge's Playboy is fun.“¹¹⁶

Die ausgedehnten Gastspiele der ‚Abbey Players‘ im Ausland, vor allem in Amerika, trugen dazu bei, ein spezifisch humorbetontes Irlandbild zu verbreiten. In Amerika, wo der von irischen Auswanderern gegründete Clan-na-Gael streng über das Irland-Image wachte, wurde das Stück 1911 mit den selben Argumenten, die in Irland selbst vorgebracht worden waren, von der Presse verrissen. Zeitungsberichten zufolge mussten die ersten Aufführungen in Providence, New Haven und Washington solch eine Schockwirkung verursacht haben, dass das Publikum noch nicht darauf reagierte und das Stück ohne Ausschreitungen zu Ende gespielt werden konnte. Danach wurde in New York, wo der Clan-na-Gael besonders stark vertreten war und von dem nationalistischen Veteranen John Devoy angeführt wurde, ein

¹¹⁴ Anon.: New Aspect Given to Synge's Work by Abbey Players. In: *Freeman's Journal*, 2. Oktober 1918, S. 5.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Liam O'Murchu: Dancing in the Isle. In: *Irish Echo*, 4. Juni 1988, o. S.

großer Theaterskandal, von den Clan-na-Gael-Mitgliedern bewusst herbeigeführt.¹¹⁷ Mit einer geringen zeitlichen Verschiebung passierte jedoch auch dort dasselbe wie in Irland, nämlich dass der *Playboy* in weiteren Produktionen nach dieser ersten Inszenierung als unterhaltende, leichte, typisch irische Komödie aufgeführt und auch als solche akzeptiert wurde.

Von wissenschaftlicher Seite her spaltete sich die Rezeption in zwei Lager. Teilweise wurde dem Autor noch vorgeworfen, unirisches geschrieben zu haben; zum Beleg wurde auf die fehlende Religiosität und den „sardonic humour“ verwiesen, der als ungewohnt und fremd empfunden wurde: „It is, in a way, ultimately foreign to the typical gentleness of traditional Irish humour“.¹¹⁸ Die Opposition irisch-ausländisch wurde hervorgehoben.

Besonders streng fiel die Kritik von katholischen Hardlinern aus, wie zum Beispiel von dem Schriftstellerkollegen der sogenannten zweiten Abbey-Generation, T. C. Murray. Ihm war Synge's Stück als unirisches suspekt, und er vertrat 1922 in seinem Vortrag für die Catholic Truth Conference den Standpunkt, dass Synge's Darstellung der irischen Landbevölkerung „absolutely false to the racial genius of the West“ sei.¹¹⁹ Gleicher Meinung war Professor Daniel Corkery, Theaterkritiker und selbst Schriftsteller, der in seiner Synge-Abhandlung noch im Jahre 1931 erklärte, dass der Protest bei der Uraufführung unvermeidbar und gerechtfertigt gewesen sei. Schuld seien Synge selbst und seine protestantischen Mitstreiter gewesen, weil sie Irland „for English eyes“, und nicht für irische Zuseher, darstellten.¹²⁰ Corkery sah in Synge's Stück immer noch eine enge Verwandtschaft mit der negativen Darstellung des Hanswurst-Iren im 19. Jahrhundert.

Trotz all dieser Bedenken überwog für die meisten Kritiker und Theaterwissenschaftler generell das Irische an seinem Werk, nämlich „the Gael's imaginativeness“, „his love of nature“ und „the dialect“.¹²¹ In der Literaturwissenschaft wurde Synge's Volksstück schon bald, zum Beispiel von Cornelius Weygandt, einem bekannten amerikanischen Theaterwissenschaftler seiner Zeit, als besonders irisch und dem irischen Geist schlechthin entsprungen

¹¹⁷ Vgl. John Harrington: *The Playboy IN the Western World: J. M. Synge's Play in America*. In: Adrian Frazier (Hg.): *Playboys of the Western World. Production Histories*. Dublin: Carysford, 2004, S. 46-58, hier S. 49.

¹¹⁸ Maurice Bourgeois: *John Millington Synge and the Irish Theatre*. London: Constable, 1913, S. 218.

¹¹⁹ T. C. Murray: *Catholics and the Theatre*. In: *Evening Herald*, 12. Oktober 1922, S. 1.

¹²⁰ Daniel Corkery: *Synge and the Anglo-Irish Literature*. Cork: Mercier, 1931, S. 183.

¹²¹ Vgl. Bourgeois: *Synge and the Irish Theatre*, S. 220-227.

angesehen.¹²² Einem anderen Kommentar zufolge entsprächen Synge's Figuren den Ureinwohnern Irlands und seien lebhaft und faszinierende Inkarnationen Irlands.¹²³ Obwohl die Literatur- und Theaterwissenschaften den *Playboy* bereits zehn Jahre nach der skandalösen Uraufführung großteils als ein im Sinne von irischer Lebenskraft und Tradition verfasstes Drama empfand, so fiel das Stück dennoch im Jahre 1937, als die *Bunreacht na hEireann* die Verfassung des irischen Freistaats von 1922 ablöste,¹²⁴ der Zensur zum Opfer. Es wurde als „evil literature“ klassifiziert.¹²⁵ Dem Abbey Theatre wurde es verboten mit O'Casey's *Plough and the Stars* und Synge's *Playboy of the Western World* in Amerika auf Tournee zu gehen. Erst nach intensiven Auseinandersetzungen zwischen Yeats und Regierungschef de Valera konnte die Abbey-Truppe mit den zwei Stücken die Reise antreten.¹²⁶ Was dieser Streit beweist, ist, dass das Drama für diese Zeit Kontroverses bereithielt, obwohl die Aufführungen von einem humorvollen „inimitable, twinkling style“ gekennzeichnet waren.¹²⁷

Nach den Medienberichten zu urteilen wurde in den Jahrzehnten nach 1907 der *Playboy*, ähnlich wie viele der klassischen Abbey-Volksstücke, in ‚gezähmter‘ Manier auf die Bühne gebracht, was dem Drama ein einseitiges Image aufgedrückt hat. Ein Höhepunkt dieser stereotypen Darstellung ist die Verfilmung durch Desmond Hurst und Brendan Smith von 1961 mit Siobhán McKenna, der damaligen irischen Hollywoodikone, als Pegeen Mike. Gefördert wurde dieses Filmprojekt von Bord Fáilte, dem Tourismusverband Irlands.¹²⁸ Im Film wird auf sentimentale Weise vor allem die Unberührtheit der irischen Lebensweise und Landschaft – er wurde im pittoresken County Kerry gedreht – in Verbindung mit der unbeschwerten Lustigkeit Pegeens oder den einfachen poteentrinkenden Bauern hervorgehoben. Auch Christys Unschuldsheuchelei wird im Film durch Naivität als wirkliche Unschuld präsentiert.

¹²² Vgl. Cornelius Weygand: *Irish Plays and Playwrights. With illustrations.* Boston, New York: Houghton Mifflin, 1913, Kapitel 7, S. 160-214.

¹²³ Price: *Synge and the Anglo-Irish Drama*, S. 33.

¹²⁴ Eamon de Valera erließ die neue Verfassung, um seiner anti-britischen Regierungsideologie Ausdruck zu verleihen.

¹²⁵ Mary C. Bromage: *De Valera and the March of a Nation. With 26 illustrations.* London: Hutchinson, 1956, S. 259.

¹²⁶ Vgl. Tim Pat Coogan: *De Valera. Long Fellow, Long Shadow.* London: Hutchinson, 1993, S. 502-504.

¹²⁷ Robert Welch: *The Abbey Theatre 1899-1999. Form and Pressure.* Oxford, New York: Oxford University Press, 1999, S. 127.

¹²⁸ Vgl. Adrian Frazier: ‚Quaint Pastoral Numbskulls‘: Siobhán McKenna's *Playboy* Film. In: Adrian Frazier (Hg.): *Playboys of the Western World. Production Histories.* Dublin: Carysford, 2004, S. 59-74.

Boshaftigkeiten, Neid und Derbheiten werden abgeschwächt und als ‚augenzwinkernde Harmlosigkeit‘ dargeboten.

Kritiker finden heute diese Verharmlosung des Stückes unpassend, und immer mehr kritische Stimmen plädieren für eine Rückbesinnung auf das Original, denn: „The Playboy has, in the 20th century, lost rather than acquired political edge.“¹²⁹ Diese Tatsache kann damit erklärt werden, dass sich die nationalistische Brisanz von 1907 im Laufe des Jahrhunderts schlichtweg verschoben hat. Nach der Unabhängigkeit ist das irische Drama nicht mehr Teil einer Selbstbestimmung in Auseinandersetzung mit der Kolonialmacht England, sondern Teil der Introspektion der neuen irischen Nation. Die administrativen und künstlerischen Leiter des Nationaltheaters zogen es vor, der Öffentlichkeit verharmlosende Adaptionen als dramatische Aushängeschilder Irlands zu präsentieren. Kritische Aspekte des Dramas scheinen ihren Biss verloren zu haben. Generell vermerkt Fintan O’Toole: „What we don’t get are the wilder less rational elements of the play, the humour and the sex, and the grotesque mockery of death and resurrection“,¹³⁰ jene Elemente also, die 1907 für den Skandal mitverantwortlich waren. Es wird heute auch festgestellt, dass das Drama zwar sehr gut sei, dass es jedoch in der Form, in der man es landläufig zu sehen bekommt, zu einem Museumsstück geworden sei.¹³¹

Umso mehr wurden von vielen Kritikern Gerry Hynes Produktion am Druid Theatre von 1982 und die experimentellere Produktion von Niall Henry auf der Peacock-Bühne des Abbey Theatres im Jahr 2001 als Schritte in die richtige Richtung gesehen. Beide Inszenierungen zeichnen sich dadurch aus, dass die Regisseure den sozialkritischen Aspekt von Synnes Original wieder herausstreichen und gleichzeitig moderne Inszenierungselemente einfließen lassen. In Hynes Inszenierung liegt die Betonung auf Sex und Gewalt, wodurch der Witz im Stück grotesk wirkt. Ähnlich verfuhr Henry in seiner Produktion, wobei er zusätzlich mittels Mimik und Tanz Synnes Sozialkritik zu vermitteln versuchte. Die Bestrebungen, vom stereotypen *Playboy* wegzukommen, sind jedoch Einzelfälle geblieben. Eine interessante Variante produzierten Roddy Doyle und der Nigerianer Bisi Agidun in ihrer Adaption für das Dublin Theatre Festival im Herbst 2007. Sie verlegten den *Playboy* in einen Pub in den Dubliner Vorort Inchicore und

¹²⁹ Harrington: *Playboy IN the Western World*, S. 48.

¹³⁰ Fintan O’Toole: *Wild Beauty Made Safe*. In: *The Irish Times*, 19. November 1995, Art Section, S. 12.

¹³¹ Medb Ruane: *A Playboy stripped bare*. In: *The Sunday Times*, 26. November 1995, Magazine, S. 4.

verwendeten urbane Irland-Requisiten. Diese Adaption folgte dem generellen Trend, das Stück als Lachstück ohne kritischen Gehalt auf die Bühne zu bringen. Das Publikum war begeistert, aber die Kritiker reagierten gespalten. Zum einen fanden sie die Idee, den *Playboy* in die Stadt zu verlegen, zeitgemäß, zum anderen jedoch erschien die Umsetzung zu platt, sodass die Aussagekraft und die Möglichkeit, mit dem Stück Kritik zu üben, verloren gegangen seien.

Synges Stück sei durch die Fülle von unkritischen, leblosen und vor allem stereotypischen Aufführungen das Etikett der harmlosen Naivität aufgedrückt worden, behauptet Fintan O'Toole.¹³² Die Boshaftigkeit und moralische Fragwürdigkeit der Figuren seien heruntergespielt worden, und dies kann auch ein Grund dafür sein, dass der *Playboy* ein beliebtes Unterhaltungsstück ohne kritische Bedeutung geworden ist. Gerry McCarthy von der *Sunday Times* gab 2001 seinem Unmut über die Häufigkeit der *Playboy*-Aufführungen folgendermaßen Ausdruck: „Synge may have co-founded our national theatre, but that doesn't mean we have to see his plays in perpetuity.“¹³³ Er spricht dem Stück, so wie es meist gespielt wird, jegliche Relevanz für die Gegenwart ab. Im Zusammenhang mit der gängigen Aufführungsregie schreibt er weiter:

The old days, when the Abbey house style meant an endlessly recycled cottage kitchen set and a bunch of state-employed actors performing endless variations on a theme, are gone. And yet they keep coming back to Synge.¹³⁴

Der typisch irische Stil sitze beharrlich an Synges Drama fest, sodass es nur noch ein Relikt aus der alten Zeit darstelle. Dennoch oder vielleicht gerade deswegen hat der *Playboy* nichts von seiner Popularität verloren. Die Qualität oder möglicherweise auch die beharrliche Beliebtheit des Dramas fasst Gerry Colgan von der *Irish Times* vollmundig zusammen: „perhaps the greatest play since Shakespeare in the English language.“¹³⁵

Der *Playboy* wird in den Rezensionen seit den 1920er Jahren generell in Verbindung mit „Irishness“, in der jüngsten Zeit sogar „Oirishness“¹³⁶ – in Anspielung auf die

¹³² Vgl. O'Toole: A Gallous Story.

¹³³ Gerry McCarthy: The Sound of Synge's Swansong. In: *The Sunday Times*, 8. Juli 2001, Magazine, S. 13.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Gerry Colgan: Balancing Act of Gentle Realism. In: *The Irish Times*, 16. November 1995, S. 12.

¹³⁶ Vgl. Charles Spencer: A well-trodded trail, but lastings of atmosphere. In: *Daily Telegraph*, 21. Februar 2001, S. 12, Veronica Lee: Sentimental Journey. In: *Evening Standard* (London), 10. August

typisch hibernoenglische Aussprache – gesehen. Was 1907 noch als unirisches interpretiert wurde, gilt heute als besonders irisch. Der *Playboy* ist zu einem dramatischen Aushängeschild Irlands geworden, das sowohl nach innen als auch nach außen als solches verwendet wird. Es gibt wohl kaum eine Amateurbühne in Irland, die nicht schon mindestens einmal den *Playboy* gespielt hätte. Er ist Teil des Lehrplans an Sekundarschulen, er wurde in den 1960er Jahren verfilmt, er wurde als das Kernstück der Hundertjahrfeier des Abbey Theatres 2004 neu inszeniert und man ging mit ihm auf Tour, vor allem nach Großbritannien und Amerika.

Es stellt sich nun die Frage, ob diese Vermarktung kombiniert mit dem Dramengehalt und der Dramenform es zulässt, den *Playboy* als Nationalliteratur anzusehen. Ländliche Literatur wird häufig als authentische Repräsentation der Nation interpretiert.¹³⁷ Der Identifikationsprozess des Dubliner Publikums mit dem ruralen Westen des Landes geht sogar soweit, dass das Drama 1907 gewalttätig boykottiert wurde. In weiterer Folge hat sich eine Verschiebung sowohl in der Aufführungsregie als auch in der Rezeption der Kritik im 20. Jahrhundert vollzogen, die es erlaubt, die städtisch-romantische Vorstellung von den ‚peasants of the West‘ im Stück realisiert zu sehen. Insofern gewinnt der *Playboy* in der Rezeption an ‚nationaler Qualität‘.

Vom Ästhetischen her findet man in der Sprache in Synge's Drama das, was oft im Zusammenhang mit Nationalliteratur gefordert wird, nämlich eine Verwurzelung in etwas, das man als Setzung von Ursprünglichkeit bezeichnen kann. Seán Ó Tuama beschäftigt sich in seiner Abhandlung über Synge mit dessen Relevanz als Nationaldramatiker; er leitet Elemente von Synge's Bühnensprache von alter irischer Poesie her und unterstreicht damit die Angemessenheit, Synge's Werk als Nationalliteratur zu bezeichnen. Er beschreibt Synge, „who [...] has captured more fully than any other Irish writer who has written in English, the deeper resonances of the traditional Irish mind“, als den wahren Vertreter des ‚Literary Revivals‘ und damit auch des Nationaltheaters.¹³⁸

Im Zuge der Ausformung und Verfestigung eines irischen Nationalliteraturkanons ist mit Synge's Drama passiert, was Jürgen Fohrmann so beschreibt: „‚Nation‘ oder ‚Nationalliteratur‘ konstituiert sich [...], indem sie

2004, S. 42 und Alastair Macaulay: „Playboy“ has the charm of the Oirish Theatre. In: *Financial Times*, 22. Februar 2001, S. 12.

¹³⁷ Vgl. King: *The New English Literatures*.

¹³⁸ Ó Tuama: *Synge and the Idea of National Literature*, S. 3f.

sukzessive alles Fremde abstreift und alles Eigene zu einem Sinnzusammenhang verdichtet. In dieser Verdichtung versuchte ‚Nationalliteratur‘ dann lange einen Beitrag zur nationalen Identität zu leisten“.¹³⁹ Insofern haben die Kritik und die Regie den *Playboy* zur Nationalliteratur gemacht, denn sie haben seit der skandalträchtigen Uraufführung von 1907 alles ausgeblendet, was das Nationalempfinden verletzte, alles, was fremdartig und unirisches anmutete. Auch wenn man grundsätzlich die Existenz einer Nationalliteratur anzweifelt,¹⁴⁰ muss man hier den offensichtlichen Willen der Kulturarbeit, dieses Stück als Verkörperung des Irischen in der Öffentlichkeit zu formen, zur Kenntnis nehmen.

Im Falle von Synge's *Playboy of the Western World* ist eine gewisse Wechselwirkung zwischen Publikum und Kulturadministration zu beobachten, denn auch die Bevölkerung, repräsentiert durch die Medien, erklärt sich dazu bereit, dieses Stück als Ausdruck von irischer Selbstdarstellung anzunehmen. Der Skandal von 1907 ist mittlerweile auch eine Anekdote des nationalen Aushängeschildes Irlands geworden. Er ist zum Bestandteil der nationalen Selbststilisierung verklärt worden und so als Teil des Gründungsmythos in das kollektive Bewusstsein eingegangen. Die Durchsicht von Programmheften im Abbey-Archiv und von Rezensionen hat gezeigt, dass der Theaterskandal immer im Vordergrund der Dramengeschichte steht. Wie bei den meisten Kunstskandalen gilt die Erwähnung von den Unruhen quasi als Teil des Marketingkonzepts und sie tragen zur Mythenbildung bei. Für die heutige Gesellschaft sind die Zeitungsmeldungen über die Uraufführung von 1907 Signal dafür, dass sie sich gewandelt hat, und dafür, dass man heute aufgeklärt ist. Das rurale Volksstück von John Millington Synge hat in Irland auf der Nationalbühne einen fixen Platz gewonnen und scheint sowohl von den Kulturschaffenden als auch vom Publikum als passend erachtet zu werden, der irischen Nation auf der Bühne Ausdruck zu geben.

¹³⁹ Jürgen Fohrmann: Grenzpolitik. In: Corinna Carduff und Reto Sorg (Hg.): Nationale Literaturen Heute – ein Fantom. Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2004, S. 23-33, hier S. 24.

¹⁴⁰ Vgl. Macho: Phantome der Nation. S. 47-56 und Jaques Le Rider: ‚Nationalliteratur‘. Ein Fantom in der Rumpelkammer der Literaturgeschichte. S. 85 -101. Beide Artikel in: Corinna Carduff und Reto Sorg (Hg.): Nationale Literaturen Heute – ein Fantom. Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2004.

4. Zusammenschau

Die beiden Autoren John Millington Synge und Karl Schönherr waren zur Zeit der Erstaufführung ihrer Stücke *The Playboy of the Western World* im Dubliner Abbey Theatre und *Erde* im Wiener Burgtheater bereits gefeierte Dramatiker, die bekannt dafür waren, dass sie dem ländlichen Lebensbereich auf den städtischen Bühnen Ausdruck verliehen. Vor unterschiedlichen historischen Hintergründen, die jedoch beide von der nationalen Identitätsfrage dominiert waren, schreiben diese Autoren vergleichbare Stücke; ihre Darstellung des ländlichen Lebensraums, ihre Botschaft und ihre dramatische Struktur sind sich äußerst ähnlich. Auch die Regiestrategien, mit der Dramaturgen beide Volksstücke auf die Bühne gebracht haben, weisen bis in die jüngste Zeit Parallelen auf. Im Kontext von Nationalbühne und Nationalliteratur erfahren sie jedoch eine stark divergierende Rezeption.

Das Publikum und die Theaterkritiker deklarierten Synges *Playboy* 1907 als anti-nationalistisches, unirisches Skandalstück. Synges Drama wurde generell als unirisch empfunden, weil es ein zu negatives und daher für die irische Öffentlichkeit ein unrealistisches Bild der irischen Landbevölkerung zeichnete. In Österreich pries die Öffentlichkeit Schönherrs Drama *Erde* 1908 als durch und durch österreichisches Stück, jedoch wurde es teilweise von der Kritik als zu provinziell für ein Nationaltheater abgeurteilt. Im Gegensatz zum *Playboy* verursachte Schönherrs *Erde* 1908 zwar keinen Skandal, es wurde allerdings auch nicht ganz konfliktfrei akzeptiert: Das Burgtheater war für viele der Inbegriff großstädtischer Theaterkunst, wo das Ländliche, das Provinzielle keinen Platz haben sollte. Nationaldrama im Burgtheater durfte für die einen nicht ländliches Volksstück sein. Für die andere Seite der Kritik brachte es jedoch endlich die erwünschte Erneuerung im Sinne von nationaler Selbstbesinnung. Rurales auf der Bühne wurde als innovativer Ausdruck von echtem österreichischem Leben angesehen.

Sowohl für Synges Stück als auch für Schönherrs wurden die bereits anerkannten Staatsschauspieler, Publikumsliebliche der jeweiligen Bühnen, verpflichtet, was für das Publikum in beiden Theatern Anziehungspunkt war. Deren Leistungen wurden generell gelobt. Das bedeutet also, dass die Direktoren des Abbey Theatres und des Burgtheaters die Dramen als angemessen erachteten, um die Rollen mit den gefeiertsten Schauspielern zu besetzen. Die Kritik erwähnte besonders explizit die jeweilige Wahl für die weiblichen und männlichen Hauptrollen. In

beiden Fällen wurden die SchauspielerInnen generell gelobt, im Zusammenhang mit Synges Stück jedoch wurde die Theaterleitung kritisiert, so großartige Schauspieler für ein so ‚infames‘ Stück zu vergeuden. Interessant ist auch die Kritik an der angeblich besonders ‚diabolischen‘ Wirkung von William Fay als Christy im *Playboy* und Josef Kainz als Bauer Grutz in *Erde*, denen das augenscheinlich Komödienhafte fehlte, das man sich für ein ländliches Volksstück seitens des Publikums erwartete. Die Boshaftigkeit und egoistische Denkweise dieser Figuren wurden durch die ‚ernste‘ Besetzung noch einmal unterstrichen. In Dublin wie in Wien empfand man dies als inadäquat. In Wien beurteilte die Kritik die Zähigkeit, die Kainz mit seiner ausgemergelten Statur dem Bauer Grutz verlieh, im Gegensatz zur physischen Kraft, die man sich erwartet hatte, als unrealistisch. „Dem Zuschauer fällt es manchmal schwer, dieses Bild der Zerbrechlichkeit als die trügerische Maske unzerstörbarer Lebenskraft auszuweisen.“¹⁴¹ Sowohl in Irland als auch in Österreich hatte man offensichtlich eine bestimmte Erwartung, wie ein Bauer in der Hauptrolle auf der jeweiligen Nationalbühne physisch auszusehen hatte, auf alle Fälle nicht hager und zäh wie die Schauspieler William Fay und Josef Kainz. Dieser Bruch mit den Erwartungen, die wahrscheinlich auch auf Idealisierung beruhten, wurde von der Öffentlichkeit als unzulänglich rezipiert, was darauf hindeutet, dass man eine Dekonstruktion der romantisch-sentimentalen Vorstellung des Ländlichen nicht zulassen wollte.

Vom ästhetischen Standpunkt her wurde Synges Drama als zu krude, zu brutal in der Sprache und gar nicht komödienhaft, wie man es erwartet hätte, angesehen. Im Gegensatz dazu nahm die Kritik in Wien gerade die derbe Umgangssprache in *Erde* als besonders authentisch und ausdrucksstark wahr. In Wien empfand die Kritik das Hin- und Herwechseln zwischen komödienhaften und ernstesten Stimmungen als speziell ansprechend und dramatisch versiert. In Dublin empfand man es als deplatziert. Für die Wiener Öffentlichkeit offenbarte diese Derbheit gemeinsam mit der Struktur etwas Neues, nämlich dass ländliche Dramatik nicht unbedingt traditionellen Mustern unterliegen muss. Die Form der Tragikomödie im ländlichen Volksstück wurde als erfrischend neu, modern und daher ausreichend umfassend für die Nationalbühne empfunden.

¹⁴¹ W.: Burgtheater („Erde“. Komödie in drei Akten von Karl Schönherr). In: *Neue Freie Presse Morgenblatt*, 23. Februar 1908, S. 1-3, hier S. 3.

Der Ruf des *Playboy of the Western World* wurde innerhalb kurzer Zeit rehabilitiert. In den 1920er Jahren galt das Stück bereits auch in der nationalistischen Öffentlichkeit als Paradebeispiel für irisches Drama und war als fixes Repertoirestück für die irische Nationalbühne akzeptiert, auch wenn man von Seiten der Politik dem Stück gegenüber immer noch Vorbehalte hatte. Was Synge's *Playboy* in weiterer Folge an Popularität gewann, verlor Schönherr's *Erde* nach anfänglichem Erfolg. Zwar war die Rolle des Grutz bei den großen Schauspielern noch bis nach 1945 begehrt, das Burgtheater und andere Wiener Bühnen gewährten dem Stück jedoch nur sehr geringe Spielzeit.

Die positive *Playboy*-Rezeption hält seit den 1920er Jahren kontinuierlich an; bei Schönherr's Drama sind sich die Kritiker bis heute uneinig. Der Theater- und Kulturbetrieb Irlands hat den *Playboy* dazu auserkoren, irisches Nationaltheater im In- und Ausland zu präsentieren, wobei die historische Entwicklung des Landes diesem Erfolg keinen Abbruch getan hat, im Gegenteil; auch wenn der erste irische Regierungschef Eamon de Valera den *Playboy* noch in den 1920er Jahren als unmoralisch und blasphemisch abgeurteilt hatte, so fungierte derselbe Politiker 1971 bei der Ausgabe einer Aufsatzsammlung zum hundertsten Geburtstag des Dichters als offizieller Schirmherr.¹⁴²

In der Schönherr-Rezeption sind zwei einschneidende historische Perioden ausschlaggebend. Mit dem Ende der Monarchie 1918 nahm Schönherr's Beliebtheit im Burgtheater in Wien stetig ab. Die Tiroler Exlbühne spielte nun Schönherr's Dramen, was für den Autor zwar einen Erfolg bedeutete, ihm jedoch den Status des Nationalliteraten nahm. Das zweite historische Ereignis, das für die Schönherr-Rezeption wegweisend ist, stellt die NS-Zeit dar, in der *Erde* 1943 noch einmal im Burgtheater gespielt wurde. Schönherr's ländliche Volksstücke galten als völkisch und wurden von den Nationalsozialisten positiv rezipiert. Seit 1945 finden Schönherr's Dramen auf der Nationalbühne kaum noch einen Spielboden, sondern er wird allgemein als Provinzdramatiker angesehen, dem noch dazu ein Teil der Kritik die Nähe zur Blut-und-Boden-Ideologie vorwirft. *Erde* gilt zwar generell in der Rezeption noch als dramatisch gelungenes Stück, jedoch lediglich passend im Rahmen von Provinztheatern. Als Erklärung für die geringe Verbreitung nach 1945 werden zwei Gründe genannt: Schönherr's Werk stehe erstens der NS-Literatur zu

¹⁴² Vgl. Grene: *The Politics of Irish Drama*; und Maurice Harmon (Hg.): *J. M. Synge Centenary Papers* 1971. Dublin: Dolmen, 1972.

nahe, und zweitens sei es zu rural angelegt, um es als Nationalliteratur in der Zweiten Republik zu verwenden.

Was beide Werke trotz dieser gegensätzlichen Rezeptionsgeschichte gemeinsam haben, ist die aufführungsstrategische Interpretation in Richtung Komödie. Im Laufe von fast hundert Jahren kann man eine Tendenz feststellen, die zeigt, dass diese beiden ruralen Volksstücke von der dualen Form der Tragikomödie in verharmlosende Unterhaltungsdramatik gewandelt worden sind. Die Kritik befürwortete vorerst eine derartige Interpretation, empfand sie jedoch im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert im Falle von Synge's *Playboy* zu einseitig, flach und oberflächlich. Die Diskussion um *Erde* findet in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ohnehin nur noch vereinzelt statt.

Die Präsenz der Stücke auf dem Buchmarkt ist bezeichnend für ihre Rezeptionsgeschichte. Es ist kein Problem, den *Playboy of the Western World* in seinen verschiedenen Ausgaben inklusive der *Oxford World's Classics* zu finden. *Erde* jedoch ist dagegen nur noch antiquarisch erhältlich. Auch der Reclam-Verlag hat die Herausgabe von *Erde* in der Serie ‚Reclams Universalbibliothek‘ eingestellt. Die historischen Gegebenheiten bedingen das Rezeptionsschicksal der Stücke, nicht ihr Inhalt oder ihre Qualität. Die Identifikation mit gewissen ‚nationalen‘ Tendenzen wird im irischen Falle begrüßt und angenommen, im österreichischen Fall mit Skepsis gesehen, da die Geschichte das ‚Nationale‘ diskreditiert hat. In Irland hingegen machte die Geschichte ‚nationales‘ Selbstverständnis notwendig.

IV. Das ländliche Volksstück der 1930er Jahre: Richard Billingers *Rosse* (1931) und T. C. Murrays *Michaelmas Eve* (1932)

Die 1930er Jahre des 20. Jahrhunderts waren in Österreich und Irland von einem extrem traditionellen Konservatismus in der Politik und von politischem Katholizismus geprägt. Aufgrund des starken Eingreifens der Politik in das kulturelle Leben wirkte sich dieser Trend auch auf die Verwendung des Ländlichen im Drama aus. Zwei Autoren, die für diese Entwicklung stellvertretend waren und mit ihren dramatischen Werken als Nationalliteraten Anerkennung fanden, waren Richard Billinger (1890-1965) und T.C. Murray (1873-1959). Beide Autoren stellen in ihren Dramen vorwiegend die heimische Landbevölkerung dar und genau darauf beruhte ihre Reputation. Ihnen wurde aufgrund ihrer bäuerlichen Herkunft die Fähigkeit zugesprochen, das Ländliche ‚authentisch‘ wiedergeben zu können.

1. Absage an die Moderne. Genreentwicklung und politischer Kontext in den späten 1920er und in den 1930er Jahren in Österreich

Das Burgtheater sollte endlich aufhören, immer wieder vom *alten* Burgtheater reden zu machen: wir wollen endlich ein neues Burgtheater haben. [...] nun steht aber zu hoffen, daß auch das Burgtheater nicht ewig steht, sondern sich *weiterentwickelt*.¹

Diese Klage des Musikschriftstellers und sozialistischen Kulturkritikers David Josef Bach (1874-1947) spiegelt die Festgefahrenheit des Theaters und Bachs Wunsch nach Erneuerung des Burgtheaters wider. Damit sprach er jenen Kritikern aus der Seele, die die Hinwendung zur Antimoderne im österreichischen Nationaltheater der späten zwanziger Jahre als unzeitgemäß empfanden. Die Bemühungen der Theaterverwaltung, das Burgtheater als Nationaltheater mit alter Tradition in der Öffentlichkeit zu präsentieren, führten unter anderem auch dazu, ländliche Dramen, die für althergebrachte Österreich-Tradition standen, vermehrt auf den Spielplan zu setzen.

Nachdem das Ländliche in der Literatur um die Jahrhundertwende einen Aufschwung erlebt hatte, setzte sich dieser Trend ungebrochen in der Zwischenkriegszeit fort. Besonders erfuhr die Verwendung von Umgangssprache,

¹ David Josef Bach: Erzählung und Theater. In: *Arbeiterzeitung*, 9. April 1927, S. 3.

Mundart und Dialekt in der Literatur eine Aufwertung. Dies kann im Zusammenhang mit der erstmaligen wissenschaftlichen Beschäftigung mit Dialekten zu Beginn des 20. Jahrhunderts gesehen werden.² Für die Dialektologie als wissenschaftliches Fach wurde verstärkt in den 1920er und 1930er Jahren von Josef Schatz an der Universität Innsbruck, von Joseph Seemüller und Anton Pfalz an der Universität Wien geworben. Die Aufwertung von Mundart und Dialekt von wissenschaftlicher Seite her kam dem ländlichen Volksstück, das generell durch dialektale Sprache gekennzeichnet ist, zugute. Nicht zuletzt wurde dieser Trend durch eine politische Ideologie, die nun ausdrücklich die ländliche Lebensweise als vorbildhaft propagierte, gefördert.

Nach der Niederlage Österreichs im Ersten Weltkrieg, die eine Neustrukturierung der Regierungsform sowie eine Verschiebung der Staatsgrenzen mit sich brachte, war man in Österreich auf der Suche nach einer neuen Selbstdefinition. Im Vertrag von St. Germain am 16. Juli 1920 wurde ein neues Österreich von außen her verordnet, ein Österreich, das von einem großen monarchisch geregelten Vielvölkerstaat zu einem demokratischen Kleinstaat geschrumpft war. Bei den ersten Wahlen im Herbst 1920 gewannen die bürgerlich-konservativen Parteien die Mehrheit im Nationalrat; nur in Wien gab es eine sozialdemokratische Mehrheit. Bundeskanzler Ignaz Seipel (1876-1932) – seine erste Amtsperiode dauerte von 1922 bis 1924 und seine zweite von 1926 bis 1929 – war die ausschlaggebende Person für politische und auch soziale Entwicklungen der Zeit. Als Prälat verfolgte er eine streng katholisch-konservative Richtung, die ihm den Beinamen „Prälat ohne Milde“ einbrachte.³ Nachdem der Republikanische Schutzbund 1927 den Justizpalast in Brand gesteckt hatte, intensivierte Seipel seinen autoritären konservativen Kurs noch mehr, was sich auch auf die Kulturpolitik niederschlug. Die Unruhen von 1927 entzündeten ein nationales Bewusstsein,⁴ für das man sich wieder auf alte österreichische Traditionen des Barocks und Biedermeiers besann. Konservativismus, Katholizismus und ein Erinnern an die österreichische Geschichte waren tonangebend für die Entwicklungen dieser Zeit.⁵

² Vgl. Zettl: Literatur in Österreich, S. 107.

³ Vocelka: Geschichte Österreichs, S. 277.

⁴ Rudolf Lothar: Das Wiener Burgtheater: Ein Wahrzeichen österreichischer Kunst und Kultur. Wien: Augarten, 1934, S. 483.

⁵ Vgl. Josef Leb: Der österreichische Mensch. Wien: Eckarthauss, 1933.

Generell wurde Seipels Trend von der nachfolgenden Regierung fortgeführt. Am 11. September 1933 betonte der christlich-soziale Bundeskanzler Engelbert Dollfuss (1892-1934) in seiner ‚Trabrennplatzrede‘ anlässlich des Katholikentags, dass Österreich der christlichen deutschen Kultur angehöre und dass die bäuerliche Lebensweise für dieselbe als beispielhaft zu sehen sei:

Im Bauernhause, wo der Bauer mit seinen Knechten nach gemeinsamer Arbeit abends am gleichen Tisch, aus der gleichen Schüssel seine Suppe isst, da ist berufsständische Zusammengehörigkeit, berufsständische Auffassung.⁶

Das hier als ideal propagierte Leben auf dem Bauernhof beschwor Dollfuss wiederholt, um zu zeigen, dass das ständisch geregelte Leben organisch gewachsen und deshalb als Ideal im Sinne der Nation zu verstehen sei. Die harmonische Sozialstruktur auf dem Bauernhof funktioniere aufgrund natürlicher Notwendigkeit und diese Ordnung könne Vorbild für eine höhere – nationale – Ordnung sein. Dollfuss indoktrinierte in seinen öffentlichen Kundgebungen sein Publikum mit einem von extremem Konservatismus geprägten Lebensprinzip.⁷ Der Bauer wurde immer wieder im Zusammenhang mit seiner Religiosität und Heimatverbundenheit ideologisiert und zu Propagandazwecken verwendet: „Die Grundlage echten Bauernwesens und echter Bauernarbeit bilden tiefste Religiosität und innigstes Verbundensein mit der heimatlichen Scholle“; und so stehe der „österreichische Bauer – treu auf der Erde und fromm zum Himmel“.⁸ Diese verklärte propagandistische Vereinnahmung des Bauernstandes seitens der Politik hatte starke Auswirkungen auf die literarische Landschaft der Zeit.

Dass unter Dollfuss dem bäuerlichen Milieu viel Platz in der Literatur eingeräumt wurde, rührte unter anderem daher, dass der Kulturbetrieb sehr stark von der konservativen Regierung reguliert wurde. Politische Ideologie floss in das kulturelle Leben direkt ein und konditionierte den Theaterbetrieb in Form von Verteilerstellen für Theaterkarten und Subventionen. Dies wurde besonders durch die Kunststellen, die David Josef Bach 1919 als Kartenagenturen im sogenannten „Roten

⁶ Engelbert Dollfuss: Trabrennplatzrede. www.freidenker.at/liga/downloads/rede/htm, eingesehen am 8. Januar 2008.

⁷ Entsprechende Materialien sind gesammelt in Engelbert Dollfuss: So sprach der Kanzler. Dollfuss' Vermächtnis. Aus seinen Reden zusammengestellt von Dr. Anton Tautscher. Wien: Ferdinand Baumgartner, 1935, hier S. 55.

⁸ Engelbert Dollfuss: Ansprache an die Schülerinnen, gelegentlich eines Besuches der Landwirtschaftlichen Haushaltungsschule in Klagenfurt im September 1932. In: Engelbert Dollfuss: Dollfuß an Österreich. Eines Mannes Wort und Ziel. Autorisierte Ausgabe. Mit 14 Abbildungen. Hg. v. Edmund Weber. Wien: Reinhold, 1935, S. 153.

Wien“ im Sinne einer sozialistischen Kulturpolitik installiert hatte, verstärkt. Die Kunststellen als sozialistische Einrichtung sollten qualitativ hochstehende Kunst unter das Volk bringen.⁹ Daraufhin wurden von der christlichen Volkspartei 1920 die ‚Kunststellen für christliche Volksbildung‘ eingerichtet. In den 1930er Jahren funktionierten diese unter Hans Brečka (1885-1954), der selbst ländliche Literatur verfasste, allerdings eher als Zensurbehörden, da sie Theaterproduktionen mehr oder weniger in Auftrag gaben und Theaterkarten nur aufkauften, wenn die Stücke der Österreichpropaganda dienten und Kritik an der herrschenden Politik vermieden.¹⁰ Brečkas literatur-ideologische Linie, die er auf die Kunststellen übertrug, war eindeutig von konservativ-ländlichem oder patriotischem Drama bestimmt, was er schon mit der Wahl seines Pseudonyms programmatisch signalisierte, nämlich Stifegger, eine Referenz an die österreichischen Biedermeierschriftsteller des 19. Jahrhunderts Adalbert Stifter und Peter Rosegger.¹¹

„Der Pluralismus, ein wesentliches Merkmale [sic] der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit, gelangte durch die kulturpolitischen Tendenzen des autoritären Kurses immer mehr ins Hintertreffen.“¹² Obwohl in der Zwischenkriegszeit sowohl in Österreich als auch international im Literaturbetrieb viel Innovatives und Experimentelles produziert wurde, hielt der offizielle Kulturbetrieb in Österreich Ende der 1920er und in den 1930er Jahren an traditionellen Formen fest. Dies ging sogar soweit, dass man sich bei der Pariser Weltausstellung im Juni 1937 mit Hofmannsthals (1874-1929) *Das Salzburger Große Welttheater* (1931) für ein märchenhaft-barockes Drama in der Tradition von Ferdinand Raimund als Aushängeschild für Österreich entschied, statt, wie es progressive Kulturverantwortliche im Sinne gehabt hätten, beispielsweise ein Drama Arthur Schnitzlers zu wählen, der als einer der wenigen österreichischen Dramatiker internationale Reputation genoss und auch im Trend der international ausgerichteten Avantgardebewegungen stand.¹³ Mit der Wahl des barocken Dramas signalisierte der

⁹ Vgl. Helmut Gruber: *Red Vienna: Experiment in Working-Class Culture 1919-1934*. New York: Oxford University Press, 1991.

¹⁰ Vgl. Judith Beniston: *Cultural Catholicism in the First Republic: Hans Brečka and the 'Kunststelle für christliche Volksbildung'*. In: Ritchie Robertson und Judith Beniston (Hg.): *Catholicism and Austria*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, S. 101-118.

¹¹ Vgl. Karl Kraus: *Die Fackel* 676 (1925), S. 16.

¹² Zettl: *Literatur in Österreich*, S. 102.

¹³ Vgl. John Warren: *Austrian Theatre and the Corporate State*. In: Kenneth Segar und John Warren (Hg.): *Austria in the Thirties. Culture and Politics*. Riverside/CA: Ariadne, 1991, S. 267-291, hier S. 274.

offizielle österreichische Kulturbetrieb auch nach außen, dass sich die kulturelle Identität Österreichs nicht über die Moderne definierte, sondern über Traditionen.

Die Literaturkritiker Wiens waren bis auf wenige Ausnahmen, wie zum Beispiel den vorher erwähnten David Josef Bach, konservativ-traditionalistisch ausgerichtet und unterstützten den Trend der Antimoderne.¹⁴ Sowohl Theaterbetrieb und -politik als auch Theaterkritik beeinflussten im Wien der späten Zwischenkriegszeit den Publikumsgeschmack. Österreichische Klassiker wie Grillparzer wurden ausländischen Dramatikern vorgezogen; außerdem wurden ursprünglich sozialkritische Stücke, zum Beispiel eines Nestroy, in verharmlosten Fassungen und Inszenierungen gerne gesehen. Bei der Bevölkerung, sowohl im sozialdemokratischen als auch im christdemokratischen Sektor, war Provinz- oder Heimatliteratur und damit auch das ländliche Volksstück besonders beliebt.¹⁵ Die ländliche, konservativ-katholische Dramenkunst eines Max Mell und die liberal-aufklärerischen Tendenzen im ländlichen Volksstück in der Tradition von Ludwig Anzengruber wurden nicht getrennt rezipiert, sondern gemeinsam unter den Begriff Heimatkunstbewegung gestellt. Verantwortliche Kulturpolitiker betrachteten diesen Trend wohlwollend. „Mit Guido Zernatto [Politiker und Schriftsteller] wird Literatur der ländlichen Szene dann in ein kulturpolitisches Programm gespannt und dies soll dazu beitragen, die Großstadt Wien von den Alpenländern her geistig aufzuforsten.“¹⁶ Außerdem wurde das traditionelle Volksstück mit den Wurzeln im 19. Jahrhundert in der Zwischenkriegszeit gezielt als Gegenstück zu zeitgenössischen literarischen Moden,¹⁷ wie zum Beispiel als Antithese zu den internationalen Bewegungen der ‚Avantgarde-Ismen‘, propagiert. In der deutschsprachigen Theaterwelt stand Wien quasi als traditioneller Ruhepol dem modern bewegten Berlin gegenüber, wo beispielsweise Erwin Piscator, Bertolt Brecht und Friedrich Wolf für innovatorische Impulse sorgten.

In Österreich waren in den frühen 1930er Jahren sentimental-glorifizierende Dramen über die Monarchiezeit und das zeitgenössische Österreich besonders

¹⁴ Vgl. John Warren: Viennese Theatre Criticism between the Wars. In: W. E. Yates, Allyson Fiddler und John Warren (Hg.): From Perinet to Jelinek. Viennese Theatre in its Political and Intellectual Context. Oxford: Peter Lang, 2001, S. 191-202.

¹⁵ Zettl: Literatur in Österreich, S. 107.

¹⁶ Karlheinz Roszbacher: Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart: Klett, 1975, S. 25.

¹⁷ Vgl. Inge Stephan: Literatur in der Weimarer Republik. In: Wolfgang Beutin et al. (Hg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 1984, S. 319-392.

populär; Beispiele dafür sind Hans Sasmanns (1882-1944) Österreich-Trilogie *Metternich* (1929), *Haus Rothschild* (1930) und *1848* (1932) oder Hans Naderers (1891-1971) Stück *Lueger, der große Österreicher* (1934), in dem der christliche, kaisertreue Wiener Bürgermeister von 1897 bis 1910 als Retter Wiens dargestellt ist. Mit derartigen Dramen, so meinten manche, sei „der erste Versuch, ein national österreichisches Drama zu schaffen“ geglückt.¹⁸ Diese sentimental historischen Dramen passten neben den ländlichen Volksstücken zum Konzept eines Nationaltheaters, das die Geschichte der Nation in seinem Theater reflektieren wollte.

Beliebt waren und oft aufgeführt wurden jene Spielarten des Volksstücks, die ähnlich den Stücken im ausgehenden 19. Jahrhundert die Leichtigkeit der Gattung hervorhoben, Vertreter des „bloss' unterhaltende[n] Typ[s]“,¹⁹ auf den Bertolt Brechts Kritik zielte. Außerdem wurde das ernste Volksstück, „das sich gegen eine von Konversations- und Gebrauchsstück herkommende überbordende Trivialdramatik zu behaupten“ hatte, produziert.²⁰ Trotz neuer Tendenzen beim Volksstück, in Österreich besonders ausgeprägt bei Ödön von Horváth (1901-1938) oder Jura Soyfer (1912-1939), war das traditionelle ländliche Volksstück jetzt erst recht auf dem Spielplan. Neben modernen deutschen Autoren wie Bertolt Brecht, Else Lasker-Schüler (1869-1945), Frank Wedekind (1864-1918), Ernst Toller (1893-1939), Carl Zuckmayer (1896-1977) und Carl Sternheim (1878-1942) verzeichneten konservative, traditionsbewusste Autoren weiterhin nachhaltige Erfolge.²¹ Im alpin-ländlichen Volksstückbereich war der konservative bayrische Autor Ludwig Thoma der meistgespielte im Burgtheater der 1920er und 1930er Jahre. Als alpenländischer Autor wurde er offensichtlich als dem Österreichischen verwandt angesehen.²²

¹⁸ Lothar: Das Wiener Burgtheater, S. 485.

¹⁹ Vgl. Jürgen Hein: Das Volksstück zwischen den Weltkriegen. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 7./8. Juli 1984, S. 49-51.

²⁰ Aust, Haida, Hein: Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart, S. 274.

²¹ Karl Kraus kritisierte in einem Aufsatz in *Die Fackel* gegen die Beliebtheit dieser Autoren, die er ironisch sich auf den Leipziger Heimatkunst-Verlag beziehend „die Staackmänner“ nannte. Karl Kraus: Die Staackmänner. In: *Die Fackel* 398 (1914), S. 22-28.

²² Sigurd Paul Scheichl bemerkte in seinem Vortrag „Die Renaissance des ‚oberdeutschen Literatursystems‘ in der Literatur Österreichs nach 1945“ im Rahmen des Symposiums am Department of Germanic Studies der Universität Dublin, Trinity College „Fünfzig Jahre Staatsvertrag: Schreiben, Identität und das unabhängige Österreich“, dass das oberdeutsche Literatursystem, also dass Süddeutschland und Österreich eine literarische Einheit bilden würden, bereits Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr funktioniert habe. Ludwig Thoma Beliebtheit in Österreich in der Zwischenkriegszeit scheint jedoch zumindest im Volksstückbereich das Gegenteil zu beweisen.

Traditionelle Werte wie Heimat, Vaterland und Bodenständigkeit wurden sowohl von der Politik als auch vom Kulturbetrieb propagiert. Dies ging Hand in Hand mit einer gewissen Anbiederung an Deutschland, wo diese Werte mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus an Bedeutung gewannen. Dollfuss konstatierte in einer Rede: „Wir sind uns immer bewußt, daß wir Deutsche sind. Wenn uns auch der große Bruder heute absichtlich oder unabsichtlich nicht versteht und gewisse Mißverständnisse bestehen, so erkläre ich: Wir haben uns immer nur gewehrt und niemals angegriffen.“²³ Das österreichische Nationalgefühl wurde immer mehr von der ‚Großdeutschen Idee‘ überlagert. Österreichische Schriftsteller hatten ihren Blick nach Deutschland gerichtet und umgekehrt wurden dieselben von Deutschland hofiert. Grundsätzlich kann man in der österreichischen Volksstückszene und vor allem in der Theaterkritik in der Zeit nach 1933 eine Hinwendung zum völkischen Drama wahrnehmen.

Die Österreicher Richard Billinger und Max Mell waren mit ihrer zeitgenössischen ländlichen Dramenthematik die erfolgreichsten heimischen Autoren der Zwischenkriegszeit. Bezeichnend für eine kontinuierliche Annäherung an Deutschland ist, dass beispielsweise Richard Billingers Dramen auf deutschen Bühnen uraufgeführt und in Deutschland positiv aufgenommen wurden,²⁴ wo sie im Zusammenhang mit dem Ursprungsland und der Region rezipiert wurden. Die angebliche Heimatverbundenheit der Dichter passte in die großdeutsche Ideologie und die ländliche Herkunft der Autoren hatte einen gewissen Anziehungseffekt beim deutschen Publikum.

Als 1934 Karl Schuschnigg (1897-1977) Dollfuss nachfolgte, verkündete er, Politik und Kunst müssten getrennt sein. Mit der Beibehaltung der Kunststellen wurde diese Ankündigung nicht umgesetzt, und sie tat der Beliebtheit vaterländisch-ländlicher Literatur keinen Abbruch. Neben Billinger und Mell waren Autoren wie Paula Grogger (1892-1984), Josef Friedrich Perkonig (1890-1959), Guido Zernatto (1903-1943), Luis Trenker (1892-1990) und Bruno Brehm (1892-1974) in Österreich populär. Dieselben Autoren ländlicher Literatur hatten auch in Deutschland großen Erfolg. Vor allem Billingers Werke galten dort als geeignet, um Österreich auf der Bühne zu repräsentieren. Schon in der Zeit vor 1938 gab es „a constant overlap and

²³ Dollfuss: Reden, S. 4ff.

²⁴ Vgl. Jürgen Hein: Unbewältigte Vergangenheit. Überlegungen zum österreichischen Volksstück der dreissiger Jahre. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 29./30. Juli 1989, S. 58-60.

exchange between Austrian and German theatrical life“;²⁵ „Agrardramen“ waren sowohl in Österreich wie in Deutschland besonders in Mode.²⁶ Bestehende anti-moderne und auch antisemitische Tendenzen fielen mit dem Aufstieg der Nationalsozialisten zusammen. Das Theater der Nation wurde als ein Theater des Volkes propagiert, wobei ‚Volk‘ jetzt immer mehr mit ‚Rasse‘ gleichgesetzt wurde und nicht mit sozialer Schicht.²⁷ Nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich im Jahre 1938 funktionierten „die Nationalsozialisten die gesamte volkstümliche Dramatik zur Blut-und-Boden-Literatur um“.²⁸ Affirmative Literatur, vor der NS-Zeit als katholischer Traditionalismus sichtbar, bot sich den Nationalsozialisten als Propaganda-Literatur zur Verbreitung von Werten der Bodenständigkeit und des Deutschtums an. Obgleich die Epochenzäsur des Nationalsozialismus in Irland natürlich nicht stattfand, können vergleichbare Trends in der politischen Ideologie und den literarischen Strömungen registriert werden.

2. Politischer Hintergrund und Genreentwicklung im Irland der 1920er und 1930er Jahre

Dem österreichischen Szenario ähnlich – freilich mit Ausnahme der Entwicklung in Richtung Nationalsozialismus – ist die Situation in Irland, wo politischer und kultureller Konservatismus das politische und kulturelle Klima der 1920er und 1930er Jahre massiv prägte. Nationsbildung und die Auseinandersetzung mit der Frage, was denn nun irische Identität ausmachte, spielten weiterhin eine bedeutende Rolle. Nach der Unterzeichnung des umstrittenen *Anglo-Irish Treaty* von 1922 kam es zur Teilung der Insel und zu einem kurzen Bürgerkrieg zwischen den das Abkommen befürwortenden Anhängern von Michael Collins (1890-1922) und den Gegnern des Abkommens, die sich um Eamon de Valera (1882-1975) scharten. Die Rebellen unter de Valera waren anfänglich erfolglos. Ab 1923 wurde eine relativ England-freundliche Free-State-Regierung unter William Thomas Cosgrave (1880-1965) gebildet. Problematisch war jedoch die Atmosphäre nach dem Bürgerkrieg in moralisch-ideologischer Hinsicht. 1924 bemerkte der Historiker P. S. O’Hegarty: „The Island of Saints and Scholars‘ burst, like Humpty Dumpty, and we do not quite

²⁵ John London: Introduction. In: John London (Hg.): Theatre under the Nazis. Manchester, New York: Manchester University Press, 2000, S. 1-53, hier S. 3.

²⁶ Vgl. Uwe-Karsten Ketelsen: Literatur und Drittes Reich. Schernfeld: SH Verlag, 1992, S. 423.

²⁷ Vgl. Aust, Haida, Hein: Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart, S. 305.

²⁸ Jürgen Hein: Unbewältigte Vergangenheit. Überlegungen zum österreichischen Volksstück der dreissiger Jahre. *Neue Zürcher Zeitung*, 29./30. Juli 1989, S. 58-60, hier S. 58.

know yet what to put in its place.“²⁹ Die Frage, was es bedeutete, irisch zu sein, erlangte eine neue Dringlichkeit. Groß waren die Spannungen zwischen den zwei Parteien, deren prinzipieller Unterschied in der Meinung über das Abkommen mit England lag. Beide Seiten buhlten jedoch mit denselben Werten um Popularität bei der Bevölkerung und besonders beim Klerus. Die enge Zusammenarbeit mit der Kirche, die Cumann na nGaedheal (die Organisation der Gälen) unter William Thomas Cosgrave bis 1932 verfolgte, wurde anschließend noch stärker von Fianna Fáil (die Kämpfer des Schicksals) unter Eamon de Valera betrieben.³⁰ Beide Parteien präsentierten sich als konservativ, der Kirche und der ruralen Bevölkerung verbunden. Die Verwendung gälischer Parteinamen sollte Volksnähe signalisieren.

Der protestantischen wie der katholischen Kirche wurde als ‚Sittenpolizei‘ große Bedeutung beigemessen: „Now the Churches have cause to be as much concerned for country as for city morals, and it becomes daily more difficult to defend our rural innocence.“³¹ Mit ‚ruraler Unschuld‘ meinte die *Irish Times* Enthaltensamkeit und intakte familiäre Strukturen. Der Befund vom Sittenverlust scheint für den städtischen Raum vorausgesetzt; dass aber nun auch der ländliche Lebensraum davon betroffen sei, war Grund zur Besorgnis. Verschiedene von der Kirche initiierte Maßnahmen sollten Irland wieder in die ‚rurale Unschuld‘ zurückführen; eine davon war die Zensur der Literatur. In Irland bestimmte die autoritäre politische Führung unter Cosgrave und später unter de Valera das kulturelle Leben, was sich besonders im *Censorship of Publication Act* von 1929 niederschlug. Dieses Gesetz war das Ergebnis eines Untersuchungsausschusses vom *Committee on Evil Literature*, der aus Kirchenleuten sowohl der katholischen Kongregation als auch der protestantischen *Church of Ireland* und aus Laien zusammengesetzt war.³² Dieses Zensurgesetz sollte die Veröffentlichung solcher Werke verhindern, die „indecent or obscene“ erschienen.³³ Als besonderer

²⁹ P. S. O’Hegarty: *The Victory of Sinn Féin. How it won it and how it used it*. Neuauflage bearbeitet von Tom Garvin. Dublin: UCD Press, 1998, S. 91.

³⁰ William Thomas Cosgrave war der erste Präsident der provisorischen Regierung von 1922-1932, die sich *Executive Council of the Irish Free State* nannte. Eamon de Valera durchlief von 1917 bis 1973 verschiedene inoffizielle und offizielle Ämter. Von 1932 bis 1937 war er Präsident des *Executive Council of the Irish Free State*; von 1937 bis 1959 bekleidete er in sechs Regierungsperioden das Amt des *Taoiseach* (Regierungschefs/Kanzlers) und dann bis 1973 das Amt des Präsidenten.

³¹ Anon.: Editorial. In: *The Irish Times*, 19. November 1925, S. 1.

³² Vgl. Ferriter: *Ireland 1900-2000*, S. 341.

³³ Vgl. J. J. Lee: *Ireland 1912-1985. Politics and Society*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1989, S. 158; Ferriter: *Ireland 1900-2000*, S. 341; Brian Fallons Kapitel

moralischer Richtungsweiser für die Bevölkerung fungierte ein fundamentalistischer Katholizismus in Kombination mit einem puristischen irischen Republikanismus.³⁴ Vereinfacht ausgedrückt war Cumann na nGaedheals politische Ideologie durch strenge Ordnung, Religion und Traditionalismus, der alles Fremde abwehrte, gekennzeichnet. Diese sich abgrenzende, restriktive politische Richtung wurde von de Valera und seiner Fianna Fáil-Partei weitergeführt.

In der frühen de Valera-Zeit, also ab 1932, fand man in Irland eine „highly homogeneous, essentially rural society“ vor, deren Hauptmerkmale „economic stagnation combined with social and religious conservatism“ waren.³⁵ De Valeras Irland lebte von der Vision vom ruralen Irland als Bewahrerin von Tradition und ‚echten Werten‘ im Gegensatz zum urbanisierten industrialisierten Großbritannien. Was sich schon unter Cosgrave und in seinem Zensurakt in den 1920er Jahren manifestierte hatte, nämlich der Versuch, „[to] foster [...] the illusion that Ireland was a haven of virtue surrounded by a sea of vice“,³⁶ wurde unter de Valera noch stärker forciert; de Valera „yearned for a self-sufficient, bucolic, Gaelic utopia“.³⁷ Er propagierte seine romantische Vorstellung von Irland als einem idyllischen autarken landwirtschaftlichen Staat. Mit einem derartigen Konzept vom irischen Staat und einer unabhängigen irischen Nation idealisierte de Valera folgerichtig auch den irischen Bauern. Der von der Zensur betroffene Autor Liam O’Flaherty schrieb schon 1929 in seinem satirischen Fremdenführer durch Irland, dass der irische Bauer „the natural type of human being in this country“ und „an honour to the country and to mankind“ sei.³⁸ Das reflektiert auf ironische Weise, dass der Bauer im realen Leben wie in der Literatur und vor allem als Protagonist auf der Nationalbühne noch mehr an Renommee gewann. Denn er stand sowohl für die Verwurzelung in der Heimat als auch im Katholizismus, welcher letzterer als eng verknüpft mit der irischen Republik gesehen wurde. Somit galt der Bauer als der ideale Repräsentant einer ‚gesunden‘ irischen Nation.

15: The Literary Censorship. In: Ders. (Hg.): An Age of Innocence. Irish Culture 1930 – 1960. Dublin: Gill & Macmillan, 1999, S. 201-210.

³⁴ Tom Garvin: Patriots and republicans: an Irish evolution. In: William Crotty und David E. Smith (Hg.): Ireland and the Politics of Change. London, New York: Longman, 1998, S. 144-155, hier S. 144.

³⁵ Terence Brown: Ireland: A Social and Cultural History, 1922-1985. London: Fontana, 1987, S. 40.

³⁶ Lee: Ireland 1912-1985, S. 158.

³⁷ Ibid., S. 187.

³⁸ Liam O’Flaherty: A tourist’s guide to Ireland. London: Mandrake, 1929, S. 109.

Die Forcierung von Nationalismus und Katholizismus von staatlicher Seite hatte direkten Einfluss auf das Theater, insbesondere auf das Abbey Theatre, das 1923 offiziell um Anerkennung als Nationaltheater ansuchte und ab 1925 von der Regierung subventioniert wurde.³⁹ Den Managern und Dramaturgen des Theaters wurde von den extremen Nationalisten vorgeworfen, Stücke in „Cromwellian tradition“, also Stücke im künstlichen Hiberno-Englisch eines Synge oder Yeats zu produzieren und nicht echt irisches, also katholisches und gälisches Material auf die Bühne zu bringen.⁴⁰ Der Schriftsteller, Kritiker und Nationalist Daniel Corkery (1878-1964) beispielsweise stellte fest, dass es in Irland nur wenig Literatur gebe, die für die Iren geschaffen sei und für die Iren als Identifikationsmaterial tauge. Er ging davon aus, dass irische Literatur mit dem Leben der Mehrheit in Einklang sein müsse; dabei fand er sogar die Dramen einiger katholischer Autoren, die die ländliche Lebensweise in der irischen Provinz porträtierten, unzulänglich, weil sie sich zu sehr mit der Härte des Lebens und weniger mit den ‚echten Werten‘ einer irischen ruralen Gesellschaft auseinandersetzten. Nationalliteratur, auch wenn sie auf Englisch geschrieben werde, müsse die drei essentiell irischen Elemente enthalten: „(1) Religious Consciousness of the people, (2) Irish Nationalism and (3) The Land.“⁴¹ Die Debatte um die Darstellung Irlands im Nationaltheater, die bereits zur Zeit der Gründung des Abbey Theaters stattfand und in der die Werke Synges, Lady Gregorys und Yeats’ aufgrund von deren protestantischer Herkunft zu unirischen Stücken abgestempelt wurde, erfuhr also ihre Fortsetzung. Ein Resultat dieser Kritik am Theaterbetrieb war eine „de-Anglisierung“ mittels regelmäßiger gälischer Aufführungen unter dem Namen *An Comhar Drámuíochta* (Die Drama-Gruppe) und mittels jener Dramen, die das ‚echte‘ rurale Irland in erster Linie für ein Dubliner Publikum und in zweiter Linie für eine internationale Zuseherschaft auf die Bühne brachten.⁴² Bei der Selbstdarstellung nach innen und nach außen wurde also die Betonung auf gälische ländliche Dramentraditionen gelegt.

Neben diesen Versuchen, dem Gälischen mehr Platz einzuräumen, fand man in den 1920er und 1930er Jahren immer noch die klassische *cottage-kitchen*-Dramatik und -Dramaturgie mit den ländlichen Iren als Protagonisten auf dem

³⁹ Vgl. Lionel Pilkington: *Theatre and the State in Twentieth-Century Ireland. Cultivating the People.* London, New York: Routledge, 2001, S. 88f.

⁴⁰ G. N. Reddin: A National Theatre (?). In: *The Irish Times*, 24. February 1926, S. 7.

⁴¹ Corkery: Synge, S. 19.

⁴² Pilkington: *Theatre and the State*, S. 88f.

Nationaltheater. Das zeitlosere *peasant play* eines Synge erfuhr eine Transformation in ein zeit- und ortsgebundenes ländliches Volksstück. Die sogenannten *Cork Realists*, allen voran T. C. Murray, der Katholik, und Lennox Robinson (1886-1958), der Protestant, nahmen den Platz der Hauptdramatiker und -dramaturgen für das Abbey Theatre ein.⁴³ Lennox Robinsons Stück *Drama at Inish* (1933) ist theatergeschichtlich insofern interessant, als es den Geschmack des irischen Publikums der 1930er Jahre zum Hauptthema hat, welches laut dem Stück heiterleichte Komödien den europäischen ‚Modernismen‘ vorzog. Was Robinson in seinem Stück ironisch-kritisch dramatisierte, betraf auch ganz konkret Seán O’Casey. Seine äußerst kritischen, politischen Tragikomödien, die in den Slums von Dublin vor dem Hintergrund von diversen historischen Ereignissen spielen und die als *Dublin Plays* zusammengefasst werden, wurden zwar auf der Abbey-Bühne kurzzeitig mit großem Erfolg gespielt,⁴⁴ 1926 jedoch verursachte *The Plough and the Star* Aufruhr und Skandal, so dass Yeats sich 1928 gezwungen sah, O’Caseys *The Silver Tassie* nicht für das Abbey anzunehmen. Er wies auch Denis Johnstons (1901-1984) *The Old Lady Says ‚No!’* (1929), ein ebenso modernes wie politisch brisantes Stück, zurück, um nicht in Konflikt mit den politischen Wortführern des neuen Freistaats zu kommen.⁴⁵ Außerdem wäre angeblich der Geschmack des Publikums mit solch innovativen und international-modern anmutenden Stücken nicht getroffen worden: „Abbey audiences, raised on a diet of Abbey plays [ländliche Volksstücke], looked to find in their national theatre comfortable images of their own Irishness of a recognizable sort.“⁴⁶ Die Betonung liegt hier auf „comfortable images“, und dafür waren O’Caseys und Johnstons Dramen zu unkonventionell, zu unbequem. Am 3. Dezember 1933 reflektierte Theaterkritiker und -liebhaber Joseph Holloway in seinem Tagebuch über diese modernen Autoren, insbesondere über O’Caseys *Within the Gates*, in dem es um Prostituierte und deren Gewerbe geht: „Luckily none of the characters are Irish.“⁴⁷ Er spielt damit darauf an, dass es als ungehörig verpönt gewesen wäre, derartig Unmoralisches in einem irischen Milieu zu zeigen. Nur sehr zögerlich war die Theateröffentlichkeit gewillt, deutliche und direkte

⁴³ Christopher Fitz-Simon: Parlour tragedy and kitchen comedy. 1908-1955. In: Ders. (Hg.): *The Irish Theatre*. London: Thames and Hudson, 1983, S. 160-183, hier S. 160.

⁴⁴ *The Shadow of a Gunman* (1923), *Juno and the Paycock* (1924) und *The Plough and the Stars* (1926).

⁴⁵ Pilkington: *Theater and the State*, S. 105.

⁴⁶ Grene: *Politics of Irish Drama*, S. 138.

⁴⁷ Joseph Holloway: *Joseph Holloway’s Irish Theatre*. Band 2 – 1932-1937. Hg. v. Robert Hogan und Michael O’Neill. Dixon/CA: Proscenium, 1969, S. 29.

Gesellschaftskritik zu akzeptieren. Deshalb wurde ja auch Synges *Playboy* verharmlost und als unkritische Unterhaltung auf die Bühne gebracht.

Tatsächlich waren vor allem die ländlichen Komödien eines Brinsley MacNamara (1890-1963) oder eines George Shiels (1881-1949) äußerst populär; ihnen wurde oft T. C. Murray als Verfasser von ländlichen Tragödien beigelegt. „Peasant quality“ wurde entweder als „Ibsenite realism“ (Murray) oder als „broad farce“ (MacNamara und Shiels) umgesetzt.⁴⁸ Wichtig war in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren, dass der Bauer als nationale Identifikationsfigur auf der Bühne gezeigt wurde, vor allem in einer Zeit, in der Irland anscheinend den Status der Traditions- und Sittenbewahrerin zu verlieren drohte:

There is an old theory that Ireland has been destined to be for all time the spiritual leader of the world. In recent years, Ireland made discoveries that appalled her and suggested that, after all, she was no better, if she was no worse, than any other country and that her sons too, were capable of deeds that seared the soul.⁴⁹

Dieser Aussage zufolge wurde in Irland nach der Unabhängigwerdung ein ‚Normalisierungsschub‘ registriert; die Erkenntnis, dass die irische Nation und deren Bevölkerung moralisch nichts Besonderes mehr waren, führte unter anderem dazu, dass Autoren wie T. C. Murray wichtig für die nationale Selbstdarstellung auf der Bühne wurden, denn ihre Stücke zeigten die angebliche Einzigartigkeit des keltischen Temperaments, das zwar zügellos sein kann, jedoch nicht wirklich bössartig ist.

Im Jahre 1928 gründeten der Schriftsteller und Schauspieler Micheál Mac Lámhóir (1899-1978) und der Schauspieler Hilton Edwards (1903-1982) das Gate Theatre, um einen Spielort für andere Dramen als ländliche Komödien zu schaffen, Stücke, die den Spielplan des Abbey dominierten.⁵⁰ Im Gegensatz zum Abbey Theatre suchten Mac Lámhóir und Edwards nach neuen Formen des irischen Dramas: „a vision of certain phases of national life other than that of cottage or tenement; a style that is at once analytic and formal, rather than imitative“.⁵¹ Micheál Mac Lámhóir kritisierte vor allem das seiner Meinung nach grenzenlose

⁴⁸ Macmillan History of Literature: Anglo-Irish Literature. Hg. v. A. Norman Jeffars. Dublin: Gill and Macmillan, 1982, S. 254.

⁴⁹ J. J. Hayes: An Abbey Success. The Irish Seem Enthusiastic About T. C. Murray's New One-Acter [The Pipe in the Fields]. In: *The New York Times*, 23. Oktober 1927, o. S.

⁵⁰ Vgl. Morash: Irish Theatre, S. 172.

⁵¹ Micheál Mac Lámhóir: Theatre in Ireland. 2. Auflage. Dublin: Three Candles, 1964, S. 27.

Selbstbewusstsein der Iren und die daraus resultierende Eindimensionalität von Schriftstellern, Theaterproduzenten und Publikum:

Led by the eager and delighted audience at the Abbey, every characteristic real or unreal of the national temperament is noted and gloated; every twist of phrase, every stroke of wit, every gleam of humour, of oddity, of quaintness, every allusion to constitutional virtue: piety, bravery, chastity and the like, is taken for granted or cheered to the echo.⁵²

Was hier ins Zentrum der Kritik gerät, kann als Selbstgefälligkeit zusammengefasst werden, und von dieser Eigenschaft legen besonders die Produktionen im Abbey Theatre Zeugnis ab. Auf dem monolithischen Abbey-Spielplan war nach wie vor hauptsächlich das rurale Volksstück zu finden, vor allem aber die „tribeless and nationless comedies“,⁵³ auf die Mac Lámhóir anspielte und die Stereotypenhaftes darstellten. Nicht umsonst erzählte man sich den Witz, dass das Abbey Theatre über Jahrzehnte dieselbe Bühnenausstattung verwenden konnte, man brauchte lediglich ein bisschen Farbe, um sie wieder aufzufrischen.⁵⁴

In den 1930er Jahren erfuhr das Abbey-Repertoire teilweise eine Verschiebung hin zu Stücken, die in der irischen Vor- beziehungsweise Kleinstadt spielten. Insbesondere im Zusammenhang mit der Tragödie rückte das Bäuerliche als wiedererkennbares Versatzstück der irischen Identität immer mehr in den Hintergrund, außer bei dem immer noch beliebtesten irischen Dramatiker T. C. Murray, dessen *Michaelmas Eve* 1932 mit tosendem Beifall bedacht wurde. Neuere Autoren wie Paul Vincent Carroll (1900-1968) verwendeten zwar durchaus noch den Bauern als Symbol für Menschlichkeit und Standhaftigkeit, besonders augenfällig in der Figur des Bauern Phelim in *The White Steed* (1934), wandten sich jedoch auf kritischere Weise zeitrelevanten Themen zu. Zum Beispiel wurde nun offen Kritik am Klerus geübt. Teresa Deevy (1894-1963) verwendete den ländlichen Hintergrund, ohne allerdings näher auf die bäuerliche Lebensweise einzugehen; Louis d'Altons (1900-1957) Dramen spielen vorwiegend in der industrialisierten Vorstadt. Insgesamt führten in den späten 1930er Jahren Autoren wie Louis d'Alton and Paul Vincent Carroll die etablierte Tradition des ländlichen Volksstücks auf eine andere Stufe, und zwar in Richtung eines Volksstücks, das mit seiner Kritik nicht

⁵² Ibid., S. 20.

⁵³ Ibid., S. 21.

⁵⁴ Vgl. Hans von Göler: *Streets apart from Abbey Street. The Search for an alternative National Theatre in Ireland since 1980.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2000, S. 80.

mehr hinterm Berg hielt.⁵⁵ Erstaunlich ist die Tatsache, dass Carrolls Dramen, die relativ unverblümt die Kirche und deren Vertreter als fehlerhaft darstellen, trotz der strengen Zensur zumindest teilweise auf der Abbey-Bühne eine Plattform fanden. Parallel zu diesen ansatzweise kritischen Stücken wurden allerdings immer noch leichte heitere Komödien mit dem typisch irischen Witz und Idiom bevorzugt,⁵⁶ und auch T. C. Murray mit seinen klassischen tragisch-ländlichen Volksstücken konnte weiterhin ansehnliche Erfolge verzeichnen.

3. Richard Billingers *Rosse* (1931) und T. C. Murrays *Michaelmas Eve* (1932)

T. C. Murray (1873-1959) wurde in Macroom in County Cork geboren und zählt zu der Gruppe der sogenannten *Cork Realists*, welche die zweite Generation nach der Gründung des Nationaltheaters bildeten und regelmäßig ländliche Stücke für das Abbey Theatre schrieben.⁵⁷ Murray, aus der irischen Provinz stammend, zeichnete in seinen relativ einfach strukturierten Ein-, Zwei- oder Dreiaktern vor allem ein Bild seiner eigenen Herkunft, das als ‚authentisch irisch‘ wahrgenommen wurde. Nach seiner Lehramtsausbildung übersiedelte der Autor nach Inchicore, Dublin, und arbeitete hauptberuflich als Lehrer an einer öffentlichen katholischen Schule, während er als Dramatiker mit seinen Bauerndramen immer mehr Popularität gewann: „With few exceptions, the plays were apolitical, yet in mirroring a people, they contributed to the cause of cultural nationalism.“⁵⁸ Er war bekannt für seine unpolitische Haltung und dennoch wurden seine bäuerlichen Tragödien als dem irischen Nationalgedanken verpflichtet und somit als einem Nationaltheater angemessen bewertet. Diese explizit unpolitische Haltung erwies sich implizit als enorm politisch, denn er bestätigte für die Nationalisten besonders klar nationales Bewusstsein, sodass er als affirmativer Dramatiker von großer Bedeutung für die ‚irische Sache‘ war. Durch seine katholische Herkunft fühlte er sich neben den protestantischen Hauptadministratoren und künstlerischen Leitern William Butler Yeats, Lady Gregory und Lennox Robinson als Außenseiter.⁵⁹ Aber gerade sein katholischer Hintergrund war es, der ihm dazu verhalf, bei den nationalistischen

⁵⁵ Jeffars: Macmillan History of Literature, S. 255.

⁵⁶ Vgl. Anon.: Michaelmas Eve still at Abbey. In: *The Irish Times*, 4. Juli 1932, S. 4.

⁵⁷ Fitz-Simon: Parlour tragedy and kitchen comedy, S. 160.

⁵⁸ Albert J. DeGiacomo: T. C. Murray Dramatist. Voice of the Irish Peasant. Syracuse/NY: Syracuse University Press, 2002, S. 163.

⁵⁹ Vgl. *ibid.*, S. 3.

Abbey-Kritikern, wie zum Beispiel bei Daniel Corkery, als repräsentativer Dramatiker Irlands der 1920er und 1930er Jahre zu gelten.

Murrays traditionell-konservative Haltung kommt nicht nur in den Stücken zum Vorschein, auch in seinen Bemerkungen in der irischen Presse trat er als konservativer landstammiger Schriftsteller auf, wenn er beispielsweise erklärte, warum er der *Irish Academy of Letters*, die von Yeats 1933 als Anti-Zensurbewegung gegründet worden war, beitrug und dennoch nicht hundertprozentig mit deren Radikalität einverstanden war:

We are essentially a peasant state, and books have little or no part in the peasant's scheme of things. [...] For my own part I would strongly oppose any attempt to overthrow the censorship. Its judgement in most cases has been wise and temperate. I feel, however, that in simple justice the writer who questions its decree should not be denied the right of appeal – the right at least to be heard in his own defence.⁶⁰

Murray ordnet sich also offensichtlich dem Establishment und der Zensur unter und hält auch nichts vom rebellisch-kritischen modernen Drama. Dies kommt auch klar in seiner Rezension von O'Caseys Stück *Within the Gates*, das im Februar 1934 in London uraufgeführt wurde, zum Ausdruck, wenn er es mit dem Satz „it only nauseates“ abkanzelte.⁶¹ In seinen eigenen Stücken deutet er Kritik an, verweigert jedoch eine eindeutige Positionierung. Mit seiner Darstellung geldgieriger und landhungriger irischer Bauern porträtiert er die irische Landbevölkerung kritisch in der Synge-Nachfolge; er zeigt jedoch auf, dass die Schuld nicht beim Individuum selbst liege, sondern bei den ärmlichen Lebensumständen. Armut lässt die Menschen gegen die Normen eines friedlichen christlichen Zusammenlebens verstoßen. Normen und gesellschaftliche Zwänge prägen die Menschen in ihrem Privatleben, das in Murrays Stücken von ökonomischen Problemen überschattet ist; überambitionierte Mütter, die intolerante und engstirnige Ansichten vertreten, üben Druck auf die Jungen aus. Das omnipräsente Thema in seinen Dramen ist das Aufeinanderprallen von Altem und Neuem, von traditionellen und progressiven Denkweisen, häufig reflektiert in der Gegenüberstellung von Irland und Amerika, den Provinzen und Dublin, oder einfach nur konventioneller und weniger konventioneller Landbevölkerung. Das Alte gewinnt gegen das Neue und Auswanderung erweist sich in seinen Stücken normalerweise als wenig erfreuliches

⁶⁰ In: *The Irish Press*, 10. Oktober 1933, S. 1, zitiert nach Holloway: *Irish Theatre*. Band 2, S. 18.

⁶¹ T. C. Murray: *Within the Gates*. In: *The Irish Press*, 19. Dezember 1933, S. 4.

Erlebnis. Insgesamt schrieb er inspiriert von seinen Erinnerungen an seine Kindheit in der Grafschaft Cork über die irische Landbevölkerung, die laut Murray an und für sich Anerkennung verdiene; dennoch entwickeln die Protagonisten geprägt von den Zeitumständen im Verlauf der Dramenhandlung unvoreilhaftige Züge.

Richard Billinger (1890-1965) wurde ebenso wie Murray auf dem Land, und zwar in St. Marienkirchen in Oberösterreich, in eine Bauernfamilie geboren. Er studierte, nachdem er dem Wunsch seiner Familie, Priester zu werden, nicht nachgekommen war, Philosophie und Germanistik. Seine schriftstellerische Tätigkeit begann er Anfang der 1920er Jahre als Lyriker mit ausschließlich bäuerlichen Gedichten von stark katholischer Prägung. Den ersten wirklich großen Erfolg als Dramatiker hatte er 1928, als Hugo von Hofmannsthal *Jedermann* bei den Salzburger Festspielen mit Zustimmung Hofmannsthal durch ein „volksnäheres Stück“, nämlich Billingers *Perchtenspiel*, ergänzt wurde.⁶² Das Stück rief „tiefgehenden, stürmischen Beifall“ für den Dichter hervor, der „die Gefühlswelt des älplerischen Menschen – Mann wie Weib – erstehen lassen“ habe.⁶³ Obwohl Billinger vorwiegend in den Großstädten Wien, München und Berlin lebte, beschäftigte er sich in seinen Dramen primär mit dem Landleben in der oberösterreichischen Provinz und war dafür sowohl in Österreich als auch in Deutschland beliebt. Wie Murray war er bekannt als unpolitischer Dichter; er schien jedoch mit seinen bäuerlichen Dramen dem offiziellen nationalen Selbstbild Österreichs zu entsprechen. Trotz seiner teilweise relativ großen Popularität in der nationalsozialistischen Kulturindustrie, der er jedoch als Homosexueller suspekt war, wurde er zumindest punktuell auch nach 1945 als Vertreter des Volksstücks vom konservativen Literaturbetrieb anerkannt, jedoch erschienen seine Stücke dem Großteil der Theaterkritiker als ehemalige ‚Nazi-Literatur‘ suspekt. In den 1920er und 1930er Jahren war er, der katholische, konservative Lyriker und Dramatiker, in der Öffentlichkeit als typisch österreichisch schreibender Dichter beliebt und auch bei anderen erfolgreichen Schriftstellern

⁶² Vgl. Heinz Gerstinger: Richard Billinger als Dramatiker. (Diss. phil. masch.) Wien 1947, S. 92. Dass das Stück laut Gerstinger ein Skandal gewesen sei, konnte ich im Zuge meiner Rezeptionsrecherche nur teilweise bestätigen.

⁶³ Anon.: Die Eröffnung der Salzburger Festspiele. Großer Erfolg von Billingers „Perchtenspiel“. Drahtbericht der „Reichspost“. In: *Reichspost*, 27. Juli 1928, S. 8.

akzeptiert.⁶⁴ Er unterhielt zumindest für einige Zeit mit Carl Zuckmayer innige Freundschaft,⁶⁵ und er wurde in Österreich von Hugo von Hofmannsthal und Max Mell gefördert. Seine Popularität im Kulturbetrieb drückt sich auch durch Preisverleihungen aus. Beispielsweise erhielt er 1924 den Preis der Stadt Wien und 1932 den Kleist-Preis gemeinsam mit Else Lasker-Schüler. Für die Jüdin Lasker-Schüler ist diese Würde 1932 erstaunlich, durch Billinger, den Katholiken, wird sie ausbalanciert. Obwohl seine Dramen später nur noch selten zu sehen waren, wurde ihm 1962 der Grillparzer-Preis zuerkannt.

In seinen ruralen Dramen stellt er vorwiegend eine österreichische Landbevölkerung dar, die in einer Tradition von Glauben und Aberglauben lebt und sich durch die von der Stadt herkommende Modernisierung bedroht sieht. Billinger macht nicht eindeutig klar, ob die Bauern tatsächlich ‚anständig‘ im Idyll leben und erst durch die städtischen Eindringlinge verdorben werden oder ob die Landbevölkerung an und für sich verkommen ist. Er kritisiert die Sturheit dieser von Tradition regierten Menschen; gleichzeitig macht er bewusst, dass sie unter den Einflüssen von außen zu leiden haben.

Ähnlich wie Murray galt Billinger zu seinen Lebzeiten als literarischer Vertreter des Bauernstands, der es gekonnt vermochte, aus eigener Erfahrung für ein städtisches Publikum über die Landbevölkerung zu schreiben. Für die Zwischenkriegszeit repräsentieren T. C. Murray und Richard Billinger exemplarisch ein ländliches Volksstück, das vom jeweiligen Nationaltheater gespielt wurde. Auch wenn die hier gewählten Stücke vordergründig unterschiedlich gestaltet sind, so kann man dennoch für eine Vergleichbarkeit damit argumentieren, dass sie im bäuerlichen Milieu spielen, sich mit allgemeinen Themen des ländlichen Lebensraumes auseinandersetzen und dass sie ungefähr zur selben Zeit auf derselben Art von Bühne erfolgreich aufgeführt wurden. Rezeptionshistorisch vorwegzunehmen ist, dass sie beide als affirmative Autoren galten, die für Volksverbundenheit standen.

⁶⁴ Gerhard Scheit: Die Zerstörung des Volksstücks. Richard Billinger und die Tradition des Volkstheaters. In: *Wespennest*. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder 56 (1984): Theater und Faschismus, S. 4-12, hier S. 12.

⁶⁵ Arnold Klaffenböck analysiert diese zwiespältige Freundschaft aufschlussreich in seinem Aufsatz: „Wie ein solcher Gesinnungswandel beurteilt werden müsste, geht aus dem Gesagten deutlich genug hervor“. Überlegungen zum Dossier Zuckmayers über Richard Billinger. In: Zuckmayer-Jahrbuch 5: Zuckmayers „Geheimreport“ und andere Beiträge zur Zuckmayer-Forschung. Göttingen: Wallstein, 2002, S. 339-384.

3.1. Die Dramen

Richard Billingers *Rosse* wurde am 19. April 1931 als Dreiakter im Münchner Residenztheater uraufgeführt, am 15. September 1933 folgte die Wiener Erstaufführung am Burgtheater. Das Stück benötigt 35 Akteure und beliebig viele Statisten; es ist also wesentlich größer angelegt als Murrays Drama; dennoch dreht sich die Haupthandlung um lediglich vier Personen: Jakob Peham ist der besitzende Bauer, der die von der Stadt herkommende Modernisierung und Technisierung des Bauernbetriebes befürwortet. Franz Zinnobel, der Rossknecht, vertraut voll und ganz dem Althergebrachten des Landlebens. Rosa Krügl, die Magd, will aus materiellen Gründen den alten Raderbauer heiraten, ist jedoch für andere Angebote offen. Der städtische Thomas Mimra ist zu Gast auf dem Land und möchte in seiner Funktion als Vertreter für landwirtschaftliche Maschinen den Bauern zur Modernisierung ihrer Betriebe verhelfen. In der Exposition stellt Billinger bereits das Hauptthema des Stückes vor, nämlich das Aufeinanderprallen von Altem und Neuem. Der Rossknecht und der alte Bauer haben wegen der Zukunft des Bauernhofes Streit. Peham will modernisieren und die kostspieligen Pferde wegschaffen, der Rossknecht wehrt sich. Für ihn ist Thomas Mimra, der im Wirtshaus eine Präsentation über Traktoren machen soll, ein Feind. Jedoch hegt er gleichzeitig sentimentale Gefühle für ihn, nachdem er herausfindet, dass Thomas Mimra der Sohn seiner ehemaligen Liebe ist, die vor Jahren mit einem ungarischen Zigeuner davon lief. Rosa Krügl flirtet mit dem Rossknecht, er will sie beschenken und mit ihr eine Beziehung beginnen, sie aber erkennt ihren Kindheitsfreund Thomas Mimra wieder und zieht diesen wegen seiner gepflegten Manier vor. Bei Mimras Präsentation im Wirtshaus, wo gleichzeitig eine Tanzveranstaltung stattfindet, kommt es zum Eklat. Der betrunkene Rossknecht stört die Veranstaltung, will Thomas töten, lässt dann aber von ihm ab und richtet sich schließlich zu Hause selbst.

In T. C. Murrays *Michaelmas Eve* geht es in erster Linie um Geldheirat im ruralen Irland. Ein weiteres Thema ist Amerika als Auswanderungsland. Außerdem reflektiert der Autor im Drama über die Gegensätze von Natur und Emotion versus Künstlichkeit und Ratio. Katholizismus und bäuerliche Lebensweise sind tonangebend. Mit diesen Themen ist das Drama im historischen Kontext seiner Entstehungszeit verankert. Nachdem der Autor das Stück bereits bei der literarischen

Elite in Dublin erfolgreich in Form von Lesungen eingeführt hatte,⁶⁶ wurde es von William Butler Yeats für das Abbey Theatre angenommen und von Lennox Robinson am 27. Juni 1932 erfolgreich uraufgeführt.

Der Dreiakter spielt im Wohnbereich eines Bauernhauses in Droumduv in der Grafschaft Cork. Die Handlung kreist um sechs Figuren: Im Zentrum steht die Magd Moll Garvey, die mit dem Knecht Hugh Kearns ein Liebesverhältnis hat, welches jedoch seine Mutter zerstören will. Sie hat für ihren Sohn eine geeignetere Partnerin im Sinne, nämlich Mary Keagan, die Besitzerin des Bauernhofs. Parallel zu dem Magd-Knecht-Paar stehen Mary Keagan und Terry Donegan, der gerade verwitwet aus Amerika zurückgekehrt ist und seine alte Liebe Mary mit einer Kombination aus poliertem Auftreten und bäuerlichen Qualitäten zurückgewinnen will. Er hatte vor Jahren Mary wegen einer reichen Amerikanerin verlassen. Nachdem Terry sich seiner Sache ziemlich sicher gefühlt hat, gibt ihm Mary einen Korb, um sich so bei ihm für die Schmach, die er ihr in der Vergangenheit zugefügt hat, zu rächen. Moll muss enttäuscht feststellen, dass sich ihr Hugh nunmehr für Mary Keating interessiert. Hugh wird letztendlich sogar von Mary gebeten, sie zu heiraten. Er nimmt den Antrag gerne an und fühlt sich in seiner Rolle als Herr im Hause wohl. Moll will sich rächen und ihn mit Rattengift töten. Sie enthüllt die Wahrheit über ihr Liebesverhältnis mit Hugh vor ihrer Arbeitgeberin, widerruft sie aber im selben Moment. Sie gibt ihren Kampf um Hugh auf und zieht sich enttäuscht und gedemütigt zurück.

Beide Dramatiker legen Wert auf genaue zeitliche und räumliche Zuordnung. Die Handlung findet in der Gegenwart statt. In *Michaelmas Eve* legt der Autor einen Zeitrahmen von sechs Monaten fest, in *Rosse* ist die Handlung auf einen Tag konzentriert. Bedeutungsschwer geben die Autoren Hinweise auf christliche Feiertage, an denen die Handlungen zum größten Teil stattfinden. Murray lässt sein Dramenende am Vorabend des Heiligen Michaels, also am 28. September, spielen, womit er einen Wendepunkt signalisiert:⁶⁷ Der Michaelstag galt im Mittelalter auch als Zahltag, an dem die sommerlichen Saisonarbeiter entlohnt werden. Mariä Lichtmess wählt Billinger in seinem Stück: Am 2. Februar, also am 40. Tag nach

⁶⁶ Vgl. Holloway: Irish Theatre. Band 2, S. 9f.

⁶⁷ Vgl. Diethard H. Klein (Hg.): Das große Hausbuch der Heiligen. Namenspatrone, die uns begleiten. Berichte und Legenden. Aschaffenburg: Pattloch, 1983, S. 488-490.

Weihnachten, so die Bauernregel, wird wieder bei Tageslicht zu Abend gegessen. Wie am Michaelstag erhalten die Mägde und Knechte ihren Lohn und können sich neue Arbeit suchen. Jene Dienstboten, die nicht genommen werden, müssen zum nächsten Bauernhof weiterziehen, um Arbeit zu finden.⁶⁸ Diese Feiertage kündigen Wendepunkte und Veränderungen an, was im Zuseher eine Vorahnung für den Verlauf der Stücke wecken soll. Die Autoren schüren beim Publikum die Erwartung, dass sich im Laufe der Handlung Grundsätzliches verändert.

Beide Autoren siedeln ihr Drama jeweils in ihrer Herkunftsgegend an und sind dabei sehr spezifisch: Murray wählt County Cork, Billinger das Innviertel. Die Betonung liegt klar auf der heimatlichen Provinz, weitab von der Stadt, als ob die Autoren mit ihren Ortsangaben auf den besonderen Menschenschlag oder ortsgebundene Eigentümlichkeiten hinweisen wollen.

In beiden Dramen sind die Bauern relativ wohlhabend, wobei es sich bei *Rosse* angesichts der vielen Mägde und Knechte um einen größeren Betrieb handeln muss. Der nährhafte, wirtschaftlich produktive Bauernstand, wie er hier präsentiert ist, wirkt national ‚aufbauender‘ als arme Vertreter des Standes. In seinen ausführlichen Regieanweisungen beschreibt Billinger eindeutig ein landwirtschaftliches Szenenbild: Die Gerätekammer des Rossknechts, die gleichzeitig Wohnraum ist, zeugt von Ordnung und Redlichkeit; sie ist voll von landwirtschaftlichem Gerät, und symbolisch hängt ein überdimensionaler Pferdekopf an der Wand. Der Raum ist eher dunkel zu gestalten; das Grün auf den Futtertruhen ist der einzige Farbfleck, den die Regieanweisung nennt. Das Zimmer soll zweckorientiert, arbeitsgerecht ausgestattet sein. Erster und dritter Akt spielen in diesem Zimmer, der zweite Akt findet in einem Wirtshaus im Dorf statt. Hier will Billinger keine Dekoration außer den Werbeplakaten für landwirtschaftliche Maschinen. Alles in allem vermittelt die Wirtshaus-Szenerie ein düsteres, relativ schmuckloses und keinesfalls idealisierendes Bild. Alle drei Akte von *Michaelmas Eve* spielen im Wohnbereich des Bauernhauses; das Zimmer soll freundlich, hell und sauber wirken. Die Eingangsstimmungen, die durch die Bühnenbilder vermittelt werden, sind also unterschiedlich, beim Österreicher Billinger eher düster, beim *Iren Murray* einladend. Jedoch beide erwecken den Eindruck, dass der Bauer und die Bäuerin ihren Hof ordentlich aufgeräumt haben und sauber führen. So entsprechen

⁶⁸ Vgl. Paul Muigg (Hg.): Reimmichls Volkskalender. Anno Domini 2009. Innsbruck, Wien: Tyrolia, 2008, o. S.

sie der zeitgenössischen politischen Ideologisierung der Bauern, denn sie werden als arbeitssame und gesittete Vertreter der Gesellschaft präsentiert. Dieser Aspekt wird gleich zu Beginn im Stück thematisiert, wenn Moll den Knecht Hugh auffordert, sich zu waschen, wie es sich in einem anständigen Haushalt gehöre: „Now make yourself a Christian man before the woman o’ the house comes home.“ (ME 10) Sauberkeit gehört also zu einem irischen Bauernhof, in dem die Religion geachtet wird. Hugh betont allerdings, dass sein Erdschmutz und -geruch von der Bauernarbeit „clean, wholesome smell“ sei (ME 10). Es wird also der Eindruck erweckt, dass alles in Verbindung mit der Arbeit am Bauernhof als ‚gesund‘ und als positiv zu bewerten ist. Auch Billinger stellt heraus, dass alles, was mit dem Führen des bäuerlichen Haushalts und der Landwirtschaft in Zusammenhang steht, als ‚unverdorben‘ und ‚echt‘ zu schätzen sei. Er geht so weit, dass der Pferdestall praktisch zum Wohnbereich und zum Platz für das Stelldichein zwischen Kleinknecht und Hühnermagd wird. Der Geruch wird als angenehm empfunden, so wie der alte Knecht Andreas versichert: „Schmeck noch gern den Roßdunst.“ (R 171) Beide Autoren haben den irischen beziehungsweise österreichischen Bauernhof als Hauptschauplatz gewählt, denn er ist ein Ort, an dem vorerst und vordergründig Ordnung und Sauberkeit herrschen und der Verbundenheit mit dem Land symbolisiert.

Einzig der zweite Akt von *Rosse* spielt in einem Dorfwirtshaus, das der Autor nicht näher beschreibt und von dem lediglich erwähnt wird, dass Plakate an den Wänden hängen, Kataloge aufliegen und eine Filmleinwand aufgebaut ist. Alles zeugt schon zu Beginn von der Präsentation des Städters Thomas Mimra. Die Auslagerung des zweiten Aktes aus dem Bauernhof in die Wirtsstube geht Hand in Hand mit dem Thema des urbanen Außenseiters, des bedrohlichen Städters, des Fremden und der Modernisierung. Die Erneuerung ist noch nicht bis in die Bauernstube gelangt, aber in der Wirtsstube macht sie sich breit. Umso ruhiger und geordneter, und plötzlich auch wieder nüchtern, wirkt der dritte Akt zurück in der Bauernstube. Die Örtlichkeit des Bauernhofs verleiht also, zumindest nach außen hin, das Gefühl der relativen Sicherheit, die durch Ordnung und Überschaubarkeit erzeugt wird; das Bauernhaus tritt als Schutzraum des Alten in Erscheinung. Es symbolisiert in beiden Stücken Tradition und Festhalten an alten Werten und vermittelt somit Heimat und Geborgenheit. Die Handlung zerstört diesen Eindruck dann in weiterer Folge.

Alle Figuren sollen ihrer Funktion und Rolle entsprechende Kleidung tragen. Grundsätzlich markieren die Kostüme Teile des Handlungsfortlaufs; so signalisiert zum Beispiel in *Michaelmas Eve* die äußere Veränderung Terrys seinen Werdegang. Als er von Amerika zurückkommt, trägt er einen Anzug. Mit Fortschreiten des Dramas legt der Autor Wert darauf, hervorstreichend, dass sich Terrys Kleidung nach und nach jener der irischen Landbevölkerung wieder angleicht: „He is almost pure peasant again.“ (ME 76) Hughs Kostüm wird passend zu seinem sozialen Aufstieg verändert: „His changed circumstances are hinted in the comfortable overcoat and clothes which he is wearing“ (ME 69). Auch Billinger betont, dass die Wahl des Kostüms die Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse oder zu einem Wohnort signalisiert, wobei er nicht ins Detail geht. Die besitzenden Bauern sind „schwarzgewandet“ (R 196) im Gegensatz zu den „armgewandete[n] Dörfler[n]“ (R 197). Der Peham-Bauer als Kernfigur und Befürworter der Modernisierung ist „städtisch-modisch gekleidet“ (R 171). Die Autoren verwenden also äußere Merkmale als Hinweise auf Herkunft und Funktion, wobei nicht unbedingt immer nur das Ländliche betont wird, sondern auch die soziale Zugehörigkeit oder auch die persönliche Haltung der Figuren zur Situation. Es gibt keine Überraschungen, niemand verletzt die Kleiderordnung und die erwünschte Publikumswirkung basiert auf der Wiedererkennbarkeit der Versatzstücke als Indikator für Herkunft und Lebenshaltung.

3.2. Strukturelle Besonderheiten

Strukturell arbeiten Murray und Billinger mit der traditionellen Dreiakter-Form. Vor allem Murray, obwohl „aware of contemporary continental dramatic thought and form“,⁶⁹ hält den für das ländliche Volksstück traditionellen Dramenaufbau strikt ein. Keine Nebenhandlungen lenken vom Eigentlichen ab, mit Ausnahme lediglich der Szene, in der Molls Vater, ein alkoholsüchtiger Wilderer, zu ihr kommt, um Whisky zu erbetteln. Billinger, der die Kernhandlung ebenso nach bewährtem Prinzip aufbaut, bricht immer wieder aus dieser Formstrenge aus, um kritische Seitenhiebe auf die ländliche Gesellschaft oder um Unterhaltung einfließen zu lassen. Den gesamten zweiten Akt legt Billinger beispielsweise so an, dass er von der Haupthandlung her weglassbar wäre. Dieser gesamte Akt fällt auch sonst aus dem

⁶⁹ DeGiacomo: T. C. Murray Dramatist, S. 165.

Rahmen, denn durch den Einfluss von Alkohol geraten die Gemüter außer Rand und Band; die Szene erinnert mitunter an ein krudes Bauernstück. Auch ist der Einfluss von Carl Zuckmayers Volksstück *Der fröhliche Weinberg* (1925) im zweiten Akt von *Rosse* spürbar. Wie in Zuckmayers Nachtszene wird exzessiv gesungen, getanzt und die Atmosphäre schwillt alkoholschwanger an. Die Mägde und Knechte streiten mit den Bauern, die Wirtsleute nörgeln herum, die sexuellen Anspielungen werden zu derben physischen Annäherungen.

In der Sekundärliteratur und in den Kritiken wird oft festgestellt, dass Billinger das Dämonische im Menschen der Innviertler Provinz darzustellen vermag, dass dies sein spezielles Markenzeichen sei.⁷⁰ Offensichtlich dient ihm in *Rosse* der zweite Akt dazu, das Dämonische im alpenländischen Menschen hervorzukehren. Gegenläufig zur bäuerlichen Ordnung wirkt die Wirtshauszene, in die der Autor besonders volkstückhafte Elemente einfließen lässt, die an triviale Unterhaltung erinnern: Ein Lied nach dem anderen wird gesungen, Anzüglichkeiten folgen dicht aufeinander, laut und pöbelhaft benehmen sich auf einmal die Gestalten, die sowohl vorher als auch nachher als völlig normale Landbevölkerung auftreten. Dieser Ausbruch aus der traditionellen Form des ernsten ländlichen Volksstücks wirkt durch seinen Überraschungseffekt wie ein radikaler Bruch mit der Tradition. Zum einen dient dieser Akt der Unterhaltung, zum anderen jedoch entlarvt Billinger unangenehme Züge der bäuerlichen Gesellschaft. Er zeichnet diese Landmenschen als widersprüchliche Gestalten, die sich einerseits gesellschaftlichen Normen unterordnen und sich andererseits zügellos ihrer Triebhaftigkeit hingeben.

Überhaupt experimentiert Billinger wesentlich mehr mit dramatischer Struktur als Murray. Auch wenn die Stimmung in beiden Stücken darauf hindeutet, dass ein Unheil droht – in die alte Ordnung brechen äußere Einflüsse störend ein –, so passiert die Handlung in *Michaelmas Eve* im Wesentlichen geradliniger von einem fröhlich-heiteren Beginn zu einem schicksalhaften Ende, das vom Zuseher sehr bald antizipiert werden kann. Auch in *Rosse* hat der Zuseher eine Vorahnung vom tragischen Ausgang, jedoch wird er zumindest manchmal abgelenkt. Die folgende Tabelle soll den strukturellen Ablauf der Stücke veranschaulichen:

⁷⁰ Vgl. Zum Beispiel: Gerstinger: Billinger, und Wilhelm Bortenschlager: Der unbekannt Billinger. Innsbruck: Wagner, 1985.

Billinger: <i>Rosse</i>	Murray: <i>Michaelmas Eve</i>
<p>Akt I:</p> <p>(a) Intro: komische Figuren=Saumagd, Andreas (komisch); Schauspielergruppe, Rossknecht (neutral, komisch); es soll ein Passionsspiel aufgeführt werden; Vorahnung wird erzeugt.</p> <p>(b) Rossknecht, Mutter, Nonne, Kleinknecht, Hühnermagd, tragische Försterinnengestalt (zwischen Witz und Grausamkeit); alle ab außer Rossknecht (tragisch).</p> <p>(c) Bauer Peham, Thomas Mimra, Rossknecht; Streit zwischen Bauern und Rossknecht (tragisch); Peham und Mimra ab; Großknecht macht sexuelle Anspielung und geht (tragische Vorahnung).</p> <p>(d) Rosa Krügl und Rossknecht (komisch, tragisch zugleich); Thomas Mimra, Rosa und Rossknecht erinnern sich an früher (komisch, tragisch); Rosa und Thomas ab (tragisch für Rossknecht); Rossknecht, Schauspieler (tragische Vorahnung).</p> <p>(e) Rossknecht, Besenbinderin (komische Figur) alter Andreas; Rossknecht verharrt jedoch in tragischer Stimmung.</p> <p>(f) vorige und Julie (tragi-komische Gestalt); Andreas, Rossknecht zieht sich einen schönen, aber altmodischen Anzug an (neutral); Lied (neutral).</p>	<p>Akt I:</p> <p>(a) Intro: positive Darstellung der Hauptfiguren Hugh und Moll (neutral, komisch); Molls gespielte Eifersucht erzeugt Vorahnung.</p> <p>(b) Hughs Mutter unterbricht die Leichtigkeit; Moll ab; konspirative Stimmung (neutral); Moll zurück (neutral); berichtet von Terry und Mary (neutral); vorige, Terry und Mary (neutral, komisch); Mrs. Kearns und Hugh ab.</p> <p>(c) Mary, Terry, Moll (tragisch); Hugh und Moll streiten (tragisch).</p> <p>(d) vorige, Mrs. Kearns (neutral, tragisch); Hugh und Mrs. Kearns (tragisch); Hugh und Moll (tragische Vorahnung).</p>
<p>Akt II:</p> <p>(a) Wirtin, Wirt, Bauern (derb-komisch); Dörfler unterbrechen kurz (komisch); Bauern und Knechte/Mägde singen um die Wette (bizarrr-komisch); Wirt und Kellnerin streiten (derb-komisch); Gras (komische Figur, wiederholte Darstellung im Folgenden); alle abwechselnd sehr derb: das Komische kippt ins Bizarre um.</p> <p>(b) vorige, Peham (neutral); vorige, Rossknecht (komisch, neutral); vorige,</p>	<p>Akt II:</p> <p>(a) Terry, Moll über Amerika (neutral); Terry ab (neutral); Moll, Dan (komische Figur); Zwiegespräch schwenkt zwischen derb-komischer bis tragischer Stimmung.</p> <p>(b) Hugh, Moll (tragisch); Mary (neutral, tragisch); Mary, Terry (tragisch, neutral);</p>

<p>Besenbinderin (komisch, tragisch); vorige, Thomas (komisch, neutral); Thomas und Rossknecht beginnen einen Streit; alle involvieren sich (Stimmung schwillt an); Gesang; die Stimmung wird immer hysterischer.</p> <p>(c) vorige, Rossknecht will im Suff mit Thomas Frieden schließen; zieht das Messer, lässt ab (tragische Vorahnung); Bauern gehen ab; Knechte und Mägde tanzen und singen (bizarr, tragische Vorahnung).</p>	<p>Hugh (komisch, tragisch); Hugh, Mary (tragisch, neutral).</p> <p>c) Hugh, Moll streiten (tragisch).</p>
<p>Akt III: (a) Rossknecht, Andreas (neutral); Mesner fragt nach Sterbenden (tragische Vorahnung).</p> <p>(b) Großknecht (neutral); Kind Sepl, Rossknecht (neutral); Kindsmagd (komisch).</p> <p>(c) Rossknecht allein (Stille, tragisch); verrückte Julie, irres Lachen, Hufgestampe der Rösser (tragisch).</p>	<p>Akt III: (a) Mrs. Kearns, Mary (neutral); Moll (tragisch); Moll, Terry (neutral, tragisch).</p> <p>(b) Moll, Hugh; langes Streitgespräch (tragisch); Mary (neutral).</p> <p>(c) Mary und Hugh ab (Pause, Stille); Moll, Hugh (neutral, tragisch); vorige, Mary (neutral, tragisch); Molls Vergiftungsversuch (tragisch); endet in Lügen (tragisch).</p>

Diese Gegenüberstellung zeigt, dass beide Autoren ihre Stücke strukturell ähnlich anlegen, Billinger jedoch insgesamt mit der Handlungsführung spielerischer als Murray umgeht. Das Hin- und Herschwanken der Stimmungen und die Bewegungen, die durch das ständige Kommen und Gehen und die verschiedenen Figuren-Konstellationen erzeugt werden, schaffen ein komplexeres Bild des Landlebens. Die vielen verschiedenen Figuren – von äußerst rationalen bis zu irren Gestalten – sorgen für Abwechslung, wobei teilweise die übertriebene Darstellung klischeehaft wirkt und das Stück dadurch ins Triviale abzusinken droht.

Billinger arbeitet unkonventioneller als Murray, vor allem im zweiten Akt. Er setzt wesentlich häufiger Humor ein und lässt bis zum Schluss in die tragische Grundstimmung vereinzelt komische Elemente einfließen. Jedoch gelingt es ihm nur beschränkt, Humor als subversives Mittel zu funktionalisieren. Übertrieben direktes Zeigen von Derbheiten ersetzt subtiles ironisches Andeuten, welches die Funktion der Kritik übernehmen kann. Menschliche Schwächen stellt Billinger plakativ, extrem stereotypisiert und konzentriert dar, wodurch sein Stück dem trivialen

Lachtheater verwandt erscheint. Das krasseste Beispiel ist die Gruppe der Mägde. Ohne zu differenzieren, präsentiert Billinger sie als unkultivierte, zügellose und vor allem gefühllose Witzfiguren, die keine Veränderung durchmachen und in ihrer Eindimensionalität verharren. Lediglich die Hauptfiguren sind komplexer gezeichnet, wodurch dann eben auch strukturell Abwechslung erzeugt wird, wie die tabellarische Gegenüberstellung zeigt.

Das dominierende komische Element bei Billinger ist die Derbheit sowohl in Sprache als auch in Handlung; dieses potenziell durchaus ironisch-kritische Mittel wird allerdings so häufig eingesetzt, dass es an Wirksamkeit verliert und beim Zuseher nicht mehr Erstaunen oder Schockiertheit erzeugt. So wirkt beispielsweise der fahrende deutsche Händler Gras im zweiten Akt, der sich gebildet gibt, sich aber dann auf primitive Art an die Mägde heranmacht, durchaus komisch. Dasselbe wiederholt sich durch den gesamten zweiten Akt hindurch und verliert deshalb an Schärfe. Ein anderes Beispiel ist der Umgangston zwischen dem Wirt, der Wirtin und der Kellnerin. Es scheint, als ob hier kein zivilisierter Wortwechsel möglich ist. „Halt’s Maul!“ (R 196-226) wird vom Wirt zwölf Mal verwendet. Diese Wiederholung ist Methode, wirkt allerdings platt und es bleibt unklar, was Billinger bezweckt. Sollen derartige Auswüchse kritische Referenz auf das überholte triviale Bauernstück sein? Das kann man manchmal vermuten, wenn er zum Beispiel in dem kruden, derben Chaos der Wirtshausszene Gras über den unwirschen Bauern Deutelmoser sagen lässt: „Ein fröhlicher Mann, ein frohes Gemüt! Hier ist noch echte Herzlichkeit daheim, zuhause.“ (R 204) In diesem Ausspruch ist das gesamte Spektrum der verkitschten trivialen Heimatliteratur, nämlich Gemütlichkeit, Herzlichkeit, Heimat und Zuhause vorhanden – ein absurder Witz im Kontext der äußerst anzüglichen und beinahe apokalyptischen Wirtshausszene. Dieser Witz bleibt jedoch ein Einzelfall. Eine weitere Möglichkeit ist, dass Billinger durch die konzentrierte Darstellung von Figuren, die sich zügellos benehmen, im zweiten Akt die Verkommenheit der Landbevölkerung und auch der Städter entlarven will. Wieder fehlt es an subtiler Andeutung, die dem Stück gesellschaftskritische Aussagekraft verleihen würde.

Dramentechnisch interessant ist Billingers Verwendung von Liederinlagen, die auch als formale Verweise auf Vorgänger im Volksstückgenre gesehen werden können. In den ersten zwei Akten singt vor allem Franz, der Rossknecht, kommentarhaft, auch sehr kritisch, über das Landleben. Beide Akte enden mit einem

Lied, besonders fulminant wirkt der Gesang am Ende des zweiten Aktes, der als böse Vorahnung den dritten Akt einleitet. Ausdrucksstark und bühenneffektiv flicht Billinger im zweiten Akt Liedeinlagen quasi als Streitgespräch zwischen Bauern und Knechten und als sozialkritische Komponente das ‚Arbeitslosened‘ ein. Mit dieser sozialen Panoramik unterscheidet sich Billinger deutlich von Murray. Murray beschränkt sich in seinem Drama auf die Darstellung weniger Personen und einen geradlinigen Handlungsverlauf. Billinger hingegen bringt durch das Auftreten der vielen Personen und durch den Einsatz von Lied- und Tanzeinlagen abwechslungsreiche Bewegung und gesellschaftliche Ausweitung in das Stück. Beides kann zur Unterhaltung beitragen, aber beides kann auch unangenehm berühren. Die Wirkung der Liedeinlagen und der verschiedenen Personen hängt stark von der Regie ab; zum Beispiel kann die Mutter des Rossknechts in ihrer Ungehobeltheit als Klamaukfigur interpretiert werden; sie kann aber auch der gesellschaftskritischen Aussage dienen, wenn ihr liebloser Umgang mit ihrem Sohn und ihrer Tochter hervorgehoben wird (R 165f).

Murray war bekannt dafür, dass seine Dramen einer strengen Struktur folgten. „The good Murray play was a solidly constructed and closely observed piece of realism“, jedoch wie *Michaelmas Eve* strukturell „sometimes dull“. ⁷¹ So schreitet der Handlungsverlauf in *Michaelmas Eve* voran, ohne von auflockernden Szenen oder Nebenfiguren unterbrochen zu werden. Es gibt kaum komplexere Szenen mit mehr als zwei Figuren. Die unbeschwerte Heiterkeit der Eingangsszene verschwindet bereits im Laufe des zweiten Aktes völlig. Im dritten Akt dominiert dann ausschließlich ernste, tragische Stimmung, wie die Strukturanalyse offenlegt. Die Figuren entwickeln sich in eine Richtung; äußerst selten unterbricht eine unerwartete Handlung das stete Fortschreiten des Geschehens. Hugh beispielsweise wird vom ehrlichen Naturburschen, der Moll aufrichtig liebt, zum berechnenden Lügner, der aus ökonomischen Überlegungen Mary heiraten will; im Zuge dieser Veränderung schwenkt er jedoch einmal wieder zurück und gibt sich seiner alten Liebe hin (ME 73-75). Ein anderes Beispiel ist Mary, die der Autor durchaus als aufrichtige, gutherzige Figur beschreibt; eine Ausnahme bildet die Szene, in der sie alle mit ihrer Rache an Terry und ihren harten Worten überrascht: „Look, I’ve prayed for this hour – for I hate you as I do the rat that kills the chickens or the weasel that drinks their

⁷¹ Robert Hogan: *After the Irish Renaissance. A critical history of the Irish Drama since ‘The Plough and the Stars’*. London, Melbourne: Macmillan, 1968, S. 27.

blood.“ (ME 57) Beinahe unglaublich mutet dieser Ausbruch Marys an, wenn man bedenkt, dass sie ansonsten durchgehend als die Milde und Gerechte geschildert wird. Derartig unerwartete Szenen kommen selten vor. Murray hält sich an dasselbe Schema, das er bereits in seinen früheren Dramen wie *Aftermath* (1922) oder *Autumn Fire* (1924) angewandt hatte: In der Exposition werden die Figuren als relativ unbeschwert vorgestellt, in den ersten zwei Akten wird die Spannung gesteigert, ohne dass der Autor irgendwelche Überraschungen einbaut, im dritten Akt kommt es zum schicksalhaften Höhepunkt, der darin besteht, dass die junge Generation um ihr Glück betrogen wird. Abschließend ziehen sich die Enttäuschten resigniert zurück.

Billinger und Murray erzeugen am Ende ihrer Dramen Rührung. Murray leitet das Ende mit einer spannungsgeladenen Szene ein, in der er Mary und Hugh vereint in eine neue Zukunft blicken lässt, in eine Zukunft, die auf einer Lüge aufgebaut ist. Für Moll steht die Welt zwar offen; jedoch ist sie desillusioniert. Aufgrund von Gesprächen im Stück kann angenommen werden, dass sie sich mit dem Gedanken trägt, nach Amerika auszuwandern. Murray deutet an, dass die irische Gesellschaft keinen Platz für Außenseiter wie Moll bietet, deren Familienhintergrund von den anderen Protagonisten als minderwertig erachtet wird. Billinger geht extremer vor. Seine Hauptfigur, der Rossknecht, wählt die solipsistische Lösung des Freitods, ein Hinweis darauf, dass in dieser ländlichen Umgebung das Alte nicht bestehen kann und Neuem Platz machen muss. Der sture Traditionalist öffnet mit seinem Selbstmord das Tor für die junge Generation in Richtung Fortschritt.

3.3. Themenkreise als Spiegel der Zeit

Die Autoren setzen sich in den Dramen mit ähnlichen Themen auseinander; sie behandeln ländliche Phänomene der 1920er und 1930er Jahre. Bei Murray steht das Thema Heirat aus rein ökonomischen Gründen im Vordergrund; der Ausblick in die moderne Welt, in eine neue Lebensrealität weit weg vom heimatlichen Herd in der irischen Provinz ist immer am Rande präsent. Die Auseinandersetzung um den Einzug des Neuen oder das Verharren im Alten soll die Aktualität des Stückes unter Beweis stellen.

Murray beschreibt, wie der junge, etwas naive Knecht Hugh von seiner bauernschlau, übermächtigen und ambitionierten Mutter – eine häufig wiederkehrende Gestalt in Murrays Dramen – dahin getrieben wird, seine Liebe zu

der ihm standesmäßig ebenbürtigen Moll zu verleugnen und die reiche Bäuerin zu heiraten. Murray zeichnet hier ein unromantisches Bild von Familiengründung, das ganz im Gegensatz zur ‚ländlichen Unschuld‘ steht, die von gesellschaftspolitischer Seite her propagiert wurde. Hugh und Mary gehen ehrgeizig und planmäßig vor. Mary möchte eine Familie, wie es Kirche und Gesellschaft vorschreiben; Hugh möchte seine wirtschaftliche Situation verbessern. Die Beziehung ist auf Berechnung aufgebaut. Hugh hat Moll nichts versprochen, insofern handelt er völlig legitim im Rahmen der gesellschaftlichen Normen.

Der Autor Murray schafft es, niemanden zum Schuldigen zu machen. Die Mutter will für ihren Sohn das Beste, Hugh tut ihr und Mary einen Gefallen und verbessert gleichzeitig seinen ökonomischen Status; Moll bleibt zwar auf der Strecke, sie erscheint jedoch als stark, und man traut ihr zu, dass sie sich von dieser Enttäuschung erholen wird. Murray lässt sie zwar Hugh einen mit Rattengift versetzten Tee servieren, dieser Mordversuch wird jedoch von ihr selbst verhindert. So macht sie sich letztendlich auch nicht schuldig; im Gegenteil, sie gibt ihre eigenen Wünsche selbstlos auf, um das neue Eheglück nicht zu zerstören. Terry, der in seiner Jugend ebenso aus ökonomischen Gründen eine besser gestellte Frau heiratete, bekommt seine ‚Abreibung‘ und sieht seinen Fehler ein; er wird auch mit einer ziemlich unangenehmen neuen Ehefrau ‚bestraft‘ – er bekommt, was er verdient. Murray macht seinem Publikum klar, dass es natürlich nicht richtig ist, sich aus Berechnung an seinen Partner zu binden. Da aber alle Figuren nach denselben Prinzipien handeln, kann keine Schuldzuweisung erfolgen.

Die gesellschaftlichen Zwänge in Irland schließen eine Verbindung zwischen Moll und Hugh aus, da Molls Vater, auch wenn er niemandem wirklich etwas zuleide tut, ein Gesetzloser ist. Molls gesamte Familie sei laut Hughs Mutter „a half-wild pack o’ divils every one o’ them – men and women – poaching an’ moonlighting – an’ drownin’ the country-side with poteen. Caring little for God or man.“ (ME 16) Moll könne zwar nichts dafür, aber sie sei trotzdem keine Frau zum Heiraten. Murray deutet damit Kritik an einer Gesellschaft an, die schnell Vorurteile bildet. Moll muss für ihre Familie mithafteln, und sie wird, obwohl sie selbst ein nach gesellschaftlichen Vorgaben ‚redliches‘ Leben führt, von ihrer Umgebung nicht als vollwertig akzeptiert. Murray zeichnet sie jedoch als besonders starke Frau, die an derartigen Ungerechtigkeiten nicht zerbricht, womit er seine Gesellschaftskritik abschwächt. In *Michaelmas Eve* macht der Autor zwar Kritik an vereinzelt Typen der irischen

Landbevölkerung deutlich, allerdings richtet sich die Kritik gegen allgemeine menschliche Schwächen und nicht gegen das kollektive irische Selbstverständnis.

Die Autoren lassen noch andere zeitrelevante Themen einfließen. Murray schneidet das Problem der Auswanderung ins verlockend moderne Amerika an. Billinger beschäftigt sich mit Arbeitslosigkeit und Landflucht. Beide Autoren setzen sich mit dem Thema des Verlassens der Heimat auseinander. Murray arbeitet es ähnlich auf wie das Thema der ökonomischen Heirat; er macht in diesem Stück klar, dass das Auswandern nach Amerika nicht unbedingt eine tragfähige Alternative und vor allem keine Lösung auf Dauer ist; dies stellt er beispielhaft durch die Figur des Terry dar, wenn er ihn sagen lässt: „When you’re back in the old place, your life over there seems like something that never happened. A man roots at home somehow and nowhere else.“ (ME 26) Terry betont, dass man seine Wurzeln in der Heimat nicht verleugnen kann. Auch wenn Moll Hugh einen Ortswechsel nach Amerika vorschlägt, um in der neuen Welt Geld zu verdienen und ein Leben zu zweit fernab aller Vorurteile aufzubauen, quittiert Hugh diese Idee mit einer axiomatischen Antwort: „It’s again [sic] the law o’God an’ man.“ (ME 49) Auswanderung sei also gegen Gottes Gebot. Dass Hugh allerdings seine Liebe verleugnet und aus ökonomischen Gründen Mary heiratet, sieht er nicht als Verstoß gegen irgendein Gesetz. Heimat gibt Sicherheit; Murray lässt ihn sagen, er sei „safe only when under my own thatch“ (ME 50) – und wie auch immer die Probleme gelagert sind, Heimat darf man nicht aufgeben. Das ist die Botschaft. Damit macht Murray deutlich, dass die Heimat von Gott gegeben ist und man sich den Herausforderungen dieser Heimat stellen muss, um nicht gegen Gottes Gebot zu verstoßen. Murray propagiert also die Vorstellung, dass Irland ein mythischer, gottgegebener Ort ist; somit folgt er der politischen Ideologisierung von Heimat im Irland der 1930er Jahre.

Bei Billinger spielt Amerika als Symbol von Fortschritt und Neuerung auch eine Rolle. Idealisiert wird Amerika als das Land, das allen voraus ist und deshalb von den Modernisierungsbefürwortern als beispielhaft gepriesen wird: „in Amerika hat jeder Bauer seine Maschinen, sein Automobil! In Amerika finden Sie stundenweit kein Roß mehr! Bei uns in Europa, im geliebten Vaterlande selbst, wie lange wird es dauern, ist es das selbe.“ (R 218) Für die Innviertler Bauern ist Amerika jedoch zu weit entfernt. Was bei Murray als konkretes Auswanderungsziel durchaus real ist, bleibt für Billingers Bauern lediglich ein Abstraktum. In der Funktion als Symbol des Neuen tritt hier die Stadt ein. Die von der Stadt her

kommende Modernisierung, für die die neuen landwirtschaftlichen Maschinen symbolhaft stehen, wird zum Streitpunkt: Für die einen bedeutet sie Arbeitserleichterung, denn „Schöner wird es auf der Welt, wann die Maschine dem Menschen die Arbeit abnimmt. [...] Die Maschine wird der moderne Heilige, der wirkliche Wundertäter.“ (R 219) Die anderen nehmen sie als Gefahr wahr und der, der sie befürwortet, sei ein „Stadtaff“ (R 220). Dass Billinger Arbeitslose, die ihre miserable Situation der Maschine ‚verdanken‘, kurz als gesichtslose Gruppe auftreten und ein Arbeitslosen-Lied singen lässt, verleiht dem ländlichen Volksstück blitzlichhaft eine zeitkritische Dimension.

Beide Autoren stellen also gesellschaftskritische Aussagen kurz vor, reißen Zeitrelevantes an, es werden jedoch keine Konsequenzen gezogen; es sind keine Handlungsanweisungen abzuleiten. Auch wenn sie die Heimat kritisch beleuchten, so gibt es dennoch keine Alternative: Heimat bedeutet Tradition, Althergebrachtes, von Gott Gegebenes.

Aufgrund der politischen Entwicklung war in Irland und Österreich eine ähnliche Forcierung des Katholizismus im kulturellen Leben zu beobachten. Besonders augenscheinlich ist in beiden Dramen die Verwendung von religiösen Sentenzen und leeren Wort- beziehungsweise Phrasenhülsen, wie beispielsweise in Murrays Stück „God forgive you“ (ME 11) oder „Heaven forgive you“ (ME 19), „The light o’ God to ye!“ (ME 14) und in Billingers Drama „Vergelt’s Gott“ (R 167, 169) oder der Redeabtausch als Grußformel: „Gelobt sei Jesus Christus!“ – „In Ewigkeit Amen.“ (R 169f) Penetrant wiederholen Billinger und Murray derartige Floskeln als fixe Bestandteile des ländlichen Sprechrepertoires. Ebenso wird der Teufel ständig in die Rede eingebaut, oder der Rossknecht flucht vorzugsweise mit „Kreuzsakrament“. Ähnlich wie im *Playboy of the Western World* und in *Erde* entlarven *Michaelmas Eve* und *Rosse* die Inhaltslosigkeit der religiösen Rede. In Murray und Billingers Dramen fehlt jedoch die Ironie, die durch diese Sprachverwendung durchscheint, und somit auch die gesellschaftliche Schlagkraft.⁷² Wie eingeschworene Gruppen präsentieren sich die Figuren auf sprachlicher Ebene; sie sind linguistisch aufeinander eingespielt und grenzen sich so von Fremdem ab. Der Pehambauer in *Rosse* versichert, dass es sich bei seinen Landsleuten um einen traditionellen

⁷² Vgl. Kapitel III. 1.3.

Menschenschlag handelt, der dem „alte[n] Bauernland“ entstammt; er erläutert weiter: „jeder Bauernhof besitzt noch den heiligen Bann, wehrt Fremdes ab.“ (R 173) Der Bauernhof steht metaphorisch für gottgewollte heimische Tradition. Als gottgewollt wird auch die Abgrenzung von dem Fremden in *Michaelmas Eve* dargestellt, wenn sich Hughs Mutter gegen die Verbindung von Hugh und Moll, die aus einer Traveller-Familie (nicht-sesshafte Einwohner Irlands) stammt, ausspricht: „Look, I’ll pray on my knees till cockcrow to-morrow that you may yet turn from her! God is on my side – for the like o’ her is only half Christian.“ (ME 36) Religion dient den Menschen als Argumentationsbasis. Beide Autoren kehren in ihren Dramen hervor, dass die gesellschaftlichen Normen – so wie die Heimat selbst, für die der Bauernhof steht – Gott gegeben und daher unwiderruflich sind. Man darf und man kann sie nicht verleugnen.

Dies spiegelt eine unversöhnliche religiöse Lebenshaltung wider, in der Härte und Kälte dem Nächsten gegenüber regiert. Beide Autoren stellen nach außen hin besonders religiöse Personen als kalte, brutale und berechnende Menschen dar. Hugh Kearns Mutter ist das Paradebeispiel für eine unangenehme Mischung aus Gottesfurcht und Menschenverachtung, die ihren Willen immer mit einer Gottesbegründung plausibel zu machen bemüht ist. Billinger geht noch direkter vor. Er führt schon zu Beginn die Schwester des Rossknechts ein, die Nonne geworden ist und „das Gelübde getan“ hat, wie die Mutter es naiv formuliert: „Nimmt keine Freuden mehr von dieser Welt an. Dafür wächst sie in den Himmel.“ (R 166) Als die Försterin die Nonne um Gnade für ihren Sohn bittet, der ohne priesterliche Absolution gestorben ist, hilft ihr die Nonne nicht. Sie nickt nur, wenn die vor Verzweiflung halbverrückte Försterin hofft: „Es gibt keine ewige Verdammnis?“ (R 170f) Religiöser Glaube tritt als Obsession bis hin zum Wahn in Erscheinung. So wie die Pferde des Rossknechts teilweise mit antiken Götternamen und teilweise christlichen Namen benannt sind, so ist diese ländliche Welt von Glauben in enger Verbindung mit Aberglauben gezeichnet.

Es scheint, als ob die weniger gottesfürchtigen Figuren in der Lebenspraxis die christlicheren sind. Die einzig wirklich moralisch denkende und handelnde Figur in *Michaelmas Eve* ist die der Religion am wenigsten nahe stehende Moll, über die die kirchentreue Mrs. Kearns sagt, dass sie dem Teufel ähnlich sei: „Look at the toss of her fiery head, an’ the divil’s light in her eyes and anyone to cross her.“ (ME 17) Molls Oppositionsfigur Mary ist mit der Kirche und Religion eng verbunden, jedoch

bereitet sie ihre Rache an Terry penibel vor und entpuppt sich zumindest kurzfristig als besonders unchristlich und teuflisch, oder wie es Moll beschreibt: „She’s a woman like all of us – not an angel.“ (*ME* 23) Triebe und Natur werden als teuflisch oder antichristlich in Opposition zu formell-religiöser Lebenshaltung gestellt, welche vor allem den regelmäßigen Gang zur Kirche und zur Beichte erfordert. Bei Billinger tritt diese Gegenüberstellung noch extremer in Erscheinung: Alles, was von der Stadt herkommt, wird als teuflisch bewertet, alles Ländliche als christlich. Thomas Mimra von der Stadt wird von der traditionsverbundenen Landbevölkerung als „Teufelsprediger“ (*R* 190) bezeichnet, und die Maschine steht für teuflisches Machwerk (*R* 190). Thomas Mimra selbst bestätigt, dass die Menschen auf dem Land christlicher leben und sagt: „ich heirate nämlich auch nur ein Mädchen vom Lande. Eine von gesunder Unschuld wie du.“ (*R* 182) Er meint damit so eine wie Rosa Krügl, und in Anbetracht ihrer Lebensweise lässt Billinger hier eindeutig Ironie einfließen, denn gerade sie setzt ihre Weiblichkeit gekonnt ein, um sich wohlhabende Männer anzulachen. Laut der Dramen führt die Kontaminierung des christlichen Glaubens durch Aberglauben dazu, dass die Lebensphilosophie, die die Religion aufstellt, von der Bevölkerung verzerrt in die Praxis umgesetzt wird. Religion selbst wird also an und für sich nicht kritisiert, nur die falsche Ausübung und ihre Erstarrung zu einem reinen Formengerüst, ihre ‚Scheinheiligkeit‘ und ihre Fähigkeit, sich für egoistische Ziele instrumentalieren zu lassen.

Ähnlich vorsichtig hält es Murray mit der Darstellung von Sex. Er schreibt in diesem Punkt wesentlich zahmer, indirekter als Billinger, obwohl man sexuelle Triebe durch das gesamte Stück hindurch spürt. Billinger lässt seine Figuren gegen die katholischen Moralvorstellungen verstoßen, indem sie sexuell agieren; hinzu kommt noch, dass Sex in *Rosse* etwas völlig Triebhaftes, beinahe Animalisches zu sein scheint. Die betrunkenen Landleute lassen ihren Trieben und ihrer Zügellosigkeit freien Lauf, was man als Gegenreaktion auf die repressiven gesellschaftlichen Normen interpretieren kann. Billinger illustriert, dass Sexuelles in der ländlichen Gesellschaft normalerweise unterdrückt, im betrunkenen Zustand aber enthemmt als rein physische Befriedigung praktiziert wird. Mit dieser Darstellung von Sex übt der Autor Kritik an den gesellschaftlichen Zwängen.

Das Landleben wird in beiden Dramen keinesfalls idealisiert. Hierarchien zum Beispiel sind bei Billinger sehr stark sichtbar; sie stehen ganz im Gegensatz zu Dollfuß’ Idealbild von der vermeintlich organisch gewachsenen Struktur auf dem

Bauernhof. Billingers spärlicher Einsatz von Ironie kann als Ausdruck des Zweifels an der von politischer Seite propagierten Ideologisierung des Bäuerlichen verstanden werden. So singt der Großbauer Gimplinger in Unterhaltungs-Volksstückmanier „Bauern, Bauern sind wir halt!/Acker, Acker, Wiesen, Rain und Wald/gehören dem Bauern, Bauern hat’s ihm Gott gestift’ t/in der Bibel, Bibel in der Heiligen Schrift! – Wann’s nimmermehr geht,/die Welt schon verweht,/der Bauer besteht/wie Gott im Gebet!“ (R 199) Im Zusammenhang mit der Untergangsstimmung im zweiten Akt wirkt diese Selbstbeweihräucherung lächerlich. Die Knittelreim-Vortragsweise, die übertriebene Geste fordert dazu auf, den ausgedrückten Anspruch zu hinterfragen. Der Verfasser meldet Zweifel an der Ordnung und ihren Fundamenten an. Mit derartigen wenigen ironischen Passagen stellt sich Billinger als Kritiker der von politischer Seite propagierten Idealisierung des Bauerntums heraus. Bei Murray findet man diesen Aspekt kaum.

Die Autoren nehmen insgesamt eine vorsichtige Beurteilung der ländlichen Gesellschaft vor; beide Stücke bieten keine befriedigende Lösung für die Figuren auf der Bühne. Bei Billinger bringt sich der Rossknecht um. Somit begeht er laut katholischer Religion eine Sünde, denn er verrät damit die gottgegebene Heimat. Murray lässt Moll am Ende auf das Kreuz Jesu schwören, dass sie ein Verhältnis mit Hugh hatte. Um das Eheglück nicht zu zerstören, widerruft sie die Wahrheit; unbefriedigend für das Publikum scheint das Ende, weil die Ehe zwischen Hugh und Mary auf einer Lüge aufgebaut ist und so das Happy End verweigert wird.

Es klingt nicht überzeugend, dass sich die sonst so ungestüme Moll auf einmal selbstlos verhält. Tatsächlich hat Murray 1937 einen zweiten Schluss geschrieben, bei dem er Moll die Zukunft Marys und Hughs zerstören lässt. Dieses Ende wurde jedoch nie aufgeführt. Nach eigener Aussage wollte Murray mit einem derartig starken Ende nicht provozieren und bemerkte: „But then such an ending may possibly offend the Catholic sensibility“⁷³ – dies ist wieder ein Beweis für Murrays angepasste Haltung und fehlende Radikalität in der Gesellschaftskritik. Murray spricht mit seinem Drama *Missstände* in der irischen ländlichen Gesellschaft an. Er scheut aber davor zurück, die selbstzerstörerischen Kräfte in einer verkrusteten Gesellschaft in einer Schonungslosigkeit freizulegen, die sein Publikum als anstößig hätte empfinden können.

⁷³ Zitiert nach DeGiacomo: T. C. Murray Dramatist, S. 138.

Die Autoren Murray und Billinger erachteten es als notwendig, in ihren Stücken Religion als Teil der Darstellung des provinziellen Lebens in Österreich und Irland mit einzubeziehen, jedoch scheuten sie sich davor, allzu ausdrücklich Stellung zu beziehen, was man vor allem T. C. Murray angekreidet hat: „Murray is a realist – he presents real people in real situations but he is a realist who presents without thesis or comment.“⁷⁴ Häufig wird in der Sekundärliteratur das Fehlen eines ausdrücklichen Gesellschaftskommentars dafür verantwortlich gemacht, dass Murrays Dramen zeitlich nur sehr begrenzt erfolgreich waren.

3.4. Werkvergleich: Resümee

Bei Murray und bei Billinger sind die Figuren anfangs von Grund auf gut, sie werden jedoch durch die Zeitumstände – im Brechtschen Sinne – schlecht. Insofern üben die Autoren Kritik an den Bedingungen, die im irischen beziehungsweise österreichischen Landleben vorherrschen. Diese ernste Botschaft wird bei Billinger durch witzige, farceartige, teilweise klischeehafte Einlagen abgeschwächt; bei Murray liegt das Problem der kritischen Auseinandersetzung mit der irischen Realität darin, dass er ebenso wie Billinger eigentlich niemandem Verantwortung zuschiebt. Er präsentiert auch ein Bild, das von Schwarzweißmalerei geprägt ist und durch die Eindeutigkeit teilweise stereotypenhaft wirkt.

Vor dem Hintergrund einer besonders autoritären konservativen Staatspolitik, in der die katholische Kirche direkten Einfluss auf die Gesellschaft nahm, entstand eine Dramatik, die später als Gegenbewegung zur Moderne bezeichnet worden ist.⁷⁵ Die ländlichen Volksstückschreiber T. C. Murray und Richard Billinger waren Teil dieser literarischen Entwicklung. Sie behandelten zeitbezogene Themen, die die Landbevölkerung betrafen, um sie dem städtischen Publikum vorzuführen. In den untersuchten Dramen stellen die Autoren die ländliche Gesellschaft dar, ohne ausdrücklich zu urteilen oder zu verurteilen. Die Werke üben Kritik; die Kritik wird jedoch verhalten geäußert; sie zielt nicht auf konkrete Personen oder Einrichtungen, womit die Autoren es vermieden, mit ihren Werken anzuecken. Die Kritik verharrt im Allgemeinen und Angedeuteten und ist dadurch wenig demonstrativ oder effektiv. Das machte ihre Dramen für die respektiven Nationalbühnen tauglich.

⁷⁴ Andrew E. Malone: *The Irish Drama*. London: Constable, 1929, S. 194.

⁷⁵ Vgl. zum Beispiel: Brown: *Ireland*; Ferriter: *Ireland. 1900-2000*; Müller: *Zäsuren*; Zettl: *Literatur in Österreich*.

Das Festhalten an der traditionellen Form und die Verwendung des Bauern als Hauptfigur sicherte den Autoren in diesem konservativen politischen Klima ansehnlichen Erfolg. Formal verwenden beide Autoren Elemente des traditionellen ländlichen Volksstücks. Wo Murray psychologischen Realismus auf die Bühne bringt, verbindet Billinger mystische Elemente mit realistischen. Billinger erweist sich in *Rosse* formal als wesentlich experimentierfreudiger als Murray in *Michaelmas Eve*. Es scheint, als ob der Österreicher moderne Elemente einzubringen versuchte, um die Tradition zumindest ansatzweise zu verfremden. Im Gegensatz dazu hielt Murray eisern an seinem gewohnten dramatischen Muster fest.

4. Richard Billinger – der Autor und sein Stück *Rosse*: Rezeptionshistorisches Hauptmerkmal Ambivalenz

Schon zu Beginn von Billingers Karriere zeichnete sich ein Trend ab, der seine Zukunft als Dichter und Dramatiker bestimmen sollte: Die ambivalente Aufnahme seiner Person und seines Werkes erweist sich bis zu seinem Tod als dominierend. Auch posthum ist sowohl die Qualität seines Werkes und die politische Integrität des Autors kontroversiell diskutiert worden. Die Kritik teilt sich in zwei Lager: Billingers Befürworter bewerten seine ländlichen Dramen als ausdrucksstarke tiefenpsychologische Darstellung des österreichischen Landlebens; seine Kritiker beurteilen sein Werk als klischeehafte Präsentation des Ruralen, das sich allzuleicht in den Dienst der Blut-und-Boden-Propaganda stellen ließ.

Billinger zog Kritik und Spott wegen seiner Prominenz auf sich. Als er den Preis für Dichtkunst und Musik zu Ehren der Stadt Wien verliehen bekam, schrieb Robert Musil am 20. Oktober 1924 Folgendes über Billingers Dichtung *Der Knecht*:

Irgendeine große Schönheit steckt in diesem Land, aber sie kommt nicht weiter und kratzt sich am Schädel. Die Sonne blinkt in der Pflugschar, die Kuh brüllt, die Magd geht, ein Apfel fällt vom Baum. Nebeneinander stehen und sehen die Dinge, die in ihrer Einfachheit die tiefsten sind, aber das ewige Wort, das sie schon auf der Zunge tragen, schicken sie mit zusammengepreßten Lippen wieder den Hals hinab. Der Bauer schlägt wochentags ein Kreuz darüber und geht Sonntags in die Kirche. Nicht ganz so leicht hat es der Zerebralhans und Zereprahlhans von Städter. Denn in der Kirche steh'n die Madonna und der heilige Florian mit blau-rottem Holzkleid, gesunden Bäckchen auf den Wangen und recht viel Gold an sich, bäuerlich geschmalzen und täppisch zart, Bauernbarock nennt's der Gebildete, und die Geschichte wiederholt sich,

Roheit und Seimigkeit, Dumpfheit und Helle pressen seltsam unschlüssig das Herz.⁷⁶

Musils pointierte Darstellung zeigt auf satirische Weise, woraus Billingers Bauerndramatik bestand und dass sich seine Darstellungsmuster wiederholen. Er streicht das Klischeehafte an dieser Dramatik heraus und äußert Kritik am sogenannten Landbarock, das seiner Meinung nach eine Aneinanderreihung von wiedererkennbaren Versatzstücken sei und aus einer Gegenüberstellung von Bauer und Stadtmensch bestehe. Der „Rummel der Journalisten um den en-vogue-Dichter [Billinger] [...], den Modeliterat [sic] und Konjunkturritter“ muss groß gewesen sein, denn gerade darüber mokiert sich Billingers ehemaliger Freund Carl Zuckmayer.⁷⁷ Ironisch parodiert der Zeit seines Lebens besonders scharfe Kritiker der ländlichen Literatur Karl Kraus die Aufregung um Billinger:

... staut sich ein Autopark mit Nummernschildern aus dem ganzen Kontinent ... zum Brechen voll ... So viel Prominente der Literatur und des Theaters sah man noch in keinem ... sprach vorher, golemhaft den Bühnenraum füllend, eigene Gedichte ... Wieder erwächst ... das dramatische Geschehen aus folkloristischem Minos. Der bäuerliche Mythos enthüllt seinen Tiefsinn ... Urinstinkte der menschlichen Kreatur ... Innviertel. Und wenn frommer Glaube in Blutrausch, Inbrunst in Brunst umschlägt, dann ist kein Zweifel mehr, daß wieder einmal die Dämonen des Innviertels losgelassen sind und Billinger ein neues Stück hat (die Mühlviertler sagen, daß sie auch dunkle Triebe haben, aber kein Autopark staut sich).⁷⁸

Ähnlich wie Musil nimmt Karl Kraus Billingers dramatische Mittel aufs Korn. Er parodiert Billingers Stil, um dem Leser vor Augen zu führen, wie dessen dramatische Vorgehensweise funktioniert und aus welchen überkommenen Elementen sie zusammengesetzt ist. Hier kritisiert Billingers Zeitgenosse allerdings nicht nur den Autor selbst – Kraus waren sogenannte Heimatdichter grundsätzlich suspekt – , sondern vor allem die literarische Szene und den Zeitgeist, die so einen Dichter groß machten. Die Zeitstimmung begünstigte einen jungen Schriftsteller, der sich mit dem Landleben beschäftigte, insbesondere auch weil ‚Authentizität‘, mit der er angeblich das Landleben auf die Bühne zu bringen vermochte, in seinen Werken sichtbar war. Seine ländliche Herkunft machte ihn zum Liebling des städtischen Publikums. Für seinen Erfolg mitverantwortlich waren seine Förderer, die prominentesten wohl Max

⁷⁶ Robert Musil: Gesammelte Werke in 9 Bänden. Band 9. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbeck: Rororo, 1981, S. 1668.

⁷⁷ Klaffenböck: Zuckmayer, S. 347.

⁷⁸ Karl Kraus: Von wem ist die Rede. In: Die Fackel 876 (1932), S. 47.

Mell, selbst erfolgreicher Autor von ländlichen Volksstücken, und Hugo von Hofmannsthal. Gemeinsam mit Max Reinhardt brachte letzterer Billingers *Perchtenspiel* als Programmergänzung 1928 zu den Salzburger Festspielen, die laut Hofmannsthal einen „Ort der Heilung“ bieten sollten, wo „Tradition, nationale Identität und Gemeinschaftlichkeit zu stiften“ wären⁷⁹ und wo man sich zum „guten Heimatcharakter“ hinwandte.⁸⁰ Billingers Werk galt also als passend, um diesen österreichischen Heimatcharakter auf der Bühne zu vertreten. Laut des Berichts in *Der Tag* waren bei diesem Gastspiel die Reaktionen trotz des Beifalls des Publikums gespalten;⁸¹ die Aufführung wurde grundsätzlich zwar gelobt, aber das Stück als fehlerhaft angesehen. Die Presse zeigte sich dem Dichter relativ gewogen und man sah in seiner Dichtung große Hoffnung: „Möge der große Erfolg den Dichter ermutigen, den Veranstaltern zu zeigen, wie recht sie hatten, auch an die österreichische Gegenwart zu glauben.“⁸² Der Rezensent wies darauf hin, dass es Zeit war, den neuen Talenten in den österreichischen Theatern Platz zu machen, denn ländliche Dramen, wie sie Billinger verfasste, seien durchaus wertvoll, um Österreich auf der Bühne zu repräsentieren. Auf alle Fälle war Billinger fortan ein gesuchter Bühnenschriftsteller, dessen Stücke während der 1930er Jahre zu den meistaufgeführten zählten.⁸³ Offenbar sprach er ein Publikum an, dessen Literaturpräferenzen durch die ständestaatliche Propaganda konditioniert waren: „Als Gegenbild zur bürgerlich-liberalen Hochliteratur hatte die historisierend-mythisierende Sicht von Mensch und Welt den Zeitgeschmack der dreißiger Jahre mitbestimmt und nicht zuletzt mit politischen Überzeugungen und Programmen korrespondiert.“⁸⁴ Allerdings waren die Reaktionen auf Billingers Werk in weiterer Folge gespalten. Als ihm 1930 der Kleist-Preis verliehen werden sollte, wurde seine Nominierung zurückgezogen und ihm der moderner anmutende Ödön von Horváth

⁷⁹ Pia Janke: Hugo von Hofmannsthals Konzept der Salzburger Festspiele. In: Marianne Sammer, Lutz Röhrich, Walter Salmen und Herbert Zeman (Hg.): *Leitmotive. Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung. Festschrift für Dietz-Rüdiger Moser zum 60. Geburtstag*. Kallmütz: Lassleben, 1999, S. 489- 500, hier S. 489.

⁸⁰ eb: Salzburger Festspiele 1928. Das Perchtenspiel. In: *Münchener Zeitung*, 1. August 1928, o. S.

⁸¹ Vgl. Dr. Otto Kunz: Der Auftakt zu den Salzburger Festspielen. Das Perchtenspiel. In: *Der Tag*, 27. Juli 1928, S. 5.

⁸² Paul Stefan: Eine Uraufführung in Salzburg. Richard Billingers „Perchtenspiel“. In: *Die Bühne*, 9. August 1928, o. S.

⁸³ Vgl. Klaffenböck: Zuckmayer, S. 347f.

⁸⁴ Friedbert Aspetsberger: Billinger und Co. oder das „Bauernland Oberdonau“. In: Kristian Sotriffer (Hg.): *Das große Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart. Hundert Kapitel mit einem Essay von Ernst Krenek: Von der Aufgabe, ein Österreicher zu sein*. Wien: Tusch, 1982, S. 321-323, hier S. 321.

vorgezogen. Erst im darauf folgenden Jahr erhielt er den Preis gemeinsam mit Else Lasker-Schüler.

Nachdem Billingers *Rauhacht* 1931 erfolgreich in den Münchner Kammerspielen inszeniert worden war, folgte im selben Jahr die Uraufführung von *Rosse* im Münchner Residenztheater. Die erste Fassung des Dramas *Rosse* nannte der Autor „Skizze“, und nach dieser Vorlage komponierte Winfrid Zillig die Oper *Rosse*, die im Kleinen Haus des Städtischen Theaters Düsseldorf am 11. Februar 1933 aufgeführt wurde. Wieder hatte der Dichter Erfolg; schließlich fand am 15. September 1933 die österreichische Erstaufführung des Stückes am Wiener Burgtheater statt. Allerdings beschränkte sich die Zahl der *Rosse*-Aufführungen auf lediglich vier und die spärlichen Pressereaktionen waren gemischt.

Nach einer kurzen Einführung über das Verschwinden des echten Bauerntums durch Materialismus und Kommerzialisierung gab ein Theaterkritiker seinem Bedauern darüber Ausdruck, dass es sogar in Österreich kaum noch „echte Bauern“ gebe. In weiterer Folge spricht die Rezension dem Stück die Aktualität ab.⁸⁵ Denselben Kritikpunkt merkte auch Hans Liebstoeckl in der *Wiener Sonn- und Montagzeitung* an: „Schon ihren Urvorfahren kam die Maschine in die Quere und schon diese haben sich längst mir ihr befreundet. [...] Maschine und Pferd in der Landwirtschaft haben längst Frieden geschlossen“. Er fand ohnehin das Stück unzulänglich und an „Dilettantismus grenzend“. Das Publikum sei mit ihm einer Meinung gewesen und habe den Zuseherraum frühzeitig verlassen:

Der Autor, von Freunden und Anhängern dieser zwischen Asphalt und Düngerhaufen aufschwelenden Literatur zwei Akte lang über Wasser gehalten [...], verbeugte sich nach dem dritten Akt in ein leeres Haus. [...] Die ‚Urkraft‘ eines chaotischen Gehirns, mit kalter Leidenschaft betrieben, blieb, wie nicht anders zu erwarten war, ohne Wirkung.⁸⁶

Hier wird Billinger vorgeworfen, eine veraltete Thematik zu präsentieren und noch dazu auf minderwertige Weise. Liebstöckel kritisierte insbesondere, dass Billinger ohne Leidenschaft Ländliches präsentiere und dass es so eben nicht ‚authentisch‘ wirke. Diese Beurteilung steht im Gegensatz zu jenen, die im Werk das ‚echte‘ Leben wiederzuerkennen glaubten.

⁸⁵ Dr. E. K.: Richard Billingers „Rosse“. Erstaufführung im Burgtheater. In: *12 Uhr-Blatt*, 16. September 1933, S. 4.

⁸⁶ Hans Liebstoeckl: Billingers Rosse. In: *Wiener Sonn- und Montagzeitung*, 18. September 1933, S. 8.

Kritiker, die Billinger gewogen waren, bewerteten das Werk als gelungen, denn „Billinger lebt sein Werk im tiefsten und menschlichen Sinn [...]. Die Bauern Billingers sind *wirklich* [...]. Die Gestalten strotzen von Dasein und geben den Burgschauspielern den Personenraum, darin sie sich lebensnah, realistisch entfalten können.“⁸⁷ Trotz Billingers Hang zur Übertreibung, wie er in der Werkanalyse evident geworden ist, wird seine angeblich realistische Darstellung als wertvoll anerkannt: „die Gestalt [des Rossknechts] ist von einem echten Dichter erfunden, gefunden, empfunden.“⁸⁸ Diese positive Wertung beruht also vor allem auf Einfühlung und Wiedererkennen. Billinger gelang es zumindest teilweise, bei der Wiener Kritik die emotionale Ebene anzusprechen.

In *Das kleine Blatt* glaubte ein Kritiker Ungereimtheiten im Stück zu erkennen, was jedoch dem Gesamteindruck keinen Abbruch tue: „Die mächtige Wirkung der beiden ersten Akte konnte auch durch den schwachen und ziemlich leeren dritten Akt nicht beeinträchtigt werden. Es war ein Erfolg.“⁸⁹ In diesem Artikel werden also das Stück und die Aufführung als Erfolg bezeichnet, was im Gegensatz zu LiebstoECKELS Kritik steht. Gelungene Figurenzeichnung und Sprache, jedoch schwache dramatische Struktur konstatierte ein weiterer Kritiker: „Das ungefüge Stück gibt mit seiner Hauptgestalt und der Fülle der anderen Figuren, in seiner echten Sprache, die sich zuweilen mit dunkelrauschendem Flügelschlag emporhebt und droben zum Volkslied sammelt, eine bedeutende Gelegenheit der Darstellung.“⁹⁰ Derselbe Kritiker bedauerte allerdings trotz der vielen erwähnten positiven Aspekte: „Die dramatische Fabel ist ungeschickt aufgerollt, der Konflikt schlecht aufgezümt und durch [...] Nebenmotive mehr verwirrt, als begründet.“⁹¹ Ein Tenor, der sich durch diese *Rosse*-Rezensionen zieht ist jener, dass man Billinger sehr wohl dichterische Kraft für das Bäuerliche auf der Bühne zubilligte, ihn mithin als echten Bauerdichter gelten ließ, dass dies alleine jedoch nicht genug sei, um unumstrittene Erfolge in Wien zu feiern.

Mit dem historischen Drama *Die Hexe von Passau* landete der Dramatiker 1935 in Deutschland noch einmal einen großen Erfolg, zumindest in dem Sinne, dass

⁸⁷ Dr. E. K.: Richard Billingers „Rosse“. Erstaufführung im Burgtheater. In: *12 Uhr-Blatt*, 16. September 1933, S. 4.

⁸⁸ Otto Stoessl: Rosse. In: *Wiener Zeitung*, 17. September 1933, S. 8-9, hier S. 8.

⁸⁹ Anon.: Mensch und Maschine. „Rosse“. Burgtheater. In: *Das kleine Blatt*, 17. September 1933, S. 18.

⁹⁰ Otto Stoessl: Rosse. In: *Wiener Zeitung*, 17. September 1933, S. 8-9, hier S. 9.

⁹¹ *Ibid.*, S. 8.

die Pressereaktionen zahlreich und relativ positiv waren. Diese Popularität im Nachbarland war nicht unbedingt deckungsgleich mit jener in Österreich. *Stille Gäste* beispielsweise wurde 1938 in Leipzig positiv aufgenommen, im Wiener Burgtheater fiel das Stück jedoch durch und verschwand nach einmaliger Wiederholung vom Spielplan.⁹² Während nun Billinger bereits nicht mehr so uneingeschränkt von Mell hofiert wurde, machte sich scharfe Kritik in der Presse breit, nicht etwa aufgrund Billingers Liebäugeln mit dem Nationalsozialismus, sondern aufgrund von Billingers angeblich negativer Darstellung des österreichischen Landlebens:

Das Bild, das Sie vom Innviertler Bauern entwerfen, wird im Reiche als gültig hingenommen. Wie können Sie es da verantworten, solche Popanze auf die Bühne zu stellen und sie als österreichische Bauern auszugeben? [...] Wissen Sie nicht, wie todernst heute in Österreich diese Dinge empfunden werden? [...] Sie wollen österreichisches Bauerntum darstellen und machen aus diesen Bauern jene leichtsinnigen Trottel, jene ‚berüchtigten österreichischen Menschen‘ voll Hamur [Wienerisch für scharfen Humor] und Schlamperei?⁹³

Der Verfasser der Kritik, die im Organ des völkischen Bildungsbürgertums erschien, nannte sich *Austriacus*. Er signalisierte damit, dass er sich als Vertreter der Nation Österreichs autorisiert sah, Billingers Darstellung des Ländlichen als Diffamierung des ‚gesunden‘ deutsch-österreichischen Volkes zu verdammen und Billinger seine Tauglichkeit für die nationale Selbstdarstellung nach außen abzusprechen. In Deutschland galt Billinger Mitte der 1930er Jahre als österreichischer Nationaldichter, wohingegen er in Österreich zumindest von den Rechtsintellektuellen und von seinen bäuerlichen Landsleuten eher als Nestbeschmutzer identifiziert wurde. Von den Bauern und in diversen lokalen Zeitungen aus landwirtschaftlichen Gegenden wurde Billingers Werk als Affront gegen den Bauernstand abgeurteilt.⁹⁴

Trotz der vielen Bedenken ob der Qualität von Billingers Stück reihte die zeitgenössische Literaturwissenschaft den Dichter eindeutig in den Literaturkanon ein, und wieder wurde vor allem betont, dass er ein ‚echter‘ Bauerndichter aus ‚echtem‘ Bauernland sei, was dem Zeitgeist der dreißiger Jahre entsprach.⁹⁵ Vor allem im faschistischen Deutschland, jedoch auch im ständestaatlichen Österreich

⁹² Gerstinger: Billinger, S. 94.

⁹³ *Austriacus*: ohne Titel. In: *Deutsches Volkstum*, Februar 1936, zitiert nach Edith Rabenstein: Dichtung zwischen Tradition und Moderne. Richard Billinger. Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte und zum Werk. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1988, S. 61.

⁹⁴ Vgl. Edith Rabenstein: Heimat: Worin noch niemand war. In: *Landstrich* 13 (1990), S. 37-41.

⁹⁵ Margarethe Wahl: *Das deutsche Bauerndrama seit Anzengruber*. Heidelberg: Brausdruck, 1934, S. 35.

wurde seine „engste Verbundenheit mit der heimischen Natur und dem angestammten Volkstum“ gepriesen.⁹⁶ Dies reflektiert den generellen Trend ab Mitte der 1930er Jahre, Heimat- und Bauernliteratur als Ausdruck völkischen Denkens zu interpretieren. Billingers Drama bot sich für eine derartige Interpretation und Vereinnahmung an. Politisch orientierte Billinger sich in Richtung Nationalsozialismus, zum Beispiel indem er aus dem sich vom Nationalsozialismus distanzierenden PEN-Klub austrat. Interessanterweise galt er trotzdem immer als unpolitischer Dichter, was ihm in allen Lagern ein gewisses Maß an Erfolg bescherte.⁹⁷ Der Kritiker Ernst Fischer jedoch vertrat die Meinung, dass gerade dies eine pseudo-unpolitische Haltung und nichts anderes als ein Zeichen opportunistischen Mitläufertums sei: „Goebbels lud zum Tee – die Schriftsteller, die Musiker, die Maler und die Mimen hatten zu wählen: Geist oder Macht, Charakter oder Konjunktur, tapfere Isolierung oder feige Gleichschaltung.“⁹⁸ Billinger sei einer jener, die sich in die „Parade der Überläufer“ einreihen ließen. Als Person und als Literat folgte Billinger also auf den Trend in Richtung völkischem Schreiben.

Bis heute nicht eindeutig von der Sekundärliteratur evaluiert worden ist Billingers Rolle in Nazideutschland und -Österreich. Als von den Nationalsozialisten verfolgter Homosexueller verbrachte er sogar kurze Zeit im Gefängnis. Wegen seiner teilweise als ‚entartet‘ angeprangerten expressionistischen Darstellung und groteskkrassen Figurenzeichnungen unter anderem in *Rosse* war er Angriffsziel der völkischen Literaturkritik, dennoch erfreute er sich großer Beliebtheit, wahrscheinlich bedingt durch seine Anbiederung an die faschistische Kulturpolitik und durch seine Wahl des Bauern als Protagonisten. „Er macht den Bauern zum Maß aller Dinge. [...] der Großknecht [wächst] als der erdverwurzelte heidnische Mensch zu mythischer Größe“, lobte ein deutschnationaler Literaturhistoriker.⁹⁹ Besonders sein Drama *Rosse* fand Anklang, nicht zuletzt wegen der angeblichen Stärke, mit der der Rossknecht, „der Zentaur“ gegen die Maschine kämpft.¹⁰⁰ 1943 erhielt Billinger

⁹⁶ Max Morold: Dichterbuch. Deutscher Glaube, deutsches Sehnen und deutsches Fühlen in Österreich. Mit Beiträgen hervorragender österreichischer Dichter ergänzt durch Biographien und Bildnisse. Wien, Berlin, Leipzig: Adolf Luser, 1933, S. 32.

⁹⁷ Vgl. Aspetsberger: Billinger und Co., S. 321.

⁹⁸ e.f.: Das Dritte Reich braucht Lakaien. Die Parade der Überläufer. In: *Arbeiterzeitung*, 30. April 1933, S. 4.

⁹⁹ Adalbert Schmidt: Deutsche Dichtung in Österreich. Eine Literaturgeschichte der Gegenwart. 2. Auflage. Wien, Leipzig: Adolf Luser, 1935, S. 33.

¹⁰⁰ Vgl. Hermann Wanderschek: Deutsche Dramatik der Gegenwart: Eine Einführung mit ausgewählten Textproben. Mit 12 Dichterbildnissen. Berlin: Bong, 1936, S. 243.

den Raimund-Preis, wieder ein Zeichen dafür, dass er sich unter dem Nationalsozialismus einen Namen gemacht hatte. Im Vergleich zum Großteil der Sekundärliteratur erstellte Edith Rabenstein in ihrer Billinger-Publikation ein relativ ausgewogenes, umfangreiches Bild von Billinger im Nationalsozialismus.¹⁰¹ Wieder zeichnet sich ein Grundtenor ab: Ambivalenz. Auch wenn Billinger nicht Parteimitglied war und nicht völlig auf der Propagandaschiene mitlief, so verkehrte er dennoch mit den wichtigen Leuten im Regime und biederte sich zumindest so weit an sie an, dass ihm Bühnen offen standen.

Viel wichtiger als die Bühnen war für Billinger in der Nazizeit die Filmindustrie, ein Faktum, das in der Sekundärliteratur kaum wahrgenommen wird. Einen großen Erfolg feierte Billinger mit der Verfilmung seines Dramas *Der Gigant* (1937) unter dem Titel *Die Goldene Stadt* (1942) durch den Propagandaregisseur Veit Harlan. Der Erfolg des Films sicherte ihm auch weiterhin Aufträge für Drehbücher in der faschistischen Filmindustrie. Die florierende nationalsozialistische Filmwirtschaft produzierte mindestens einen Film pro Jahr, für den Billinger das Drehbuch schrieb. Neben Filmadaptionen seiner eigenen Dramen, wie beispielsweise *Gabriele Dambrone* (1943) oder *Melusine* (1944), verfasste er auch eine große Anzahl originaler Filmskripte, teilweise im Alleingang, teilweise in Zusammenarbeit, wie zum Beispiel den ‚Klassiker‘ *Der Berg ruft* (1938) mit Luis Trenker in der Hauptrolle. Im Genre des ländlichen Volksstücks auf der Bühne war Billinger in dieser Zeit nur am Rande erfolgreich, vor allem im heimischen Oberösterreich. Die Produktion von *Lob des Landes* am Linzer Landestheater wurde 1942 von der Kritik positiv aufgenommen und als über den lokalen Bereich hinauswirkend beurteilt.¹⁰² In Berlin feierte er nochmals mit der *Hexe von Passau* 1942 einen Erfolg als ein Dramatiker, der „dem Spiel die saftige Lebensfülle seiner Heimat und den schweren dunklen Klang des Wortes und des Gefühls“ verlieh.¹⁰³ Noch einmal wurde ihm der Auftrag gegeben, für die Salzburger Festspiele ein Stück zu schreiben, diesmal ironischerweise um anstelle von Hofmannsthals Festspiel-Klassiker *Jedermann* (1911) gespielt zu werden. In der NS-Zeit galt *Jedermann* als ‚entartet‘. Billinger schrieb 1943 *Paracelsus*; das Stück blieb jedoch aufgrund der Kriegsergebnisse

¹⁰¹ Rabenstein: Dichtung zwischen Tradition und Moderne, S. 81-108.

¹⁰² Vgl. Oskar Maurus Fontana: Theater in der Ostmark. In: *Das Reich*, 11. Januar 1942, S. 15.

¹⁰³ Werner Oehlmann: „Hexe von Passau“ in Berlin. In: *Das Reich*, 10. Mai 1942, S. 12.

unaufgeführt.¹⁰⁴ Ansonsten verfasste Billinger neben seinen Drehbüchern Volksstücke, in denen das Bürgertum und nicht mehr das Bauernmilieu die Protagonisten stellt. Fazit ist, dass sich Billinger den vorherrschenden Geschmack und die politisch gewollte Aufwertung des Ländlichen im Nationalsozialismus zu Nutzen machte; auch wenn er vielleicht nicht offensichtlich politisch-propagandistisch tätig war, handelte er dennoch als Mitläufer affirmativ, wie Ernst Fischer pointiert illustrierte.¹⁰⁵

Obwohl Billinger im Nationalsozialismus Karriere gemacht hatte, verschwanden seine Werke in der Nachkriegszeit keineswegs von den großen Bühnen Österreichs, was umso überraschender erscheint, wenn man bedenkt, dass seine Werke qualitativ äußerst umstritten waren. Auch wenn Theaterkritiker und Regisseur Heinz Gerstinger ein Verschwinden des heimischen ländlichen Volksstücks auf den Nachkriegsbühnen Österreichs feststellt, weil es eben als Nazigenre galt,¹⁰⁶ so scheint das nur partiell auf Billinger zuzutreffen. Neben seinen alten Stücken wurden auch neue Produktionen auf die Bühne gebracht. 1949 bereits gab das Linzer Landestheater *Das Haus* und am 10. September 1955 konnte man Billingers dramatische Version von Knuth Hamsuns *Victoria* im Wiener Akademietheater sehen. Allerdings fand die Popularität von Billingers Dramen mit der Uraufführung der *Donauballade* 1959 am Wiener Volkstheater ein jähes Ende, denn es wurde von der Presse verrissen. Nach einer ausführlichen, ironischen Aufführungs- und Stückbeschreibung kommt beispielsweise Friedrich Torberg in *Die Presse* zu dem Schluss:

Die Zuschauer zollten den Mitwirkenden und ihrem wagemutigen, auf Tempo und Farbe bedachten Regisseur Leon Epp stärkstes Mitgefühl, welches sie in Form von Applaus äußerten. Es kann aber auch sein, dass ihnen das Stück gefallen hat. Ich weiß das nicht. Oder um es auf billingerisch auszudrücken: Ich tu das nicht wissen.¹⁰⁷

Es scheint, als ob Torberg die Belanglosigkeit von Billingers Stück hervorheben möchte; als ob er es nicht wert finde, sich weitere Gedanken über Billingers Dramatik zu machen. Diese Reaktion ist Symptom der Zeit; Billingers Dramen sind

¹⁰⁴ Vgl. Bortenschlager: Der unbekannt Billinger, S. 34.

¹⁰⁵ e.f.: Das Dritte Reich braucht Lakaien. Die Parade der Überläufer. In: *Arbeiterzeitung*, 30. April 1933, S. 4.

¹⁰⁶ Vgl. Gerstinger: Volksstück, S. 93. In einer Korrespondenz mit mir vom Juni 2003 revidierte Prof. Gerstinger im Zusammenhang mit Billinger diese Feststellung.

¹⁰⁷ Friedrich Torberg: An der hässlichen, eingenebelten Donau... Die Uraufführung von Richard Billingers *Donauballade* im Volkstheater. In: *Die Presse*, 2. September 1959, S. 6.

seither in großen Theaterhäusern kaum noch aufgeführt worden, obwohl ihm 1960 der Grillparzer-Preis und 1962 der Professortitel von der Universität Wien verliehen wurde – beinahe zum Trost für seinen Popularitätsverlust.

Anlässlich seines Todes findet man 1965 noch Pressenachrufe, die den Dichter zwar ehren, jedoch auch immer auf seine NS-Vergangenheit verweisen. Noch einmal, 1983, nahm sich das Wiener Volkstheater eines Billinger-Stückes an. Der *Gigant* am 5. Juni fand jedoch keine positive Resonanz, sondern eher „Höflichkeitsaplaus“.¹⁰⁸ Die Billinger-Renaissance ist also ausgeblieben, Billinger wird abschätzig sogar als „Gamsbart-Ibsen“ bezeichnet. Es sei zwar gelungen, Billinger aus dem „Dunstkreis nationalsozialistischen Poesiehandwerks zu lösen“, dennoch habe keine Wiederbelebung seines Werks stattgefunden.¹⁰⁹ Grundkriterium der Kritik ist generell nicht Billingers Blut-und-Boden-Nähe, seine schriftstellerischen Erfolge in der NS-Zeit, sondern die Qualität der Stücke und vor allem, dass sowohl Sprache als auch Inhalte, Figuren und überhaupt der gesamte Ton seiner Werke veraltet seien.

Was ist nun aus dem einst gepriesenen Stück *Rosse* geworden? Es ist zwar nicht mehr auf den großen Bühnen aufgeführt worden, es gehört wohl keineswegs mehr zum Nationalliteraturkanon Österreichs. Man findet den Text in der Österreich-Anthologie von Heinz Kindermann und Margarethe Dietrich noch als Beispiel für typisch österreichisches Drama, das sich eben vor allem durch Regionalität auszeichnet. Billinger sei einer der letzten ‚echten‘ Volksstückschreiber Österreichs und *Rosse* ein gelungenes Beispiel dafür, konstatiert der Herausgeber in der Einleitung.¹¹⁰ Obwohl Billingers Werk im Theater kaum noch zu sehen war, verstummte die Beschäftigung mit Billingers Werk vor der Innovations- und Vergangenheitsbewältigungswelle von 1968 keinesfalls.

Heute gedenkt man des Dichters allenfalls noch anlässlich eines Jubiläums; Edwin Baumgartner schreibt in der *Wiener Zeitung* zum 115. Geburtstag von Richard

¹⁰⁸ Hans Heinz Hahnl: Richard Billingers „Der Gigant“ im Volkstheater: Symbolische Moore, echte Strizzis. In: *Arbeiterzeitung*, 6. Juni 1983, S. 13.

¹⁰⁹ Alfred Pfoser: Die Renaissance bleibt aus. Richard Billingers „Gigant“ am Wiener Volkstheater will eine Wiederentdeckung des Autors einleiten. In: *Salzburger Nachrichten*, 6. Juni 1983, S. 8.

¹¹⁰ Heinz Kindermann: Einführung. In: *Dichtung aus Österreich*. Hg. v. Heinz Kindermann, Margarethe Dietrich et al. Wien, München: Österreichischer Bundesverlag, 1966, S. 13-92, hier S. 88f; Textabdruck *Rosse*: S. 786-809.

Billinger, dass *Rosse* „gar Peter Shaffers Drama *Equus* vorweg“ nähme.¹¹¹ Mit *Rosse* werde der Bogen von der Nationalliteratur zur Weltliteratur gespannt. In der Sekundärliteratur nach 1945 spalten sich die Ansichten in zwei Lager, die einen sind der Meinung, dass Billinger von regional-, national- und weltliterarischem Kaliber sei, die anderen verteufeln ihn als Nazi-Dichter und Bauernpoet. Beispiel für die wohlwollende Beurteilung ist folgendes Lob:

Für Billinger wurde nun das Innviertel, in dem er geboren wurde, zum Erweckungs- und Schöpfungsraum. Ein Bereich, der ihm jedoch zum Gleichnis- und Deutungsraum letzter Entscheidungen und einer sich ihm immer mehr offenbarenden Weltphantasie wurde. Billingers dramatisches Universum erfasst nämlich nicht nur das Dämonische und Pan-Kosmische, es ergreift nicht nur den Menschen mit all seinen Trieben und reißt seine Abgründe auf, sondern es reicht auch hin bis zu den Wurzeln des Poetischen in unserem Sein selbst. Mehr noch: Billingers dramatisches Universum strebt, ähnlich wie der Theater-Kosmos William Shakespeares, die Totalität des Seins an.¹¹²

Da Billinger in *Rosse* das Thema des animalischen Menschen, des Zwitterwesens, des Zentauren von mythologischer Kraft andeute und Figuren teilweise ins Groteske verzerre, lasse er sich in eine ganze Reihe von Weltliteraten einordnen. Das Vergleichsspektrum liest sich wie ein ‚Who is Who‘ der Literatur aus aller Herren Ländern und Gattungen. Von Dostojewski über Pirandello bis Updike, von Hauptmann über Wedekind bis Grass und viele mehr reichen die Vergleiche.¹¹³ Was dieser Versuch, Billinger in die Weltliteratur einzuordnen, zeigt, ist die breite Angriffsfläche, die Billingers Werk für die Interpretation bietet.

Ein Beispiel für jene, die Billingers Werk für unzulänglich ansehen, ist Gerhard Scheit, der Billinger den Zerstörer der Gattung des Volksstücks nennt,¹¹⁴ denn auch wenn sein Werk nicht direkt Hitler-Propaganda gewesen sei, so habe er mit seinen Dramen den Weg der rassistischen und stammesgeschichtlichen (nach Nadlers Literaturgeschichtsschreibung) Auslegung des Volksstücks geebnet. Neben dem Vorwurf des NS-Schriftstellertums,¹¹⁵ der in der Sekundärliteratur eigentlich mit einer Ausnahme nicht besonders ausführlich besprochen worden ist, steht das

¹¹¹ Edwin Baumgartner: Zum 115. Geburtstag von Richard Billinger. Nur ein Bauerndichter? In: *Wiener Zeitung*, 20. Juli 2005, S. 9.

¹¹² Kurt Becsi: Einleitung. Richard Billingers Dramatik im Feld der Weltliteratur des 20. Jahrhunderts. In: Wilhelm Bortenschlager: *Der unbekannte Billinger*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1985, S. 9-25, hier S. 9.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Vgl. Scheit: *Zerstörung des Volksstücks*, S. 4-12.

¹¹⁵ Rufus Johnes Cadigan: *Richard Billinger, Hans Johst und Eberhard Moeller: Three Representative National Socialist Playwrights*. (Diss. phil. masch.) Kansas 1979.

Werk im Kreuzfeuer der Kritik; ähnlich wie die vorher zitierten Theaterbesprechungen beurteilte man in der wissenschaftlichen Beschäftigung die Stücke als veraltet, die Sprache als zu bäuerlich-archaisch und das Werk als generell nicht zugänglich für ein heutiges Publikum.¹¹⁶

Um noch einmal auf *Rosse* zurück zu kommen: Als Oper wurde das Stück am Landestheater in Linz 1963 erneut aufgeführt. Weiterhin nahm sich Jo Baier, ein Filmregisseur, der sich dem Ländlichen besonders widmet, des Textes an und produzierte 1989 einen gleichnamigen TV-Film, für den er zwar den Bayrischen Fernsehpreis gewann, der aber ansonsten kein großes Aufsehen erregte. Diese Versuche sind zumindest kleine Anzeichen dafür, dass man Billingers Werk nicht aufgeben will, als ob man es nicht wahrhaben möchte, dass das Werk keinen Reiz für das heutige Publikum mehr hat. In Oberösterreich gilt Billinger als einer der wichtigsten Vertreter der Heimatliteratur und in seinem Heimatort Mariazell im Innviertel feiert man den Autor in Form eines Gedenktraumes. Das Rezeptionsschicksal von *Rosse* ist dem von *Erde* sehr ähnlich. Beide Stücke findet man nur noch auf Provinzbühnen, beiden Stücken wird in den Wiener Theatern kein Platz mehr eingeräumt.

5. T. C. Murray: Vom Meister der irischen ländlichen Tragödie zum fast vergessenen Dramatiker

Nachdem T. C. Murray sein neues Theaterstück *Michaelmas Eve* in Form einer Lesung seinen Freunden in Dublin als Kostprobe am 6. April 1932 präsentiert hatte, vermerkte Theaterliebhaber und -kritiker Joseph Holloway in seinem Tagebuch: „It is one of the most artistic things that Murray has yet done, if not the most artistic.“¹¹⁷ Als das Abbey Theatre T. C. Murrays *Michaelmas Eve* am 27. Juni 1932 uraufführte, hatte sich der Autor bereits mit Stücken wie *Birthright* (1910) und *Autumn Fire* (1924) einen Namen als Meister der ländlichen Tragödie mit katholisch-irischer Ausrichtung gemacht. Ein Jahr zuvor hatte ihn der einflussreiche Theaterkritiker und Schriftsteller Daniel Corkery in seiner Studie über das anglo-irische Theater in die Liste derjenigen Autoren eingereiht, die es als „men sprung from the people, sharing their national memory in all its ramifications“ vermöchten ‚echtes‘ irisches Drama zu

¹¹⁶ Vgl. Aspetsberger: Billinger und Co., S. 321.

¹¹⁷ Holloway: Irish Theatre. Band 2, S. 9f.

schreiben.¹¹⁸ Murray war so bekannt, dass sowohl Publikum als auch Kritiker der Premierenvorstellung von *Michaelmas Eve* eine bestimmte Erwartungshaltung entgegenbrachten, welche laut Presseberichten dann tatsächlich erfüllt wurde.

So schrieb die *Irish Times* von einer „Brilliant production of ‚Michaelmas Eve““. Die schauspielerische Leistung von Eileen Crowe als Moll Garvey hob der Kritiker besonders hervor als „one of the greatest pieces of acting ever seen in the Abbey Theatre.“ Fazit sei: „‚Michaelmas Eve‘ places Mr. Murray once more in the forefront of Irish dramatists, and both he and the company richly deserved the enthusiastic applause with which a critical audience received the play.“¹¹⁹ Der Kritiker hob es als besonders irisch hervor, dass sich die Figur Hugh Kearns für *eine* Frau entscheidet, denn in anderen Ländern hätte er wahrscheinlich eine Affäre mit beiden Frauen gleichzeitig. Die Hervorhebung des Umstands, dass das in Irland eben nicht ginge, korrespondiert mit dem politisch-ideologischen Zeitgeist, nämlich dass Irland als Bewahrerin von Sitte und Moral fungieren müsse, was die *Irish Times* mit der Veröffentlichung dieser Kritik propagierte.

Als besonders loblich und gelungen betonen die Kritiker generell das Authentische am Drama. In der Wochenendausgabe der englischen Zeitung *The Times* schrieb der ‚Drama Correspondent‘ über die Aufführung: „Nearly eight years have passed since Mr. T. C. Murray gave an important play to the Abbey. [...] In *Michaelmas Eve* [...] Mr. Murray reverts to and in a measure surpasses his earlier triumphs.“¹²⁰ Besonders betont wird die Verbundenheit Murrays mit den irischen Bauern und die Echtheit der Darstellung der bäuerlichen Lebensgewohnheiten. Joseph Holloway war ebenso von der Qualität des Stückes überzeugt und sah dies auch in der Atmosphäre am Abend selbst bestätigt: „The Abbey was booked out for the first night of T. C. Murray’s new play, *Michaelmas Eve*, and all artistic Dublin was there. The play proved a big success [...] and the many dramatic moments were tense in their sheer naturalness. [...] the critics [...] were all very high in praise of the play and delighted that Murray had come back to his own.“¹²¹ Es geht aus dieser Bemerkung hervor, dass Murrays Stücke der Jahre unmittelbar vor dieser Aufführung weniger erfolgreich gewesen waren. Tatsächlich hatte sich Murray 1927 an ein etwas unkonventionelleres Stück gewagt, nämlich *The Pipe and the Fields*,

¹¹⁸ Corkery: Synge, S. 15.

¹¹⁹ Anon.: Brilliant production of ‚Michaelmas Eve‘. In: *The Irish Times*, 28. Juni 1932, S. 6.

¹²⁰ Drama Correspondent: Mr. T. C. Murray’s New Play. In: *The Times*, 30. Juni 1932, S. 12.

¹²¹ Holloway: *Irish Theatre*. Band 2, S. 11f.

womit er im Allgemeinen positive Reaktionen erzielte. Jedoch schien die Mischung von irischem/nationalem Realismus und europäischem/internationalem Expressionismus nicht hundertprozentig zu überzeugen.“¹²² Im selben Jahr war noch *The Blind Wolf* mit mäßigem Erfolg aufgeführt worden, dessen äußerst dunkle Handlung – die Eltern töten aus materialistischen Gründen ihren eigenen Sohn, den sie bei seiner Rückkehr nicht wiedererkennen – Murray vorsichtigerweise dem Irischen enthob und in Ungarn spielen ließ. Dieser Ortswechsel erschien den Kritikern unpassend für Murray und sein Genre: „Latterly, as in the ‚Blind Wolf‘, he has shown a tendency to experiment by going outside Ireland for his subject matter. It may be that the experience has been disappointing to him.“¹²³ Man wollte keine internationalen Einflüsse im zeitgenössischen irischen Drama sehen, sondern lokale, den eigenen ländlichen Lebensbereich betreffende Elemente, die man wiedererkannte.

Im *Irish Independent* und in der *Irish Press* wurde Murrays *Michaelmas Eve* für seine Lebensechtheit gepriesen: „he has the supreme gift of the natural artist, the ability to select themes which are typical and raw of the life of his people.“¹²⁴ Echtheit und Authentizität erfahren hier eine Definition: „Raw“, also unverdorben und undekoriert. Auch wird das Irische am Stück als passend für das Nationaltheater eingeschätzt: „When the first curtain came down in the Abbey Theatre last night many of the ‚house full‘ audience felt that in ‚Michaelmas Eve‘ Mr. T. C. Murray had written a masterpiece of the Irish National Theatre and for the drama of the world.“¹²⁵ Dennoch ließen beide Zeitungen leichte Kritik an der dramatischen Technik Murrays anklingen. Besonders beschwerte sich der Kritiker in *The Irish Press* darüber, dass der Autor die naturgetreue Darstellung nicht durchhalte und zu sehr vom Kino beeinflusst sei.¹²⁶ Genauer wurde dieser Kritikpunkt nicht erläutert, vor allem nicht, inwiefern cinematische Elemente erkennbar seien. Für den Kritiker war Film ein unirisches Medium und da Murray anscheinend dem Film verwandte dramatische Verfahren einsetzte, sei es ihm nicht möglich, das Irische ‚wirklich‘ darzustellen. Es scheint außerdem, als ob die Kritiker sich in ihrem Nationalgefühl

¹²² Vgl. DeGiacomo: T. C. Murray Dramatist, S. 113f.

¹²³ T. O’H.: „Books on the table.“ Plays and Poems by Irish Writers. *Sunday Independent*, 5. Februar 1933, S. 12.

¹²⁴ D. S.: Michaelmas Eve. New Play at the Abbey. In: *The Irish Independent*, 28. Juni 1932, S. 8.

¹²⁵ Anon.: Dublin Amusements: Michaelmas Eve. New T. C. Murray Play at the Abbey. In: *The Irish Press*, 28. Juni 1932, S. 6.

¹²⁶ Ibid.

angerührt fühlten, da Murray die negativen Seiten des irischen Landlebens nicht verhehlte oder zumindest nicht idealisierte: „The author may justify himself by saying that that is what happens in Ireland. My answer is, it may be true, but it is not dramatic.“¹²⁷ Der Kritiker akzeptiert also, dass die realistische Präsentation Murrays zwar angebracht sei, moniert aber, dass sie nicht auf die Nationalbühne gehöre, das heißt, er fasst die Bühne als Anstalt für Idealisierung und Erhebung auf.

Ein weiterer Vorwurf, der Murray gemacht wurde, war, dass seine Dramen für das Publikum seiner Zeit zu ernst, zu dunkel geworden seien. Die leichtere Komödie oder auch solche ironischen gesellschaftskritischen Stücke, die auf der Bühne heiter interpretierbar sind, entsprachen mehr dem Zeitgeist und dem Publikum, was man schon in der Aufführungsgeschichte beim *Playboy of the Western World* erkennen kann. Das bestätigte auch Joseph Holloway 1932, wenn er über M. M. Brennans äußerst leichte Komödie *The Big Sweep* (1932) konstatierte: „it is just the thing the public wants! Brightness and laughter.“¹²⁸ Selbst in Amerika, wo Murray anerkannt war, wandten sich die Kritiker und das Publikum immer mehr gegen seine Tragödien. 1932 beispielsweise schreibt Brooks Atkinson von der *New York Times* in seiner Rezension, dass Murrays Stücke nur „few of the rollicking adornments of the favourite [Irish] plays“ aufweisen würden.¹²⁹ Daher hätten sie viel an Popularität einbüßen müssen.

Trotz der tragischen Grundstimmung in *Michaelmas Eve* hatte sich Murray offensichtlich mit diesem Drama rehabilitiert und als Abbey-Autor sein Comeback gefeiert. „Happily it marks a return by the author to the place and people he knows best.“¹³⁰ Trotz des großen Erfolges wurde das Stück nur noch zweimal im Abbey Theatre, nämlich im darauffolgenden Jahr und 1950 aufgeführt; es wurde zwar immer noch gelobt, löste aber keine Begeisterungstürme mehr aus. Im November 1932 wurde *Michaelmas Eve* von dem englischen Verlagshaus George Allen and Unwin Ltd. veröffentlicht – dies ist auch die einzige Veröffentlichung in einem englischen Verlag geblieben – , woraufhin zahlreiche positive Buchrezensionen folgten. Interessant sind hier die Rezensionen in *The Irish Press* und in *The Irish*

¹²⁷ D. S.: *Michaelmas Eve*. New Play at the Abbey. In: *The Irish Independent*, 28. Juni 1932, S. 8.

¹²⁸ Holloway: *Irish Theatre*. Band 2, S. 20.

¹²⁹ Brooks Atkinson: *Autumn Fire Acted by the Abbey Players*. In: *The New York Times*, zitiert nach DeGiacomo: *T. C. Murray Dramatist*, S. 159.

¹³⁰ T. O'H.: „Books on the table.“ *Plays and Poems by Irish Writers*. In: *Sunday Independent*, 5. Februar 1933, S. 12.

Times.¹³¹ In beiden Zeitungen wird *Michaelmas Eve* gemeinsam mit anderen moderneren Stücken rezensiert, einmal mit Denis Johnstons *The Moon in the Yellow River* und *The Old Lady Says ‚No!‘* und einmal mit Lionel Brittons *Spacetime Inn*. Die anderen zwei Dramen werden dafür kritisiert, dass sie nicht wirklich für Irland geschaffen seien: „Writers are in need of a new Ruritania – some country so unknown that the most freakish characters may be supposed to exist and the most fantastical crimes may be committed there.“¹³² Die Kritiker empfanden die Figuren und Handlungen in Johnstons und Brittons Dramen fremd; für ein irisches Publikum gebe es keine Möglichkeiten zur Identifikation. Beide Kritiker sind sich über Murrays Qualitäten einig und bestätigen, dass seine Dramen zwar gewisse Schwächen aufweisen, aber insgesamt tauglich seien, um als irische Nationalliteratur zu gelten. Murray vermöge es, in seinem Drama Irland wiederzugeben. Die Kritiken sind Zeugnis dafür, wie vehement in Irland fremd erscheinendes Theater abgewehrt und die eigene Tradition gepflegt und geschätzt wurde.

Nach *Michaelmas Eve* wurde es ruhiger um Murray. Denn im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Lennox Robinson, dessen Stücke auch heute noch im Abbey zu sehen sind, vermochte es Murray nicht, sein Markenzeichen des konventionellen ländlichen Volksstückschreibers abzuschütteln: „he lacked urbanity and humour and the ability to depict a wider range of social types convincingly“, führt Brian Fallon als Begründung an.¹³³ Auch wenn Murray seine Dramen, beispielsweise *A Spot in the Sun* (1938),¹³⁴ vom ländlichen ins kleinstädtische Milieu verlegte, galt er weiterhin als der Meister der ländlichen Tragödie, die nicht mehr als zeitgemäß wahrgenommen wurde. Murrays Stücke wurden bereits ab Mitte der 1930er Jahre vom Abbey Theatre nur noch selten als Aushängeschild für irisches Drama verwendet. Das letzte Stück Murrays, das auf der Abbey-Bühne Premiere hatte, war *Illumination* im Jahre 1939.

Das Abbey suchte neue Talente, für die Altmeister Murray als Ratgeber häufig herangezogen wurde. Aber auch in dieser Rolle zeichnete sich ab, dass

¹³¹ Dorothy Macardle: T. C. Murray's *Michaelmas Eve* und Denis Johnston's *The Moon in the Yellow River*. In: *The Irish Press*, 14. November 1932, S. 6 und Anon.: *Two Plays*. In: *The Irish Times*, 19. November 1932, S. 4.

¹³² Dorothy Macardle: T. C. Murray's *Michaelmas Eve* und Denis Johnston's *The Moon in the Yellow River*. In: *The Irish Press*, 14. November 1932, S. 6.

¹³³ Fallon: *Literary Censorship*, S. 99f.

¹³⁴ Dieses Stück wurde besonders schlecht von den Kritikern beurteilt. Es fehle an „pep“ und „body“. Robert Hogan and Michael O'Neill (Hg.): *Joseph Holloway's Irish Theatre*. Band 3 – 1938-1944. Dixon/CA: Proscenium, 1969, S. 7.

Murray progressiveren Autoren abweisend gegenüberstand, denn noch 1940 kritisierte er Seán O’Caseys *Purple Dust* (1940) als unzulänglich, weil zu unirisches.¹³⁵ Als Mentor für junge Autoren, die sich immer noch mit dem ländlichen Lebensbereich in Irland auseinandersetzten, war er jedoch geschätzt, wie immer wieder Joseph Holloway in seinen Theatertagebüchern offenbart.¹³⁶ Als Fachmann wurde er auch im Jahre 1939 von Lennox Robinson eingeladen, einen Vortrag in der Serie über die Errungenschaften des Abbey Theatres zu halten.¹³⁷ Bezeichnenderweise wählte Murray für seine Präsentation mit dem Titel „George Shiels, Brinsley MacNamara etc.“ Autoren seines eigenen Genres; er erwähnt zwar O’Casey, aber lediglich in zwei Nebensätzen. Dies macht noch einmal Murrays Abneigung gegen progressive Autoren sichtbar.

Nachdem Radio Éireann 1949 eine Hörspiel-Adaption von seinem Stück *The Blind Wolf* gesendet hatte, wurden seine Stücke von Amateurbühnen wiederentdeckt, was Murray selbst überraschte: „It is curious that both *Michaelmas Eve* & this play [The Blind Wolf], so long neglected, have been attracting so many amateur dramatic societies during the past year.“¹³⁸ Erfreut über die Tatsache, dass *Michaelmas Eve* in späteren Jahren offensichtlich besonders beliebt bei den Amateurbühnen war und „the blue ribbon at many drama festivals in Ireland“ gewonnen hatte, beschwerte er sich doch in einem Privatbrief vom 27. Januar 1954 darüber, dass der Abbey-Direktor Ernest Blythe das Stück vernachlässigt habe.¹³⁹

Beim All Ireland Drama Festival von 1954 hingegen wurde T. C. Murray als Bewahrer des ruralen Irlands auf der Bühne besonders geehrt. Auch außerhalb Irlands hatte er in dieser Funktion an Bedeutung gewonnen: „It didn’t occur to us to wonder then whether that turf fire would burn for ever or whether things would be the same in Irish houses or Irish drama when its place would be taken by an expensive fitting from the ESB [das *Electricity Supply Board* ist das irische Elektrizitätswerk]. But I know now that anyone who has the Irish drama at heart must be grateful to the man who [...] kept that gentle flame burning when the first great years of the Abbey Theatre had passed“, konstatierte der Direktor des Shakespeare

¹³⁵ T. C. Murray: The First National Book Fair. In: *The Irish Press*, 30. März 1940, S. 6.

¹³⁶ Vgl. Holloway: *Irish Theatre*. Band 3, zum Beispiel S. 88, wo vermerkt ist, dass Murray das Stück *Old Road* (1943) von Michael J. Molloy auf dessen Bitte überarbeitet hatte.

¹³⁷ T. C. Murray: *George Shiels, Brinsley MacNamara etc.* In: *Selected Plays T. C. Murray*. Hg. v. Richard Allen Cave. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1998, S. 201-218.

¹³⁸ Zitiert nach DeGiacomo: *T. C. Murray Dramatist*, S. 121.

¹³⁹ *Ibid.*, S. 140.

Memorial Theatres in Stradford, W. Bridges Adams.¹⁴⁰ Murray war also als Bewahrer der nationalen Klischees auch für Nichtiren von Bedeutung. In seinen Dramen sahen sie ihre Erwartungen eines Irlands, das nicht von Industrialisierung und Fortschritt berührt wurde, erfüllt.

Auf nationaler Ebene erregte Murray noch einmal sehr kurz mit *Michaelmas Eve* Aufmerksamkeit, und zwar mit einer Radio Éireann-Produktion, die Anfang Januar 1956 ausgestrahlt wurde. Der Kritiker der *Irish Times* meinte, internationale Vergleiche ziehen zu können und gab Hinweise darauf, dass der Dialog im Stück häufig an Emily Brontë erinnere, dass russische Elemente zu finden seien und dass eine starke Verwandtschaft zu der Oper *Cavalleria Rusticana* bestehe.¹⁴¹ Der Rezensent betonte, in Murrays Stücken Internationalität zu erkennen. Dies steht im Gegensatz zum Haupttenor der Kritik, die Murray eindeutig als typisch irischen Dramatiker identifiziert hatte. Auch wenn ab den späten 1930er Jahren nur noch sporadisch Stücke von Murray auf der Nationalbühne aufgeführt wurden, so galt er bei der literarischen Intelligenzia in Irland als Grandseigneur der irischen Nationalliteratur und erhielt am 7. April 1949 den Ehrendoktor der National University of Ireland verliehen. Zu diesem Anlass verfasste Professor J. J. Hogan eine Laudatio, in der er auf Form und Inhalt von Murrays Dramen eingeht. Murray, der Realist, der „a true dramatic rendering of our country life“ anstrebte, habe zeitlose Dramen geschaffen, die, obwohl sie so naturgetreu das irische Leben wiedergäben, jedoch aufgrund ihrer Tiefe gleichzeitig weltliterarischen Charakter hätten:

Mr. Murray's plays are absolutely faithful to the manners and speech of West Cork, there is never a false note. But his imitation transcends the merely peculiar and local, so that it is a faithful representation of the life not of Cork alone but of the greater part of Ireland; [...] a true revelation of the deepest instincts, the souls, of the people, [...] a revelation of absolute and universal humanity.¹⁴²

Seit circa 1880 werde auf internationaler Ebene zwischen englischer und irischer Literatur unterschieden und Murray gehöre bereits zu den irischen Klassikern.¹⁴³ Diese Ehrenbezeichnung ‚irischer Klassiker‘ scheint passend dafür zu sein, was

¹⁴⁰ Zitiert nach Gabriel Fallon: Tested Upon the Pulse. All Ireland Drama Festival. In: *Catholic Standard*, 14. Mai 1954, o. S.

¹⁴¹ G. A. Olden: Radio Review. A Munster Twilight. In: *The Irish Times*, 13. Januar 1956, S. 6.

¹⁴² J. J. Hogan: Thomas Cornelius Murray. In: *Studies. Irish Quarterly Review of Letters, Philosophy and Science* 38 (1949), S. 194-196, hier S. 195.

¹⁴³ *Ibid.*, S. 196.

Murray zur Weiterentwicklung des Genres des ländlichen irischen Volksstücks in den zwei zentralen Jahrzehnten seines Schaffens beigetragen hatte, wie auch noch in späteren akademischen Publikationen bestätigt wird.¹⁴⁴ Diese Anerkennung in Festreden und Wertschätzung durch die Laien Bühnen korrespondiert mit dem Bedeutungsverlust in der professionellen ‚nationalen‘ Theaterszene.

Murrays dramaturgisches Können, vor allem die dramatische Struktur seiner Stücke, wird von wissenschaftlicher Seite generell erkannt und als positiv bewertet, jedoch wird es als Schwäche angesehen, dass seine Stücke im Allgemeinen keinen Humor aufweisen. Christopher Fitz-Simon beurteilt allerdings siebzig Jahre nach Murrays Erfolgen im Abbey Theatre diese Humorlosigkeit als humorvoll und vor allem als typisch irisch: „The plays of T. C. Murray are imbued with an overpowering feeling of frustration, but the author’s innate sense of delicacy prevents him from allowing his action to become turgid. He tends to let the situations and characters develop to a searing climax, when pent-up emotions are painfully released. Yet, as in much Irish drama, there is a stoic amusement to be gained in the most uncompromising situation.“¹⁴⁵ Die Umbewertung der Humorlosigkeit als besondere Art von gelassenem Humor, der wiederum als Ausweis des Irischen gesehen wird, signalisiert zeitliche und emotionale Distanz: Heute kann man über Handlungen und Figuren, die zur Entstehungszeit der Dramen als schicksalhaft empfunden wurden, schmunzeln.

Anders erscheint jedoch die wissenschaftliche Bewertung von Murray als zeitkritischem Autor. Wie bereits durch die Analyse der Rezensionen von *Michaelmas Eve* zumindest teilweise gezeigt wurde, waren sich Murrays Zeitgenossen nicht ganz sicher, wie die negativen Aspekte des irischen Landlebens in Murrays Drama zu beurteilen sind, wo doch der Autor vor allem als Person sehr gut dem Bild des ‚echten‘ irischen Nationalschriftstellers gerecht würde. 1931 kritisiert beispielsweise Daniel Corkery, dass Murray mit seiner skeptischen Darstellung der ländlichen irischen Gesellschaft zu weit gehe, dass er sich jedoch so wie andere seines Kalibers eben auf neuem Terrain befinde und diese Übertreibungen daraus resultierten:

It was a doubly new experience for writers such as these, first to have to fend for themselves without help from England, secondly to find they had hitched

¹⁴⁴ Vgl. beispielsweise Desmond Maxwell: *A Critical History of Modern Irish Drama 1891-1980*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

¹⁴⁵ Fitz-Simon: *Parlour tragedy and kitchen comedy*, S. 161f.

their wagon to a living force. What wonder that those of them who most deeply sank themselves in their subject wrote far above their accustomed pitch?¹⁴⁶

Was von Murrays nationalistisch ausgerichteten Zeitgenossen als zu gewagt angesehen wurde, kritisierten spätere wissenschaftliche Untersuchungen als zu vorsichtig. „T. C. Murray was a curious amalgam of timidity and bravery“, schreibt Robert Hogan als einleitenden Satz in seiner Studie über Murray.¹⁴⁷ Diese Beurteilung lässt sich auch auf *Michaelmas Eve* anwenden, vor allem wenn man bedenkt, dass Murray ja eigentlich auch stärkere, konsequentere Schlusspassagen geschrieben hatte, sich aber, wohl aus praktischen Gründen, weigerte, diese auf die Bühne zu bringen. Es werden immer wieder die Schwächen seiner Stücke hervorgehoben, zum Beispiel schreibt Thomas Hogan, in *Michaelmas Eve* sei Murrays „talent [...] gone sour“, da die Handlung „too overstrained to be credible“ sei;¹⁴⁸ und dennoch schließt derselbe Literaturwissenschaftler seine Studie mit den Worten ab: „Yet, if the Abbey ever justified itself as an Irish theatre, it did so by T. C. Murray.“¹⁴⁹ Das Abbey Theatre habe sich als irisches Nationaltheater bewährt, indem es Murrays Stücke trotz gewisser Schwächen aufgeführt hat.

Murray vermied es, in seinen Dramen Kritik offen und radikal auszudrücken, was aus heutiger Sicht als besonderer Schwachpunkt bewertet wird. 1999 schrieb Brian Fallon: „Morally, however, he is conventional and even timid, a regionalist writing for fellow-provincials and a prisoner of the petit-bourgeois values of his milieu rather than rising above them or challenging them.“¹⁵⁰ Diese Aussage zeigt, dass Murrays Dramatik im ausgehenden 20. Jahrhundert für unkritisch erachtet wird. Tatsächlich baute Murray, wann immer er Gefahr lief, zu kritisch zu wirken, eine versöhnliche Wendung ein, wie die Analyse von *Michaelmas Eve* sichtbar gemacht hat. Die besonders tragische Handlung von *The Blind Wolf* versetzte er einfach nach Ungarn, als ob die Geschichte in Irland nicht hätte passieren können.¹⁵¹ Es darf allerdings nicht vergessen werden, dass erstens sein Brotberuf als Lehrer es nicht zuließ, sich unverblümt als Gesellschaftskritiker zu präsentieren, und zweitens die

¹⁴⁶ Vgl. Corkery: Synge, S. 21.

¹⁴⁷ Robert Hogan: The Brave Timidity of T. C. Murray. In: Irish University Review 26, 1 (1996), S. 155-162, hier S. 155.

¹⁴⁸ Thomas Hogan: T. C. Murray. In: Envoy. A Review of Literature and Art. 3/12 (1950), S. 38-48, hier S. 46.

¹⁴⁹ Ibid., S. 48.

¹⁵⁰ Fallon: Literary Censorship, S. 101

¹⁵¹ Vgl. Hogan: The Brave Timidity of T. C. Murray, S. 158f.

Dramen in Zeiten der Zensur aufgeführt wurden, im Speziellen im Nationaltheater, was bedeutete, dass Murray keine radikaleren Skripte veröffentlichen konnte.

Auch wenn seine Stücke später entweder vom staatlichen Radio oder Fernsehen vereinzelt adaptiert worden sind, so war sich augenscheinlich die Kritik darüber einig: „somehow the work, with all its good qualities was of its period.“¹⁵² Murray selbst hatte in einem Brief an Mathew O’Mahony bereits am 27. Januar 1954 festgestellt: „I belong to the past and not to the atomic age.“¹⁵³ Damit gesteht Murray selbst ein, dass er mit seinen ländlichen Dramen einer vergangenen Zeit der alten Traditionen, einer Zeit vor der wirtschaftlichen und industriellen Entwicklung angehöre. Anlässlich Murrays Tod am 7. März 1959 lobte die *Irish Times* den Autor für sein Lebenswerk, aber bestätigte auch, dass seine Werke in Aussage und Form beschränkt seien: „New tensions in Irish life call for new treatments in dramatic form, but despite the present neglect, Murray’s position in the future seems assured. It is hardly likely that he will ever be surpassed in the genre of the peasant play, which has been Ireland’s distinctive contribution to world drama.“¹⁵⁴ Ein Versuch, Murray noch einmal auferstehen zu lassen, wurde mit der Herausgabe einer Murray-Anthologie 1998 angestellt, die allerdings *Michaelmas Eve* nicht enthält. Diese hatte jedoch keine Auswirkungen auf die Theaterpraxis, denn Murrays Dramen findet man auf den großen Bühnen Irlands nicht mehr.

Die Rezeptionsgeschichte von *Michaelmas Eve* beweist, dass das ländliche Volksstück in den 1930er Jahren einen großen Teil der irischen Nationalliteratur ausmachte. In weiterer Folge verlor Murrays Drama jedoch an Reiz für das Publikum des Nationaltheaters, weil es, im Gegensatz zum *Playboy of the Western World* beispielsweise, nicht als humorvolle Selbstbespiegelung des Irischen adaptiert werden kann. Für Murrays Nachwelt fehlt dem Stück anscheinend der ‚typisch irische‘ Witz.

6. Zusammenschau

Zu Beginn der 1920er Jahre scheinen die Nationalbühnen in beiden Ländern noch offen für Neues zu sein; diese Bereitschaft für modernes und unkonventionelles Theater verschwand spätestens Mitte der 1920er Jahre zusehends. Die literarische

¹⁵² Fallon: *Literary Censorship*, S. 101.

¹⁵³ Zitiert nach DeGiacomo: *T. C. Murray Dramatist*, S. xiii.

¹⁵⁴ Anon.: *Obituary. Mr. T. C. Murray*. In: *The Irish Times*, 9. März 1959, S. 5.

Landschaft zu Beginn der 1930er Jahre war in Österreich und in Irland hauptsächlich von konservativen Trends gekennzeichnet. Heimatliteratur und damit auch das ländliche Volksstück waren beliebt, nicht zuletzt ist ein Grund dafür der vermehrte Bedarf, sich als Nation und als österreichisches beziehungsweise irisches ‚Volk‘ zu definieren; in Österreich wurde diese Neudefinition durch eine Neustrukturierung nach dem Ersten Weltkrieg notwendig, in Irland durch die neugewonnene Staatlichkeit der irischen Nation. In diesem Zusammenhang markierte die Idealisierung des katholischen irischen und österreichischen Bauern auch eine Distanzierung von den protestantischen Nachbarstaaten, im Falle Irlands von England¹⁵⁵ und im Falle Österreichs von Deutschland nördlich von Bayern, vor allem aber von Preußen.¹⁵⁶ In Österreich sah man diese Abgrenzung dadurch begründet, dass der Österreicher sich vom Deutschen hinsichtlich seiner Mentalität unterscheide; politisch fühlte sich die österreichische Mehrheit Deutschland verbunden.

Richard Billinger und T. C. Murray galten als Vertreter für typisch österreichisches beziehungsweise für typisch irisches Schreiben; ihre Werke entsprachen dem Zeitgeist, und sie wurden in den respektiven Nationaltheatern als Ausdruck nationalen Selbstverständnisses aufgeführt. Die Rezeptionsschicksale von Billinger und Murray und von deren ländlichen Stücken *Rosse* und *Michaelmas Eve* haben gezeigt, dass die zeitgenössische Kritik und Fachliteratur beide Autoren als Vertreter der Nationalliteratur bewerteten. Auffallend ist die Tatsache, dass man den Autoren aufgrund ihrer bäuerlich-katholischen Herkunft die Fähigkeit zubilligte, authentisches Landleben in Österreich beziehungsweise Irland auf die Bühne zu bringen. Offensichtlich spielte die Autorenbiographie eine wichtige Rolle, wenn es um Nationalliteratur ging, was wiederum Hand in Hand mit der ‚Dreifaltigkeitsfrage‘ in der Volksstückdiskussion – ein Autor aus dem ‚Volk‘ schreibt über das ‚Volk‘ für das ‚Volk‘ – generell geht.¹⁵⁷ Laut zeitgenössischer Kritik erfüllten Billinger und Murray alle drei Aspekte und wurden daher vom persönlichen Hintergrund her als taugliche Repräsentanten der ‚nationalen‘ Dramatik angesehen.

¹⁵⁵ Vgl. Brigid Laffan und Rory O’Donnell: Ireland and the growth of international governance. In: William Crotty und David E. Smith (Hg.): Ireland and the Politics of Change. London, New York: Longman, 1998, S. 156-177, hier S. 173.

¹⁵⁶ Nach dem Erfolg von Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Bd 1-3. Regensburg: Habel, 1912-1918, in der der Literaturwissenschaftler versuchte literarische Erscheinungen aufgrund ihrer landschaftlichen und volksgeschichtlichen Herkunft zu beschreiben, wurde der bairisch-österreichische Raum als Einheit zusammengefasst.

¹⁵⁷ Vgl. Schmitz: Volksstück, S. 8.

In Irland scheint ein breiterer Konsens darüber, was als tauglich für die Nationalbühne befunden wurde, vorgeherrscht zu haben als in Österreich. Die Kritik und das Publikum der 1930er Jahre akzeptierten Murray uneingeschänkt als dramatischen Vertreter Irlands. In Österreich reflektiert sich die polarisierte politische Landschaft in den gegenströmigen Meinungen zu Billinger. Manche Kritiker empfanden seine Darstellung des Landlebens für das Burgtheater als Nationaltheater unzeitgemäß. Daran konnte auch Billingers Bestreben zu experimentieren, moderne Trends einzubauen, und sein Versuch, die Volksstücktradition in *Rosse* vor allem im zweiten Akt aufzubrechen, nichts ändern; im Gegenteil, dies wurde ihm als Schwäche vorgeworfen, was wiederum zeigt, dass eine Erneuerung des ländlichen Dramas nicht erwünscht war. Es scheint, dass in den 1930er Jahren in Österreich ländliches Drama als Spiegel der Nation zwar beliebt war, jedoch nicht so vorbehaltlos angenommen wurde wie in Irland.

In weiterer Folge bestätigt die Rezeptions- und Aufführungsgeschichte von Billingers *Rosse* Ähnliches, was auf Karl Schönherr und sein Drama *Erde* zutrifft: Die Vereinnahmung des Autors und seines ländlichen Volksstücks durch die nationalsozialistische Kulturpolitik wurde im Rückblick als Kompromittierung gewertet; das Genre war durch seine Popularität in der Zeit des Nationalsozialismus diskreditiert worden. Obwohl Billingers Dramen unmittelbar nach 1945 in Österreich auf diversen österreichischen Staatsbühnen inszeniert wurden, konnten diese Aufführungen keine Erfolge mehr bringen; zu sehr war er als Nazi-Autor in Verruf geraten. Auch Murrays Dramen verloren nach den 1930er Jahren als Nationalliteratur an Bedeutung, jedoch aus anderen Gründen. Immer mehr empfanden die Theateradministratoren und Kritiker seine traditionalistischen Stücke, die stark in ihrer Entstehungszeit verankert sind, als veraltet. Murrays Drama hat an Popularität verloren, da es laut Kritik zu sehr in seiner Zeit eingebettet sei und es für heutige Begriffe an gesellschaftskritischer Schlagrichtung fehle. Außerdem wird im Gegensatz zum *Playboy of the Western World Michaelmas Eve* dem Anspruch, dass irisches ländliches Drama anscheinend das Humorvolle des irischen Nationalcharakters herausstreichen soll, nicht gerecht. Als Auffangbecken fungierten für Murrays und für Billingers Volksstücke lokale Kleinbühnen.

Sowohl *Michaelmas Eve* als auch *Rosse*, einst als Beispiele für die Selbstdarstellung Irlands und Österreichs auf der Bühne gepriesen, gerieten in Vergessenheit. Das ländliche Volksstück der 1930er Jahre hat zwar bald an

Signifikanz als Nationalliteratur in Irland und Österreich verloren, es wird allerdings als wichtiges literaturhistorisches Zeugnis für Nationalliteratur ihrer eigenen Zeit in der Sekundärliteratur behandelt. Die Gründe dafür sind in Irland und Österreich zum Teil unterschiedlich. Wieder hat der Vergleich der Rezeptionsgeschichten klar gemacht, dass in Österreich die Vereinnahmung des Genres durch die Nationalsozialisten das ländliche Volksstück diskreditiert hat, wohingegen in Irland das Genre selbst als Medium zur nationalen Selbstbespiegelung keinen Beliebtheitsseinbruch erfahren hat.

V. Erneuerung eines Genres: Das ländliche Volksstück als subversives Nationaldrama in den 1970er und 1980er Jahren in Österreich und Irland

Dass die 1960er Jahre viel Neues an gesellschaftlicher und politischer Entwicklung in Europa brachten, wirkte sich auf Kulturelles aus. Unter anderem wurde die Theaterlandschaft durch Experimente vor allem im Zusammenhang mit Agitprop, also mit provokant kritisch-politisch ausgerichteten Drama erweitert. Die Avantgardebewegungen der 1920er und 1930er Jahre wurden weitergeführt. Außerdem wurden bis dato als affirmativ geltende Formen umfunktioniert. So machten diese revolutionären Erneuerungen auch nicht vor dem als landläufig traditionell geltenden ruralen Volksstück in Österreich und Irland Halt. In der Zeit der 1970er Jahre fanden die Ergebnisse der Kulturrevolution von 1968 in Österreich konkret auf breiter Ebene ihren Niederschlag. In Irland hingegen vollzog sich ein gesellschaftlicher und kultureller Wandel nur sehr zögerlich.

1. Die Vorbedingungen für ein revolutionäres ländliches Volksstück im Österreich der 1970er Jahre

Nach 1945 war man in Österreich besonders bemüht, sich als unabhängiger, neutraler Staat neu zu definieren und das Stigma der nationalsozialistischen deutschen Ostmark abzuschütteln. „Für die Österreicher war für ihre eigene Nationsbildung die Abgrenzung von den Deutschen, mit denen man sich sprachlich (relativ) verwandt erfährt, am problematischsten, aber auch am wichtigsten.“¹ Nach 1945 ist eine besonders demonstrative Abgrenzung von Deutschland und eine starke Betonung auf die Trennung zwischen Österreichischem und Deutschem zu beobachten. Politiker aller Lager versuchten Österreich neu darzustellen und als erstes Opfer des Nationalsozialismus – nicht als Verbündeten Hitlers – zu rehabilitieren. Im Gegensatz zur Zwischenkriegszeit, als man sich als deutsche Österreicher verstand,

¹ Dieter A. Binder und Ernst Bruckmüller: Essay über Österreich. Grundfragen von Identität und Geschichte 1918-2000. München: R. Oldenburg, 2005, S.105.

wurde jetzt das österreichische Österreich propagiert.² Zum Beispiel wurde das *Österreichische Wörterbuch* als Unterrichtsmaterial neu aufgelegt, und das Unterrichtsfach „Deutsch“ wurde von Unterrichtsminister Felix Hurdes in „deutsche Unterrichtssprache“ umgetauft. Im Theater wurden österreichische Klassiker gegeben, allen voran Franz Grillparzer. Diese Bemühungen der Abgrenzung von Deutschland dienten einer Entlastung vom Vorwurf der Mittäterschaft in der NS-Zeit und einer Stärkung des nationalen Bewusstseins.

Die Bestrebungen auf kultureller Ebene, alles, was faschistische Tendenzen aufweisen könnte, auszulöschen, täuschten nicht darüber hinweg, dass konkrete Maßnahmen zur Entnazifizierung nur partiell vorgenommen worden waren. Tatsächlich wurde sogar Karl Renner, der sich vor 1938 für den Anschluss ausgesprochen hatte, als Chef der provisorischen Nachkriegs-Regierung eingesetzt. Ungebrochen wurden die schauspielerischen Talente der Hörbiger-Wessely-Familie gefeiert, obwohl sie sich in den Dienst der nationalsozialistischen Theater- und Filmindustrie gestellt hatte, die ja Teil der faschistischen Propaganda gewesen war, eine Tatsache, mit deren Darstellung Elfriede Jelinek in ihrem Stück *Burgtheater. Posse mit Gesang* 1982 in Österreich für öffentliche Aufruhr sorgte. Sogar im Wissenschaftsbetrieb wurden Persönlichkeiten, die nationalsozialistisches Gedankengut propagiert hatten, wieder eingestellt. Ein Beispiel dafür ist Heinz Kindermann am Institut für Theaterwissenschaften in Wien, jener Professor, der bereits in den 1920er Jahren scharf gegen ‚jüdische‘ Literatur auf der Nationalbühne Burgtheater polemisiert hatte.³ Ebenso wurden auch ehemalige NS-Autoren in den Literaturbetrieb nach 1945, der mit wenigen Ausnahmen die Behandlung der faschistischen Vergangenheit aussparte, eingegliedert. „Die durch die NS-Kulturpolitik geförderten Autoren erwiesen in kaum modifizierter Weise ihre Brauchbarkeit als kulturelle Aushängeschilder der Restauration.“⁴ Lediglich die Scala-Bühne zeigte als erste und einzige Aufführungsstätte faschismuskritische Stücke, beispielsweise eines Jura Soyfers. Sie galt quasi als Gegenbühne zur Oper

² Vgl. Sigurd Paul Scheichl: Epoche - Sozialgeschichtlicher Abriß: Österreich. In: Horst A. Glaser (Hg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Bern, Stuttgart, Wien: Paul Haupt, 1997, S. 19-32, hier S. 26f.

³ Heinz Kindermann: Das Burgtheater: Erbe und Sendung eines Nationaltheaters. Wien, Leipzig: Luser, 1929.

⁴ Peter Roessler: Versuche eines antifaschistischen Volksstücks nach 1945. In: IWK Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 1/2 (1985), S. 35-39, hier S. 39.

und zum Burgtheater, die an alte geschichtsvernachlässigende Traditionen anknüpften.⁵

Als Helmut Qualtinger 1959 in seinem Ein-Mann-Stück *Der Herr Karl* unmissverständlich diese Entwicklungen kritisierte und den typischen Durchschnittsösterreicher als Wendehals, Anpasser und Opportunisten zeichnete, wurde er als Nestbeschmutzer verteufelt, denn die Eigenschaften des Herrn Karls waren genau jene, die man in der Öffentlichkeit nicht sehen wollte. Walzer- und Heurigeneligkeit, Gemütlichkeit und Heimatverbundenheit sollten das schöne, unverbrauchte Österreich repräsentieren. „Die Volkskultur hat sich also nach 1945 bereitwillig in ein Eck drängen lassen, in dem der Mief einer rückständigen Provinzialität und einer verlogenen Bodenständigkeit den Ton angeben – das folkloristische Abziehbild vom ‚Ländlichen‘.“⁶ Vor allem der kollektiven Exkulpation, aber auch dem österreichischen Selbstwertgefühl und dem Fremdenverkehr sollte diese Volkskultur dienen. So wurden beispielsweise unzählige Heimatfilme, die Österreich als Alpenrepublik nach innen und nach außen beliebt machen sollten, produziert, ohne die unmittelbare Vergangenheit auch nur im Geringsten anzusprechen, geschweige denn sich mit ihr kritisch auseinanderzusetzen.

Bis in die 1960er Jahre war die Grundstimmung in Österreich generell von einem gesellschaftlichen Tenor bestimmt: Politische und gesellschaftliche Bequemlichkeit, mit anderen Worten die vielgerühmte, aber auch bespöttelte österreichische ‚Gemütlichkeit‘ war *en vogue*. In der Fachliteratur stößt man in diesem Zusammenhang auf Begriffe wie „Insel der Seligen“⁷ von dem Psychoanalytiker Erwin Ringel oder „Windstille“ von dem Politikwissenschaftler Anton Pelinka: „Die Windstille ist in Österreich als Abwesenheit von Konflikten überall spürbar. [...] Diese Stille ist die Abwesenheit direkter gesellschaftlicher Gewalt.“⁸ Das Phänomen der ruhiggestellten Gesellschaft war wohl längerfristig ein Auslöser für viele junge Autoren, in Form von rebellenhafter Literatur gegen das

⁵ Vgl. Ulf Birbaumer: „Die Insel“. Wiener Theater nach 1945. In: Kristian Sotriffer (Hg.): Das große Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart. Hundert Kapitel mit einem Essay von Ernst Krenek: Von der Aufgabe, ein Österreicher zu sein. Wien: Tusch, 1982, S. 392-396, hier S. 393.

⁶ Gerhard Moser: Vom Pöbel zur Volksgemeinschaft. Die Beliebbarkeit des Begriffs „Volk“. In: Erwin Kisser (Hg.): Konflikttheater – Theaterkonflikte. Zur Phänomenologie nicht-illusionistischer Theaterformen. Wien: Fortschrittliche Wissenschaft, 1987, S. 25-33, hier S. 31.

⁷ Erwin Ringel: Die österreichische Seele. In: 10 Reden über Medizin, Politik, Kunst und Religion. Hg. v. Franz Richard Reiter. Wien, Köln, Graz: Europa-Verlag, 1984, S. 229.

⁸ Anton Pelinka: Windstille. Klagen über Österreich. Wien, Berlin: Medusa, 1985, S. 155.

Establishment und die Apathie zu protestieren. Im Gegensatz beispielsweise zu Frankreich oder Deutschland, wo die 68er-Bewegungen philosophisch und physisch großflächig Ausdruck gewannen, war Österreich bis auf wenige Ausnahmen von einem Fehlen der Streik- und Protestkultur gekennzeichnet, was insbesondere auf eine lenkende und suggestive Politik zurückzuführen ist. Im Speziellen die Alleinregierungen, zuerst von der österreichischen Volkspartei (ÖVP) von 1966 bis 1970 und anschließend der Sozialdemokratische Partei Österreichs (SPÖ) von 1970 bis 1983, versuchten dem Bürger einzureden, dass eine Konsenspolitik für ihn nur Vorteile habe.⁹

Besonders eine politische Erklärung für dieses ‚Windstille‘-Phänomen scheint evident zu sein: Basis für die österreichische Wirtschaft und Politik war und ist das Prinzip der Sozialpartnerschaft, das mit der Großen Koalition zwischen ÖVP und SPÖ zwischen 1947 und 1965 institutionalisiert wurde. Die Sozialpartnerschaft beruht auf dem Prinzip des Konsenses zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer. „Die Produktionsfaktoren Kapital und Arbeit finden in Gestalt der grundlegenden Wirtschaftsverbände zwei möglichst gleich starke politische Instrumente – die Arbeitgeber- und Arbeitnehmerverbände.“¹⁰ Dieses Gleichheitsprinzip sieht jedoch nur in der Theorie so harmonisch aus. Tatsache ist, dass sich die Stellung des Proletariats in der österreichischen Gesellschaft gegenüber jener der Zwischenkriegszeit nicht grundlegend verändert hatte.¹¹ Die harmonisierende politische Richtung förderte eine ebenso harmonisierende literarische Strömung.¹² Das Kompromissprinzip der Sozialpartnerschaft fand in Form von affirmativer Ästhetik in der österreichischen Nachkriegsliteratur seinen Niederschlag.

Analog zur sozial-politischen ‚Insel der Seligen‘ trifft man eine „Insel der Theaterseligen“ im Österreich der Nachkriegszeit an.¹³ Der ehemalige Burgtheaterintendant Klaus Bachler, der beteuerte, die „didaktische Überheblichkeit des deutschen Theaters nur schwer aushalten zu können“, beschwerte sich darüber, dass bis in die 1970er Jahre „von deutscher Sicht das Burgtheater als Insel der

⁹ Vgl. Ferdinand Karlhofer: ‚Wilde‘ Streiks in Österreich. Entstehungs- und Verlaufsbedingungen industrieller Konflikte in den siebziger Jahren. Wien, Köln: Hermann Böhlau, 1983.

¹⁰ Anton Pelinka: Modellfall Österreich? Möglichkeiten und Grenzen der Sozialpartnerschaft. Wien: Braumüller, 1981, S. 5.

¹¹ Ibid., S. 97.

¹² Vgl. Robert Menasse: Überbau und Underground. Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.

¹³ Birbaumer: Die Insel, S. 392.

Seligen“ gegolten habe.¹⁴ Dies bestätigt umso mehr die Tatsache, dass das österreichische Nationaltheater nach 1945 größtenteils unkritische Stücke aufführte und dem deutschen progressiven Trend eines sozialkritisch und politisch ausgerichteten Theaters hinterherhinkte.¹⁵

Allerdings wurden Schlagwörter wie ‚sozialer Friede‘, ‚Wirtschaftswunder‘ und ‚Antithese zum Klassenkampf‘ letztlich von einer kleinen Gruppe linksorientierter Autoren, die sich vor allem um die Literaturzeitschriften *Wespennest* und *Frischfleisch und Löwenmaul* Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre scharten, in Frage gestellt und demontiert. „Es war eine im Vergleich zur Bundesrepublik einigermaßen verspätete, jedoch achtbare Demonstration für soziales Engagement.“¹⁶ Autoren wie Gustav Ernst, Peter Henisch, Christine Nöstlinger, Elfriede Jelinek, Wilhelm Pevny, Michael Scharang, Peter Turrini, Gernot Wolfgruber und Helmut Zenker galten als sozialkritisch engagierte Autoren, die an Helmut Qualtinger, der immer wieder die Existenz des faschistischen Alltags in der österreichischen Gesellschaft bloßgelegt hatte, angeschlossen und sich gegen den scheinbar heilsbringenden sozialpartnerschaftlichen Konsens auflehnten. Parallel dazu agierten die Sprachartisten um die Zeitschrift *manuskripte*, vor allem Ernst Jandl, Gerhard Rühm oder h. c. artmann auf ihre Weise gegen das Establishment. Ihnen wurde jedoch der Vorwurf des Realitätsverlustes gemacht, da sie „bohèmehafte, apolitische, artifizielle“ Literatur produzierten.¹⁷ Der Literaturwissenschaftler Ulrich Greiner, der an Claudio Magris' *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*¹⁸ anknüpfte, stellte ein generelles Im-Alten-Verharren der österreichischen Literatur fest. Die Einseitigkeit dieser literaturwissenschaftlichen Sicht ist jedoch zum Beispiel von Ernst Fischer angegriffen worden: „Wie zuvor österreichische Literatur in Bausch und Bogen als

¹⁴ Klaus Bachler: Ich ziehe das Burgtheater über den Berg. In: Klaus Dermutz und Klaus Bachler (Hg.): *Das Burgtheater 1955-2005. Weltbühne im Wandel der Zeit. Mit einem Essay von Klaus Bachler.* Wien: Deuticke im Paul Zsolnay, 2005, S. 10-57, hier S. 36f.

¹⁵ Vgl. Georg Soulek und Rainhard Werner: 1938-1945. Im Dienst der NS-Ideologie. In: Klaus Dermutz und Klaus Bachler (Hg.): *Das Burgtheater 1955-2005. Weltbühne im Wandel der Zeit. Mit einem Essay von Klaus Bachler.* Wien: Deuticke im Paul Zsolnay Verlag, 2005, S. 125-155, hier S. 157ff.

¹⁶ Hilde Spiel: „der österreichischer küsst die zerschmetterte hand“. Über eine österreichische Nationalliteratur. In: Petra Nachbaur und Sigurd Paul Scheichl (Hg.): *Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie.* Graz: Styria, 1995, S. 289-296, hier S. 294.

¹⁷ Ulrich Greiner: *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur.* München, Wien: Hanser, 1979, S. 14f.

¹⁸ Claudio Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur.* Salzburg: Otto Müller, 1966.

Erbe des Barocks vorgeführt, als Opfer eines habsburgischen Mythos oder als Ausdruck einer sozialen und politischen Regressivität betrachtet wurde, erscheint jetzt die Nachkriegsliteratur als Ergebnis einer harmoniesüchtigen Sozialpartnerschaft und einer daraus abgeleiteten Ästhetik.“¹⁹ Dass die österreichische Nachkriegsliteratur jedoch nicht nur aus affirmativen Schreibweisen bestand, zeigen laut Fischer die ideologisch unterschiedlich positionierten Österreichanthologien, die in den Siebzigerjahren in großer Vielzahl veröffentlicht wurden. Deziidiert sozialkritische Autoren und Verleger wie Gustav Ernst oder Klaus Wagenbach, die darauf abzielten, das einseitige literarische Österreichklischee aufzubrechen, verlegten in ihrer Anthologie *Rot – ich Weiß – Rot* ausnahmslos österreichkritische Autoren.²⁰ Auch die verschiedenen Zentren der Literaturbewegungen in Österreich, allen voran Wien und Graz, versuchten auf ihre Weise Neues und Kritisches zu schaffen, welches als Gegenpol zur etablierten Literatur entlarvend wirken sollte. Angriffsziele waren hauptsächlich Alltagsfaschismus und Gewalt, Opfermythos, Anpassertum und politische Apathie in der österreichischen Gesellschaft. Diese Autoren der sogenannten realistischen sozialkritischen Literatur wandten sich auch gegen jegliche Literaturproduktion, die diesem neuen Trend nicht folgte, sondern am Alten festhielt.

Die „Erschöpfung der Antimoderne“ war in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren spürbar und drückte sich in junger revolutionärer Literatur aus.²¹ Da das ländliche Volksstück als Teil der Antimoderne angesehen wurde, musste es adaptiert werden, um es für Sozialkritik tauglich zu machen. Problematisch war das Volksstück vor allem, weil es als NS-Genre verdächtig geworden war. Für die jungen revolutionären Autoren war es daher unmöglich, mittels ländliches Volksstück Sozialkritik zu üben. So findet man kaum Neues, das in der ‚alten‘ Form des Genres verfasst worden war. Jedoch bekam das Publikum durch die versuchte und teilweise auch gelungene Rehabilitierung von ehemaligen NS-Autoren wie beispielsweise Richard Billinger vorerst immer wieder die ‚alten‘ Volksstücke zu

¹⁹ Ernst Fischer: Die österreichische Literatur im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts. In: Herbert Zeman (Hg.): Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart. Band 7: Das 20. Jahrhundert. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1999, S. 433-687, hier S. 435.

²⁰ Gustav Ernst und Klaus Wagenbach (Hg.): Literatur in Österreich. Rot – ich Weiß – Rot. Berlin: Wagenbach, 1979.

²¹ Binder, Bruckmüller: Essay über Österreich, S. 61.

sehen.²² Außerdem wurden klassische österreichische Volksstücke von Nestroy und Raimund, ähnlich wie in der Zwischenkriegs- und Kriegszeit, als heitere Unterhaltung, als humorvolle Darstellung von Wien auf die Bühne gebracht. Sie wurden als harmlose Heimatliteratur vermarktet; die Stücke wurden so inszeniert und auch verfilmt, als ob sie „Auslaufmodell[e] der österreichischen Dramatik“ wären.²³ Das Volksstück, das den Bauern zum Protagonisten hat, verlagerte sich eher auf Provinzbühnen, auf Laienbühnen und auf das triviale Lachtheater; besonders erfolgreich adaptierte die Löwinger-Bühne das Genre für ein Massenpublikum, welches jetzt auch durch das Fernsehen erreicht wurde.

Erst Anfang der 1970er Jahre, nachdem bereits im bayrischen Raum junge Autoren wie Franz Xaver Kroetz oder Martin Sperr an die Tradition der 1920er Jahre, die durch ihre zeitkritische Neubelebung von Mundart- und Volksstücktraditionen als erfrischend galten,²⁴ an die Form und Inhalte des ländlichen Dramas einer Marieluise Fleisser oder auch des vorstädtischen Dramas eines Ödön von Horváth angeknüpft hatten, wurde das Land als Milieu für ernsthafte und kritische Volksstückschreiber auch in Österreich wieder entdeckt.²⁵ Autoren wie Heinz R. Unger, Felix Mitterer und Peter Turrini verwendeten das Bauernmilieu, um Missstände in der österreichischen Gesellschaft, vor allem auch das kollektive Vergessen der Nazi-Vergangenheit und die Omnipräsenz des Alltagsfaschismus aufzuzeigen. Sie stellten ihre Dramen in den Dienst der Sozialkritik.²⁶ Das bisher als affirmativ geltende rurale Drama sollte umfunktioniert und als politisches Agitationsdrama gebraucht werden. Die Autoren spielten sehr stark mit der Erwartungshaltung des Publikums, das bei der Bezeichnung Volksstück und bei der jeweiligen Figurenbesetzung von Bauer, Magd etc. eine althergebrachte, wie zur Nachkriegszeit übliche bäuerlich-seichte Unterhaltung erwartete. Wie enttäuscht und

²² Vgl. Müller: Zäsuren; Sigrid Schmid-Bortenschlager: Neuanfang oder Wiederbeginn in Österreich. In: Horst A. Glaser (Hg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Bern, Stuttgart, Wien: Paul Haupt, 1997, S. 81-91, hier S. 82ff.

²³ Georg Soulek: Österreichische Dramatiker, Regie und Schauspielkünste. In: Klaus Dermutz und Klaus Bachler (Hg.): Das Burgtheater 1955-2005. Weltbühne im Wandel der Zeit. Mit einem Essay von Klaus Bachler. Wien: Deuticke im Paul Zsolnay Verlag, 2005, S. 108-249, hier S. 216.

²⁴ Vgl. Günther Rühle: Das zerrissene Theater. 1990: Rückblick auf die Scene des Jahrhunderts. In: Erika Fischer-Lichte und Harald Xander (Hg.): Welttheater-Nationaltheater-Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts. Tübingen, Basel: Francke, 1993, S. 1-20, hier S. 14.

²⁵ Vgl. Eva Kormann: „Der täppische Prankenschlag eines einzelgängerischen Urviechs...“ Das neue kritische Volksstück. Struktur und Wirkung. Tübingen: Gunther Narr, 1990, S. 10f.

²⁶ Peter Turrini: Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen etc. Ausgewählt und bearbeitet von Ulf Birbaumer. Wien, München, Zürich: Europa-Verlag, 1978, S. 72.

gleichzeitig aufgebracht mussten die Zuseher beispielsweise der Blaas-Bühne in Innsbruck gewesen sein, als ein Behinderter durch die Bauernstubenbühne schlurfte und auf groteske Weise undefinierbare Laute von sich gab wie in der Uraufführung von Felix Mitterers sozialkritischem Volksstück *Kein Platz für Idioten* (1977). Mitterer suchte sich anfänglich bewusst Bühnen in der Provinz, die eine triviale Volksstücktradition aufwiesen, um aufzurütteln und den traditionellen Durchschnittszuschauer dieser Bühnen zu schockieren.²⁷ Das ernste ländliche Volksstück wurde, zeitlich etwas verzögert, im Trend der 1968er Bewegung adaptiert. Im Gegensatz zur Zwischenkriegszeit und zur NS-Zeit, als nach Adolf Bartels „Heimatkunst im Dienste einer großen Heimatbewegung, die zugleich eine nationale Bewegung“ war, stehen sollte,²⁸ wurde jetzt eine Anti-Heimatkunst geschaffen, die die traditionelle Vorstellung von Heimatkunst als provinzielle, regionale, verharmlosende Bewegung entlarvte. Im Unterschied zu früheren Tendenzen des Genres, die als Zielpublikum auch die Bildungselite vorsahen, galt es jetzt primär die Massen zu erreichen, diesen Großteil der Bevölkerung, der eigentlich nicht ins Theater geht.²⁹ Diese junge Autorengeneration des Volksstücks betonte auch ausdrücklich, dass sie sich selbst durch ihre eigene Herkunft dem ‚Volk‘ zugehörig fühlte und somit keine Distanz zum Publikum bestand, also nicht die Gefahr gegeben war, von oben herab zu dozieren und zu moralisieren. Auch wenn Volksstückspezialist Jürgen Hein zu erkennen glaubt, dass von der „ursprünglichen Einheit – Volkstheater ist Theater ‚vom Volk‘, ‚für das Volk‘ und ‚durch das Volk‘ – [...] im Laufe der Geschichte nicht viel übrig geblieben“ sei,³⁰ so muss man im Falle der österreichischen jungen Generation der 1970er Jahre feststellen, dass eben dieses Trinitätsprinzip des Volksstücks sehr wohl die Volksstückproduktion bestimmte. Es werden die gleichen Kriterien angelegt wie in den 1930er Jahren, ja schon zu Beginn des Jahrhunderts. Was sich jedoch geändert hat, ist der Volksbegriff.

²⁷ Vgl. Ursula Hassel und Deirde McMahon: Interview mit Felix Mitterer. In: Ursula Hassel und Herbert Herzmann (Hg.): *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposiums University College Dublin 28. Februar-2. März 1991*. Tübingen: Stauffenburg, 1992, S. 287-304, hier 289f.

²⁸ Adolf Bartels zitiert nach Leonore Dieck: *Die literaturgeschichtliche Stellung der Heimatkunst*. Stuttgart: Lämmle und Müllerschön, 1938, S. 24.

²⁹ Vgl. Anne Rose Katz: *Geschichten muß man auch zulassen ... Mit der „Alpensaga“ zum Erfolg: Der Schriftsteller und Fernsehautor Peter Turrini*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 12. Dezember 1980, S. 44.

³⁰ Vgl. Jürgen Hein: *Chancen für ein neues Volksstück?* In: *Neue Zürcher Zeitung*, 17./18. Dezember 1983, S. 58-60.

Um das Volk zu erreichen, mussten sich diese *enfant-terrible*-Autoren neue Bühnen suchen, alternative Kleinbühnen, Gewerkschaftshäuser und Provinztheater. Auch das Medium Film bot diesen Volksstück-Autoren eine neue ‚demokratische‘ Plattform, um größere Bevölkerungsschichten zu erreichen.³¹ Nachdem sich beispielsweise Peter Turrini Anfang der 1970er Jahre mit seinen für die Zeit unkonventionellen Volksstücken in der österreichischen Öffentlichkeit einen Namen gemacht hatte, suchte er ein neues, größeres Zielpublikum. „Und da wechselte er [Peter Turrini] das Medium. Seine Leute in Kärnten gehen ja nie in ein Theater. Sie lesen auch keine Bücher – also mußte er von jetzt an Fernsehen machen, wenn er sie erreichen wollte.“³² Nachdem diese Stücke und Filme zunächst eine Reihe lokaler Skandale auslösten, sorgten sie bald auch auf nationaler Ebene für Aufsehen. In den späten 1970er und frühen 1980er Jahren drangen diese neuen ländlichen Volksstücke allmählich in die Nationalbühnen Österreichs ein. Die Heimat mit unkonventionellen Mitteln kritisch darzustellen war mittlerweile zur Konvention geworden und Programm auf den meisten Staatsbühnen in Österreich. „Die Einheit der Epoche seit 1968 scheint so am ehesten bestimmbar, wenn man sie als eine Phase der Herausbildung einer ‚kritischen Nationalliteratur‘ beschreibt.“³³ Heute sind die damaligen Skandal-Autoren des ländlichen Volksstücks als Teil der österreichischen Nationalliteratur akzeptiert und dem Literaturbetrieb einverleibt worden.³⁴ Trotzdem ist generell bei der Durchsicht von Spielplänen festzustellen, dass das Genre des ländlichen Volksstücks an Spielboden verloren hat; die Figur des Bauern auf der Bühne ist mittlerweile im Allgemeinen nur mehr auf Provinzbühnen, die jedoch immer professioneller arbeiten und sehr häufig Profiregisseure und -Schauspieler anstellen, zu finden. Was vor hundert Jahren die Exlbühne in Tirol begann, nämlich den Versuch, das ernsthafte ländliche Volksstück als Gegenpol zur verflachten Darstellung des Bauern auf der Bühne zu etablieren, wird heute immer noch von lokalen Kleinbühnen betrieben. Das Genre des ländlichen Volksstücks als kritisches Volksstück wird heute als ernstes Kulturgut vor allem auf kleineren Bühnen aufrechterhalten. Insofern sind Autoren wie Felix Mitterer und Peter Turrini mit

³¹ Vgl. Hassel, McMahon: Interview Mitterer, S. 290f.

³² Anne Rose Katz: Geschichten muß man auch zulassen ... Mit der „Alpensaga“ zum Erfolg: Der Schriftsteller und Fernsehautor Peter Turrini. In: *Süddeutsche Zeitung*, 12. Dezember 1980, S. 44.

³³ Fischer: Österreichische Literatur, S. 434.

³⁴ Vgl. Klaus Zeyringer: Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre. Bern, München: Francke, 1992, S. 29ff.

ihren ‚brachialen Bauern‘ als kritische Nationalliteraten von Bedeutung, auch wenn man deren rurale Stücke auf den großen Bühnen in Wien nicht zu sehen bekommt.

2. Zeit für Erneuerung: Irland nach de Valera als Sprungbrett für neue Autoren des ruralen Dramas?

Wenn man sich die politischen Führungsparteien seit der Gründung des irischen Staates vor Augen hält, so bekommt man den Eindruck von einer äußerst homogenen Regierungsgeschichte. Der irische Staat ist grundsätzlich von den zwei Großparteien Fianna Fáil und Fine Gael regiert worden. Seit es einen Präsidenten Irlands gibt, also seit der Verfassung, *Bunreacht na hEireann*, von 1938, hat mit der Ausnahme von Mary Robinson (1990-1997, Labour Party) immer ein Mitglied der Fianna Fáil-Partei dieses Amt bekleidet. Seit 1932, als das Amt des Taoiseachs (Premierministers) eingerichtet wurde, hat überwiegend Fianna Fáil auch diesen Posten eingenommen. Zwischendurch wurden Fianna Fáil-Taoiseachs von Mitgliedern der konservativ-nationalistischen Volkspartei Fine Gael abgelöst. Da jedoch beide Parteien Nachfolgeorganisationen der Unabhängigkeitsbewegung, insbesondere des Osteraufstandes von 1916, sind, kann man daraus folgern, dass das Land in ideologischer Hinsicht relativ eindimensional regiert worden ist. Beide Parteien haben ihren Ursprung in der 1905 gegründeten Sinn Féin-Partei, die den Osteraufstand anführte. Als 1922 der Anglo-irische Vertrag, der die Teilung der irischen Insel und den Treueschwur zum britischen König beinhaltete, unterschrieben wurde, kam es zu Unstimmigkeiten in Sinn Féin. Letztendlich spaltete sich Cumann na nGaedhael ab, die 1933 in Fine Gael umbenannt wurde. 1926 entschloss sich Eamon de Valera, aus der Sinn Féin-Partei auszutreten und seine eigene Partei Fianna Fáil zu gründen. De Valera fungierte in sechs Regierungsperioden als Taoiseach.³⁵ Ideologisch unterschieden sich Fine Gael und Fianna Fáil nur wenig. Simplifiziert ausgedrückt galten beide als im Vergleich zu Sinn Féin moderat-nationalistisch, republikanisch und konservativ, wobei jedoch Fianna Fáil mit ihrer benevolenten Politik der Sozialfürsorge ein loyales Milieu bildete und eine europäisch-sozialdemokratische Bewegung kleinhielt.³⁶ 1949 wurde Irland zur Republik erklärt, Fine Gael unter John A. Costello löste Fianna Fáil unter Eamon de Valera als Regierungspartei ab und wurde die Führungspartei in der Koalition mit

³⁵ Vgl. Kapitel IV.2.

³⁶ Vgl. Ferriter: Ireland 1900-2000, S. 362.

Fianna Fáil. Trotz der neuen Regierungskonstellation blieb die ideologische Ausrichtung dieselbe und sogar mehr noch: Fine Gael „[was] seeking to out-de-Valera de Valera“, also versuchte de Valera zu überbieten.³⁷ Das Irische im Gegensatz zum Britischen im politischen wie im soziokulturellen Leben hervorzuheben bestimmte auch diese Regierungsphase, ähnlich wie zur Regierungszeit de Valeras.

Neben politischem Traditionalismus nahm die Kirche, im Speziellen unter John Charles McQuaid, der von 1940 bis 1972 als Erzbischof von Dublin politische, soziale und religiöse Entwicklungen gezielt lenkte, autoritär-konservativ Einfluss auf den irischen Staat: „The State recognises the special position of the Holy Catholic Apostolic and Roman Church as the guardian of the Faith professed by the great majority of the citizens“, hieß es in der Verfassung.³⁸ Die katholische Kirche hatte also einen Sonderstatus im Staat, wodurch es ihr möglich war, Einfluss auf die Reglementierung sowohl von privaten Bereichen wie Eheschließung, Verhütung und Kindererziehung als auch von öffentlichen Belangen wie zum Beispiel Gesundheitswesen, Film-, Buch- und Theatermarkt zu nehmen. „Behind the extravagant external displays of religious fervour, Catholic Ireland in the mid-twentieth century was a grim, inward-looking and deeply repressive society.“³⁹ Dieser Umstand, wirtschaftliche Not und Geburtenüberschuss zwangen viele Iren zur Auswanderung, aber besonders hatten die gesellschaftliche Muffigkeit und der Konservatismus signifikante Auswirkungen auf das kulturelle Leben: „I shall never come back to Ireland as long as the arch-druid of Drumcondra [Mc Quaid] is alive“, bemerkte beispielsweise Seán O’Casey⁴⁰, der 1926 nach England ausgewandert und dort bis zu seinem Lebensende als Dramatiker erfolgreich war. Künstlerisch unkonventionelle Autoren wie er waren verbittert über die restriktive Kulturpolitik und sahen in Irland keine Möglichkeiten, mit ihrer Literatur ein Publikum zu erreichen.

³⁷ Declan Kiberd: *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*. Reading: Vintage, 1996, S. 476.

³⁸ Michael Gallagher: *The changing constitution*. In: John Coakley und Michael Gallagher (Hg.): *Politics in the Republic of Ireland*. 3. Ausgabe. London, New York: Routledge, 2000, S. 71-98, hier S. 77.

³⁹ John Cooney: *John Charles McQuaid. Ruler of Catholic Ireland*. Dublin: O’Brien, 1999, S. 277.

⁴⁰ Zitiert nach *ibid.*, S. 243; vgl. auch Eoin Burke: Von “The Plough and the Stars” zu “The Drums of Father Ned”. Seán O’Casey und die irische Moral. In: Stefan Neuhaus und Johann Holzner (Hg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktion – Folgen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 289-298.

Trotz eines im Allgemeinen konservativ regierten Irlands machte der Staat nach dem Überwinden der Nachkriegsdepression immer mehr Platz für Neuerungen und Modernisierung. Der Politikwissenschaftler Tom Garvin beschreibt die Stimmung der Zeit zwischen 1945 und 1960 in Irland wie folgt: „The old men [der Unabhängigkeitsbewegung] were still in power, and increasingly came to be seen as having outlived their time. [...] A mutual disaffection was growing between the two sides of the national establishment: priests and patriots ceased to see eye to eye.“⁴¹ Die beiden Kräfte, nämlich Klerus und patriotische Politiker, hatten bis Ende der 1950er Jahre an einem Strang gezogen, jetzt jedoch strebte eine jüngere Generation von Politikern in eine neue Richtung: Es galt nicht mehr Irland unter dem alten Banner ‚Island of Saints and Scholars‘ zu bewahren, sondern wirtschaftlichen Aufschwung zu forcieren. Besonders die Wirtschaftspläne von Taoiseach Seán Lemass, der oftmals als Architekt des neuen Irlands titulierte,⁴² resultierten im GATT- und EEC-Beitritt (1973). Letzterer zog auch eine Änderung des Status der Kirche in der Verfassung mit sich, und die direkte Einflussnahme des katholischen Klerus auf den Staat wurde reduziert.⁴³

Mit der Öffnung Irlands in Richtung Europa wurde auch der Fremdenverkehr als potentielle Einnahmequelle erschlossen. Einerseits war man bemüht, Irland als modernen Staat zu zeigen, und andererseits war die staatliche Fremdenverkehrsbehörde Board Fáilte (1952 gegründet) bestrebt, ein Irlandbild zu kreieren, das die Insel als ein primitives und unberührtes, von der Landwirtschaft dominiertes Grünland zeigte.⁴⁴ Kunst und Kultur spielten dabei eine wichtige Rolle, denn: „Culture was part of a tourist industry that would magically transform the scars of underdevelopment [...] into an unspoilt countryside where a nostalgic diaspora could spend their dollars. From the beginning, theatre [und Film] was central to this new economic understanding of Irish culture.“⁴⁵ So füllte John McCann mit seinen stereotypisch irischen Dramen, welche im Allgemeinen voll von „stock

⁴¹ Tom Garvin: Patriots and republicans: an Irish revolution. In: William Crotty und David E. Schmitt (Hg.): Ireland and the Politics of Change. London, New York: Longman, 1998, S. 144-155, hier S. 148.

⁴² Vgl. Paul Bew und Henry Patterson: Seán Lemass and the making of modern Ireland, 1945-66. Dublin: Gill and Macmillan, 1982.

⁴³ Vgl. Bunreacht na hÉireann. Constitution of Ireland. Dublin: Government Publications, 1999, S. iv.

⁴⁴ Vgl. Michael Cronin und Barbara O'Connor: From gombeen to gubeen: Tourism, identity and class in Ireland, 1949-99. In: Ray Ryan (Hg.): Writing in the Irish Republic. Literature, Culture, Politics. London: Macmillan, 2000, S. 165-187.

⁴⁵ Morash: Irish Theatre, S. 210.

characterisation, local references and happy endings“ waren, den Spielplan des Abbey Theatres.⁴⁶ Ein weiterer erwähnenswerter Klassiker dieser Repräsentation Irlands ist John Fords Film *The Quiet Man* (1952). In dieser romantischen Liebeskomödie kommt ‚Trooper‘ Thornton (John Wayne) aus Amerika zurück in seine Heimat Irland, wo er seinen Erbenspruch auf einen Bauernhof im pittoresken Inishfree im Westen der Insel geltend machen will. Er verliebt sich in die temperamentvolle rothaarige Mary Kate (Maureen O’Hara), die er zähmen und heiraten möchte. Vor dem glücklichen Ende muss er allerdings noch einen Streit um ein Stück Land schlichten und um Mary Kates Mitgift in einer handfesten Auseinandersetzung kämpfen. Außerdem muss nach irischer Tradition und Sittenstrenge ein Brautwerber angeheuert werden, der bei Mary Kates streitsüchtigem Bruder um ihre Hand anhält, und der Dorfpfarrer gibt zum Schluss seinen Segen. Der Film enthält alles, was als typisch irisch galt: „The idyllic landscape, the quaint customs of courtship, a proper domination of man over woman in marriage, good wholesome fighting as restorative for the psyche.“⁴⁷ Auch jüngere Produktionen in Film und Theater leben von dieser Stereotypisierung der irischen Gesellschaft, denn „Ireland is always available [...] in its greenness, its littleness, its location as the offshore island alternative to the major metropolitan societies in Britain or America.“⁴⁸ Tom Murphy steht dieser Stereotypisierung kritisch gegenüber und lässt in dem Drama *Conversations on a Homecoming* (1985) seinen Bauern Liam, der bereits zum Immobilienmakler avanciert, verbittert und ironisch versichern, dass Irland „the last refuge in Europe“ sei.⁴⁹ Dennoch wurden und werden ursprünglich kritisch intendierte Stücke häufig in der Sommersaison in konventionellen, klischeebeladenen Inszenierungen für Touristen (und Einheimische) aufgeführt.⁵⁰

Trotz dieses Festhaltens am grünen unverbrauchten Irlandbild und den entsprechenden konservativen Ideologien markieren die 1960er Jahre einen Umschwung. „The change in Irish culture and identity since 1960 might be described

⁴⁶ Anthony Roche: Contemporary drama in English: 1940-2000. In: Margaret Kelleher und Philip O’Leary (Hg.): The Cambridge History of Irish Literature. Band 2: 1890-2000. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, S. 478-530, hier S. 485.

⁴⁷ Grene: Politics of Irish Drama, S. 211.

⁴⁸ Ibid., S. 211.

⁴⁹ Thomas Murphy: *Conversations on a Homecoming*. Dublin: Gallery Books, 1986, S. 14.

⁵⁰ Vergleiche dazu Kapitel III.3. über die Rezeptionsgeschichte von John Millington Synge’s *Playboy of the Western World*, das dieses Phänomen der Verniedlichung des Dramas durch Regie widerspiegelt.

as a move from a relatively homogeneous, closed, Catholic culture since Independence, to an open pluralist, culture today“, kann 1998 mit Recht behauptet werden.⁵¹ Dies spiegelt sich auch in der Theaterszene wider. Noch in den 50er Jahren schreibt Dramatiker Denis Johnston über das Abbey Theatre: „it is a knife that having had four new blades and five new handles, still insisted it was the same implement.“⁵² Damit weist er darauf hin, dass trotz der experimentierfreudigen Autoren und alternativen Spielformen, die in Irland vorhanden waren, das Abbey Theatre als Nationaltheater generell am Alten festhielt. In den 1960er Jahren markierte allerdings vor allem die Ergänzung des Abbey Theatres um die Peacock-Bühne, die ab 1966 neu konzipiert wurde, langsam eine Abkehr von dieser Tradition; das Peacock diente als ein alternativer Spielort für modernes Drama und/oder für experimentelle Regie. Das Zensurgesetz wurde 1968 unter Taoiseach Jack Lynch (Fianna Fáil) gelockert. Die Amateurtheater in der Provinz erfuhren eine Aufwertung; sie zeichneten sich immer mehr durch Professionalisierung und Offenheit aus, und die Spielpläne wurden nun mit Dramen gefüllt, die Irland auch „as a place of failure“ darstellten.⁵³ Für junge, kritisch ausgerichtete Autoren wie zum Beispiel Tom Murphy oder J. M. Molloy dienten diese Bühnen als Sprungbretter zu den größeren Aufführungsstätten.

Die späten 1950er und frühen 1960er Jahre, in denen Irland tatsächlich einen großen Schritt in Richtung Modernisierung vornahm, brachten auch eine neue Generation von Dramatikern hervor. Als Hintergrund für Thomas Kilroys und Hugh Leonards Dramen dienten die industrialisierten, proletarisierten Vorstädte. Das Rebellenhafte in Form von Schimpfwörtern auf der Bühne (Brendan Behan) oder in Form eines vermeintlich handlungslosen Stücks (Samuel Beckett) hielt erstmalig Einzug in die Spielpläne, nachdem diesen Autoren positive Kritik außerhalb Irlands bereits zugekommen war. Viele Autoren dieser Generation fanden allerdings erst spät, in den 1980er Jahren, als nur wenige neue, junge Autoren zu schreiben begannen, echte Anerkennung, was der Kritiker Fergus Linehan so formulierte: „Writers we do have, and some good ones, but it is discouraging to note that the major Irish playwrights, who would generally be regarded as Brian Friel, Hugh

⁵¹ Laffan, O'Donnell: Ireland and the growth of international governance, S. 173.

⁵² Denis Johnston zitiert nach Fintan O'Toole: Play for Ireland. In: *The Irish Times*, 12. Februar 2000, The Arts, S. 4.

⁵³ Morash: Irish Theatre, S. 212.

Leonard, Tom Murphy, John B. Keane and Thomas Kilroy, are now all over 50.“⁵⁴ Diese Dramatiker wählten mitunter das Bäuerliche und Ländliche als Milieu in ihren Stücken. Neu im Vergleich zum ruralen Drama der 1930er und 1940er Jahre war der unversöhnliche Ton, den die meisten Autoren anschlugen, wenn auch die Themen – wie beispielsweise unerfüllte und arrangierte Ehen, Landhunger, bäuerlicher Besitz – die selben geblieben waren. Zum Beispiel musste Eugene McCabes *The King of the Castle* (1964) revolutionär, ja blasphemisch, gewirkt haben. Der Autor greift das bereits altbewährte Thema des mächtigen Bauern, der einen Erben braucht, auf. McCabes Bauer ist jedoch unfruchtbar und heuert einen jungen Mann im Dorf an, seine Frau zu schwängern. Unverblümt, lieblos direkt und ohne Witz stellt der Autor Sex dar, was einem völlig neuen Umgang mit dem Thema gleichkommt, das bis dato im ruralen Stück eher nur angedeutet worden war.

Oftmals sind die Dramen dieser neuen Generation in der jüngeren Vergangenheit angesiedelt. Markante Beispiele dafür sind das erwähnte Stück von Eugene McCabe, John B. Keanes *The Field* (1964) und auch Tom Murphys *On the Outside* (1959), wo er die Charaktere im Stück über das von Frustration, gesellschaftlichem Hierarchiedenken und von Falschheit dominierte Landleben mono- und dialogisieren lässt. Weiters ist eine besonders auffällige Vorgangsweise in den ländlichen Stücken die Rückschau auf die 1930er bis 1950er Jahre. Es wird meist kritisch und verbittert darüber reflektiert, wie es früher war. Oftmals sind die Protagonisten frustrierte, einsame Gestalten, die an ihrem repressiven Aufwachsen in Irland zu leiden haben. Häufig jedoch inkludierten die Autoren eine humoristische Komponente, die vor allem durch spezielle Regie in den Aufführungen für eine Abschwächung der sozialkritischen Aussage sorgte. Im Jahre 1980 beispielsweise sinnierte *The Chastitute* von John B. Keane über sein Aufwachsen im repressiven Irland der 1950er Jahre und darüber nach, warum er keine Partnerin hat. Besonders in diesem Stück drängt sich jedoch das Alberne in den Vordergrund, und der eigentlich sensible Protagonist, der tragische Junggesellenbauer, kann leicht als Verlachfigur auf der Bühne umgesetzt werden. Das Phänomen der bereits erwähnten Verniedlichung durch augenzwinkernden Humor machte sich in Keanes Stücken immer mehr breit. Diese Interpretationsweise wurde von Bühnenausstattung und Regie unterstützt. Auch in diesen Bereichen zeigte sich das Abbey Theatre wenig

⁵⁴ Fergus Linehan: Wanted: a new generation of first-rate dramatists. In: *The Irish Times*, 24. September 1988, Weekend, S. 2.

experimentierfreudig. Die traditionelle irische *cottage kitchen*-Bühne war immer noch beliebt, was beispielsweise Tom Murphy und sein Schriftsteller-Kollege Joe Donnoghue kritisierten.⁵⁵ Insgesamt hat jedoch das rurale Drama für irische Verhältnisse einen Innovationsschub, so wie der Staat selbst, am Ende der 1970er Jahre, erfahren, wenn auch nicht so radikal wie sich dieser Trend in Österreich vollzog.

Trotz all dieser Erneuerungen und innovativen Tendenzen konstatiert der Theaterwissenschaftler Christopher Morash: „By 1972, the Irish theatre was strangely out of date.“⁵⁶ Die 1960er Jahre hatten für die irische Literatur so viel Neues gebracht, aber im globaleren Kontext waren diese Neuerungen schon bald wieder veraltet. Außerdem hatte sich das Repertoire seit den 1930er Jahren mit Synge, O’Casey, Shaw, Ibsen, O’Neill etc. kaum geändert. Was Thomas Kilroy schon 1959 kritisierte – „during the last twenty years few Irish dramatists have been in any way exciting“⁵⁷ – scheint auch zehn Jahre später zumindest für einige immer noch Relevanz gehabt zu haben. Der Kritiker T. P. O’Mahony fragte 1969 provokant: „Where are the writers? And where are the plays relevant to contemporary Ireland?“⁵⁸ Bei einer internationalen Theaterkonferenz im Abbey Theatre zum Thema „Modern Irish Playwrights“ konstatierte 1974 ein Vortragender: „The title doesn’t make sense – if the playwrights are modern, they are not Irish [...]“⁵⁹ Wie erwähnt beschäftigten sich die zeitgenössischen Autoren mit der Rückschau in das de Valera-Irland und weniger mit der unmittelbaren Gegenwart. Die allgemeine Stimmung in der Theaterszene Irlands war also noch zu dieser Zeit voll von Frustration über das Fehlen von Innovation und zeitgerechten Produktionen. Die Autoren des ruralen Volksstücks hatten zwar zeitrelevante Themen aufgegriffen, die Dramen wurden aber immer noch meist in traditioneller Theaterform aufgeführt.

Was wirklich neue Experimente auf den Nationalbühnen betrifft, muss man daher im gesamteuropäischen Kontext von einer Verspätung Irlands sprechen. Unterschiedlich radikal behandelte die neue Autorengeneration Themen wie Emigration und damit verbundene Heimat- und Orientierungslosigkeit, die sich in

⁵⁵ Vgl. Fintan O’Toole: Tom Murphy: The Politics of Magic. Updated and expanded edition. Dublin: New Island, 1994, S. 22.

⁵⁶ Morash: Irish Theatre, S. 242.

⁵⁷ Thomas Kilroy: Groundwork for an Irish Theatre. Studies (1959), S. 195, zitiert nach Morash: Irish Theatre, S. 217.

⁵⁸ T. P. O’Mahony: Theatre in Ireland. In: Éire-Ireland. IV/2 (1969), S. 93-100, zitiert nach Ferriter: Ireland 1900-2000, S. 608.

⁵⁹ Micheál O hAodha: Theatre in Ireland. Oxford: Basil Blackwood, 1974, S. 81.

Form von Frustration, Aggression und menschlicher Verrohung ausdrückte. Später in den 1980er Jahren wird vor allem auch der Nordirland-Konflikt dramatisiert, der 1964 mit Ian Paisleys Protest gegen das Aushängen der republikanischen Tricolore neu entfachte und am 30. Jänner 1972, am *Bloody Sunday*, mit dem Erschießen von dreizehn Menschen durch die britische Armee in Derry einen blutigen Höhepunkt erreichte.⁶⁰ Neben älteren Stücken, die das Aggressionspotenzial des Konflikts in Nordirland für die Bühne umsetzen, nahmen sich auch jüngere Autoren, vor allem aus Nordirland, mit einiger zeitlicher Verzögerung des Themas an – allen voran Frank McGuinness (*Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*, 1985), Stewart Parker (*Pentecost*, 1987) und Brian Friel mit *Translations* im Jahr 1980, dessen Handlung zwar im 19. Jahrhundert in Donegal, einer Grafschaft im Nordwesten Irlands, spielt, als die britische Armee die keltischen Ortsnamen durch englische ersetzte. Der Autor verweist jedoch mit der Geschichte und deren Hintergrund auf die politischen Spannungen der Gegenwart.

Vor allem im ländlichen Drama hatten die Autoren bis in die achtziger Jahre überwiegend an der alten Form des realistischen Dramas festgehalten, wenn auch die Inhalte radikaler geworden waren. Obwohl Brian Friel bereits 1964 in seinem Durchbruchwerk *Philadelphia, here I come!* das ländliche Umfeld als Rahmen für seine Überlegungen zum Thema Auswanderung in neuer Form verwendete – der Protagonist trifft in seiner Vorstellung am Vorabend seiner Auswanderung nach Amerika alle *dramatis personae* des traditionellen ländlichen irischen Dramas – , so ist es erst Tom Murphy, der in den achtziger Jahren mit seinen *Bailegangaire* (1985) das Rurale auf der Bühne radikal erneuerte, nämlich als grotesk stilisierte Karikatur. Erst jetzt kann man einen echten Umbruch im Genre feststellen. Murphy greift alte Traditionen sowohl des ruralen irischen Dramas als auch des Geschichtenerzählens, des *Storytellings*, das fixer Bestandteil der irischen Kulturtradition ist, auf und funktioniert sie um. Damit steht er im krassen Gegensatz beispielsweise zu einem im Vergleich äußerst konventionell wirkenden John B. Keane, der sich vor allem mit seinen späteren Dramen und auch mit seiner Prosa in die Ecke des althergebrachte *Oirishness*-Darstellens einordnen lässt.

Was das ländliche Drama in Kontext der irischen Nationalliteratur der Zeit nach de Valera angeht, so kann man eindeutig feststellen, dass dieses Genre in den

⁶⁰ Eine besonders umfangreiche und detaillierte Darstellung dieser Zeit bietet Tim Pat Coogan: *The Troubles. Ireland's ordeal 1966-1996 and the search for peace*. London: Arrow, 1996.

verschiedensten Ausprägungen, eben von der traditionellen, nostalgisch anmutenden, wenn auch nicht immer so intendierten, Keaneschen Linie bis zum experimentell-modernen ruralen Drama eines Murphys, einen Teil der irischen Dramatik ausmacht. Dies bestätigt auch die Durchsicht der Spielpläne sowohl der großen Bühnen als auch der Amateurbühnen. Das ländliche Milieu ist also immer noch ein beliebter Hintergrund für die große Vielfalt irischer Dramen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

3. Zwei Radikale suchen ein neues ländliches Volksstück als Mittel zur Provokation: Peter Turrinis *Sauschlachten* (1972) und Tom Murphys *Bailegangaire* (1985)

Peter Turrini wurde 1944 in St. Margarethen in Kärnten als Sohn eines italienisch-österreichischen Ehepaars geboren und wuchs auf einem Gutshof in der Nähe von Klagenfurt auf, wo er sich immer als Außenseiter in der ländlichen Gemeinschaft fühlte.⁶¹ Wiederholt betont Turrini, dass er das bäuerliche Milieu, über das er schreibt, kenne; er nehme es allerdings nur verachtend wahr, „als Beispiel für Mief“.⁶² Die ihm bekannte ländliche Gesellschaft war gekennzeichnet durch vermeintlich typisch Österreichisches wie Bauernstube, Dirndl und Lederhosen. Nach seinem Schulabschluss verdiente sich der Autor seinen Lebensunterhalt mit den verschiedensten Jobs, vom Hochofenarbeiter bis zum Werbetexter. Seine eigenen Kindheits- und Jugenderlebnisse auf dem Land, die, wie er immer wieder erwähnt, von gesellschaftlicher Kälte und Unterdrückung, von der Falschheit und Oberflächlichkeit der Menschen geprägt waren, dienten ihm als Dramatiker dazu, Missstände in der Gesellschaft aufzudecken: „Meine Literatur läßt sich nicht von meinem Privatleben trennen.“⁶³ Er stellte sich von seiner Biographie her in die Linie der ‚Arbeiterautoren‘ der 1970er Jahre, Autoren, die es sich zum Ziel gemacht hatten, engagierte Literatur im Sinne vom Klassenkampf zu schreiben – aufzurütteln und zu agieren, Skandale zu inszenieren, um dem Publikum Missstände in der Gesellschaft vor Augen zu führen. Turrini schrieb beispielsweise auch für die Literaturzeitschrift *Wespennest. zeitschrift für brauchbare texte*.

⁶¹ Vgl. Peter Turrini: Alles war echt. Kärnten. Peter Turrini über seine Erstkommunion im Kärntneranzug, sein unfreiwilliges Anderssein und das „echt Kärntnerische“, das ihn aus seiner Kindheitsgegend wegtrieb. In: *profil extra*, Juni 2004, S. 74-75.

⁶² Peter Turrini zitiert nach Dietmar N. Schmidt: Münchner Gespräche mit zwei Bühnenauteurs und noch einem. In: *Frankfurter Rundschau*, 26. Februar 1972, S. 24-25, hier S. 24.

⁶³ Turrini: Lesebuch, S. 332.

Nachdem Turrini mit seinen ersten Dialekt Dramen *Rozznjogd* (1971) am Wiener Volkstheater und *Sauschlachten* (1972) an den Münchner Kammerspielen Aufruhr erzeugt hatte, konnte er sich als engagierter, sozialkritischer Dichter – er selbst nennt sich provokant Heimatdichter⁶⁴ – einen Namen machen. In weiterer Folge erzielte er Breitenwirkung mit der sechsteiligen TV Serie *Alpensaga* (1974-1979), einer Koproduktion mit Wilhelm Pevny unter der Regie von Dieter Berner. In dieser umstrittenen und gleichzeitig erfolgreichen Produktion verwendet Turrini wieder das Bauernmilieu, um anhand dieses Gesellschaftsausschnittes das Phänomen des faschistischen Denkens im Alltag aufzuzeigen.

Höhere Auszeichnung erhielt Turrini von Deutschland, insbesondere 1982 den Gerhart-Hauptmann-Preis. Zu dieser Zeit wird er in Medien als „längst in die Literaturgeschichte des Dramas der Gegenwart eingegangen“ beschrieben, weshalb er auch für den Preis eigentlich nicht in Frage komme; allerdings sei Turrinis Frühwerk, *Rozznjogd* und *Sauschlachten*, stiefmütterlich genug behandelt worden. Insofern qualifiziere er sich somit sehr wohl als wichtiger neuer Autor der Gegenwart.⁶⁵ Als Grundtenor in der Turrini-Rezeption zeigt sich, dass Turrini zwar anerkannt ist, aber vor allem seine ersten Dramen laut einiger Kritiker nicht genug, insbesondere auf großen Bühnen, gespielt worden sind. Augenfällig ist, dass er sich über das Ausland in Österreich einen Namen machte, was den zögerlichen Umgang mit revolutionärer Literatur im Österreich der 1970er Jahre widerspiegelt.

Obwohl bereits auch von internationaler Seite anerkannt, schaffte er erst 1988 unter der Direktion Claus Peymanns den Sprung ans Burgtheater, allerdings nicht mit einem ländlichen Stück, sondern mit seinem Arbeiterdrama *Die Minderleister*. 1990 folgte *Tod und Teufel*, ein Drama über Waffenhandel. Turrinis *Alpenglühen* (1993) ist das einzige ländliche zeitgenössische Stück, das in der Burg am Ende des 20. Jahrhunderts aufgeführt worden ist. Turrinis Karriereentwicklung spannt den Bogen vom äußerst umstrittenen Nestbeschmutzerdramatiker der siebziger Jahre, den man laut Publikum auspeitschen sollte,⁶⁶ zum akzeptierten und im österreichischen Literaturkanon etablierten Dramatiker der Gegenwart; er steht exemplarisch für ein *enfant terrible*, das zum Nationaldichter geworden ist.

⁶⁴ Peter Pelinka: Gespräch mit Peter Turrini. Ein Heimatdichter der besseren Art. In: *Arbeiterzeitung*, 25. Oktober 1985, S. 8-9, hier S. 8.

⁶⁵ Joachim Werner Preuss: Gerhart-Hauptmann-Preisträger Peter Turrini. In: *Bühne und Parkett* 28 (1982), S. 13-17, hier S. 14 und 15.

⁶⁶ Vgl. Silke Hassler: Nachwort. In: Peter Turrini: *Rozznjogd, Sauschlachten. Dialektstücke*. Hg. v. Silke Hassler. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002, S. 141-148, hier S. 141.

Interessant sind nun die Parallelen des Österreicherers Peter Turrini und des Iren Tom Murphy auf biographischer Ebene, die sich in den Werken dezidiert niederschlagen. Auch Tom Murphy kommt aus einer ländlichen Gegend; geboren wurde er 1935 in Tuam in der Grafschaft Galway. Nach seinem Schulabschluss arbeitete er als Lehrling in einer irischen Zuckerfabrik und später als Metallarbeitslehrer. Wie Turrini verwertete er seine Kindheits- und Jugendumgebung als Rahmen für viele seiner Dramen, und wie Turrini sieht er diese bäuerliche Gesellschaft kritisch; ihm dient der ländliche Hintergrund für Sozialkritik an der irischen Gesellschaft und für eine generell skeptische Weltanschauung. Auch er fühlte sich als Außenseiter in der ländlichen Gemeinschaft, die er intensiv studierte, um sie dann in seinen Werken auf die Bühne zu bringen.⁶⁷

Ähnlich wie Turrini erging es Murphy als Dramatiker, denn auch er musste sich über das Ausland den Weg als Erfolgsautor in die Heimat ebnen, und es dauerte zwei Jahrzehnte, bis er das Stigma des reinen Skandalautors, der lediglich auf eines abziele, nämlich „dragging down the good name of Ireland“,⁶⁸ ablegen konnte und zumindest teilweise als gefeierter Dramatiker in Irland anerkannt wurde. Mit *The Iron Men* gewann Murphy 1961 die *All-Ireland Theatre Competition*, die von den Amateurbühnen organisiert wurde. Murphy legte daraufhin das Stück unter dem Titel *A Whistle in the Dark* (1961) dem damaligen Intendanten des Abbey Theatre Ernest Blythe vor, der es allerdings aufgrund des irlandkritischen Inhalts erzürnt ablehnte.⁶⁹ Mit seinem Emigrationsdrama *A Whistle in the Dark* feierte Murphy seinen ersten Erfolg, jedoch in Stratford East, London. In diesem Stück versetzt der Autor die Spannungen und Konflikte einer bäuerlichen irischen Familie ins englische Coventry, wo im Familienleben Gewalt eskaliert und im Mord an einem Sohn und Bruder endet. Dieses Stück, das heute zu den irischen Klassikern zählt, war in Irland selbst noch in den 1960er Jahren verpönt, was wiederum darauf hindeutet, dass die kritische Selbstdarstellung der irischen Gesellschaft im Nationaltheater noch nicht gewünscht war.

Murphys Affinität zur ländlichen Dramentradition demonstrierte er mit *Epitaph under Ether. A Compilation of the Work of J. M. Synge* (1979). Des Öfteren

⁶⁷ Vgl. O'Toole: *The Politics of Magic*, S. 25.

⁶⁸ *Ibid.*, S. 7.

⁶⁹ *Ibid.*, S. 53-55.

betonte er, von Volksstück-Autoren wie Synge, O'Casey, Molloy und Lorca beeinflusst worden zu sein. Viele seiner Dramen spielen im ruralen Westen Irlands, wie zum Beispiel *A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant* (1969), *On the Outside* (1972) und *On the Inside* (1974), und zeigen eine frustrierte Gesellschaft, ohne dass der Autor jedoch das Genre radikal erneuert. Erst in *Bailegangaire* (1985) fand er allerdings einen völlig neuen Zugang zum Genre. Das Stück enthält typische Versatzstücke des *peasant plays*. Mit seinen radikalkritischen Aussagen und der für das irische ländliche Drama überaus direkten, grob-obszönen Sprache pervertierte er das Genre: „The situations which Murphy uncovers in his plays subvert the idyllic idea of rural living in the West.“⁷⁰ Damit entsprachen seine Dramen nicht jenen Publikumserwartungen, die vor allem durch ländliche Komödien konditioniert worden waren. Er bekam den Ruf eines Skandalautors oder zumindest eines Autors, dessen Stücke meistens von Kontroversen begleitet waren.⁷¹ Murphys Vorgehensweise korrespondiert eindeutig mit Turrinis Idee eines neuen sozialkritischen Volksstücks, auch wenn Murphy vor allem inhaltlich weniger radikal als Turrini ist.

3.1. Die Dramen

Für die textimmanente Gegenüberstellung erscheinen *Sauschlachten* von Turrini und *Bailegangaire* von Murphy am geeignetsten, auch wenn ersteres bereits 1972 und zweiteres erst 1985 uraufgeführt wurde. Die zeitliche Verzögerung ist darauf zurückzuführen, dass Innovation in Irland später als in Österreich Einzug hielt; die Kulturrevolution von 1968 fand in Irland nicht statt; außerdem gab es hier nicht den Aspekt der Vergangenheitsbewältigung, der in Österreich einen Bruch mit kompromittierten Traditionen notwendig machte. Obwohl die Stücke unterschiedlich radikal in ihrer formalen Gestaltung und sozialkritischen Botschaft sind, zeigen sie doch insgesamt Ähnlichkeiten bezüglich der Tendenzen des nunmehr kritischen ruralen Dramas als Nationalliteratur. Gerade die Unterschiede zwischen den Dramen sind interessant, denn sie weisen auf ungleiche Entwicklungsrichtungen des Genres und auf den Umgang mit ihm auf den größeren Bühnen in Österreich und Irland hin.

⁷⁰ Riana O'Dwyer: Play-Acting and Myth-Making: The Western Plays of Thomas Murphy. In: Irish University Review. Journal of Irish Studies. Thomas Murphy Issue. 17, 1 (1987), S. 31-40, hier S. 32.

⁷¹ Vgl. O'Toole: Politics of Magic, S. 13-16.

In weiterer Folge lassen sich gesellschaftliche und theaterpolitische Aussagen darüber deduzieren, was als ländliches Nationaltheater angesehen wird.

Beide Stücke wurden nicht in den Nationaltheatern erstaufgeführt, sondern auf alternativen, jedoch etablierten Bühnen. Murphys Drama wurde 1985 von der Druid-Bühne in Galway uraufgeführt, wobei jedoch betont sei, dass sich Murphy im Abbey Theatre, wo er sogar von 1972 bis 1983 als einer der Hauptregisseure fungierte, bereits etabliert hatte. Das Abbey Theatre hatte schon eine Vielzahl von Murphys Stücken ins Programm aufgenommen. Turrinis Drama gelangte nach der deutschen Uraufführung von 1972 in den Münchner Kammerspielen im selben Jahr an das Wiener Volkstheater, das sich in dieser Zeit neben dem klassischen Volksstück auch Dramenexperimenten junger engagierter Autoren annahm. Sowohl das Druid Theatre als auch das Wiener Volkstheater galten zu dieser Zeit als experimentell-alternative Nationalbühnen. Die ‚altehrwürdigen‘ Nationaltheater Abbey und Burg spielten derartig provokative und unkonventionelle Werke noch nicht.

„Natürlich haben wir Österreicher die Gewalt nicht erfunden, wir führen sie nur etwas unterhaltender aus. Mit Recht nennt man uns daher ein urgemütliches Völkchen.“⁷² Die Behauptung, die Turrini seinem Stück voranstellt, könnte auch auf Murphys Darstellung der irischen Landbevölkerung übertragen werden, denn auch er zeigt auf skurrile Weise die Verrohung der Gesellschaft, die in seinem Stück einen Lachwettbewerb zum Thema ‚Unglück‘ durchführt. Die ländliche Bevölkerung amüsiert sich in beiden Stücken über das Unglück anderer. *Sauschlachten* enthält alle Klischees des idyllisierenden Bauernstücks, es porträtiert jedoch in dieser Szenerie die Mitglieder einer Bauernfamilie als primitiv und ordinär im Umgang miteinander; kalt und brutal mästen sie den Sohn Valentin ‚Volte‘ mit Saufutter und schlachten ihn später hinter der Bühne ab, weil er nicht ihren Vorstellungen entspricht. Die Dorfhonoratioren – Pfarrer, Lehrer, Doktor und Rechtsanwalt – befürworten das bestialische Vorgehen der Bauernfamilie und des Gesindes, weil Volte eben gegen gesellschaftliche Normen und ungeschriebene Gesetze verstößt und sich so des gesellschaftlichen Verrats schuldig macht.

⁷² Turrini: Texte und Bilder zu „Sauschlachten“ In: Sauschlachten, S. 129-138, hier S. 129.

In Tom Murphys Stück *Bailegangaire*, was soviel wie ‚Stadt ohne Lachen‘ bedeutet, erzählt die senile Großmutter Mommo mit vielen Unterbrechungen, wie das Dorf in einem Lachwettbewerb mit tödlichem Ausgang zum Thema ‚Unglück‘ zu seinem Namen gekommen ist. Ihre Erzählung, die sie krampfhaft zu Ende zu bringen versucht, handelt von ihr selbst als Frau in den Vierzigern und von ihrem Mann; sie leben in einer von Kälte und Disharmonie dominierten Beziehung. Die beiden sollten auf ihre Enkelkinder aufpassen, lassen sie aber allein zu Hause, was im Unfalltod des kleinen Tom endet. Quasi als Schuldaufarbeitung erörtert Mommo nun 1984 umständlich und diskontinuierlich die Geschäftemacherei des sogenannten *gombeen man*,⁷³ Schlägereien und Tod – alles Ergebnisse einer verrohten ländlichen Gesellschaft. Die zwei anderen Figuren im Stück sind Mary und Dolly, die alternden Enkelinnen, die beide im Laufe des Dramas ihre Probleme und vor allem ihre Geschwisterrivalität enthüllen.

3.2. Die Demontage des ländlichen Volksstücks

Es gilt nun herauszufinden, wie die Autoren ländliches Volksstück neu erfinden, inwieweit sie an Tradition festhalten und wo sie mit ihr brechen, um neue Effekte zu erzielen. „Ich habe für diese Geschichte die Form des Volksstücks gewählt, um das Publikum dort zu treffen, wo ich es vermute: in seiner Bereitschaft zur Unterhaltung, in der vertrottelten Mittelmäßigkeit des Löwinger Klischees.“⁷⁴ Es geht Turrini nicht unbedingt um die Gattung selbst, sondern um das Publikum, das mit diesem Genre seiner Ansicht nach leichter zu erreichen ist und sich gerne von ‚Lederhosenhumor und -romantik‘ berieseln lässt. So übt er Kritik an der Bequemlichkeit des Zusehers, der sich seine Vorstellungen von seiner Umgebung durch unkritisches, oberflächliches Theater bestätigen lässt.

Tom Murphy weist zwar nicht so ausdrücklich darauf hin, mit welcher dramatischen Form er welches Publikum treffen will, er nimmt aber auch Stellung zur ländlichen Volksstücktradition in Irland. Für ihn war es, als er zu schreiben begann, wichtiger, Neues zu schaffen, Anderes als den restriktiven, typisch irischen

⁷³ *Gombeen man* ist die hiberno-englische Bezeichnung für jemanden, der sich auf Kosten anderer bereichert; ursprünglich ein Kredithai.

⁷⁴ Turrini: Lesebuch, S. 126.

„kitchen realism“; denn für ihn war „anything Irish [...] a pain in the arse“.⁷⁵ Er kritisiert auch den eingeschränkten Horizont der irischen Bevölkerung: „We were insular – we congratulated ourselves on our insularity.“⁷⁶ So besuchte das irische Publikum seiner Meinung nach das Nationaltheater, um sein Selbstbild auf traditionelle Weise bestätigt zu sehen. Ähnlich wie Turrini greift Murphy ein unkritisches Publikum an, das sich in Selbstzufriedenheit wiegt.

3.2.1. Äußerer Rahmen

Markant sind die Ähnlichkeiten, was Regieanweisungen betrifft. Bewusst wählen die Autoren sichtbare, bekannte Elemente der ländlichen Volksstücktradition. Beide Autoren wollen ihr Stück in einer wiedererkennbaren Bauernstube beziehungsweise *cottage kitchen* inszeniert sehen. Es werden bei Turrini keine Details genannt, weil diese wohl von vornherein klar sind: „Die gute Stube des Tonhofbauern. Ein typisch bäuerliches Bühnenbild, welches zwar nicht der Wirklichkeit, aber der Tradition dieses Genres entspricht.“ (S 83) Murphy spezifiziert etwas genauer, denn er will darauf hinweisen, dass das Stück sehr wohl in der heutigen Realität spielt. So verlangt seine Regieanweisung Versatzstücke des modernen Lebens von 1984 wie „a bottle-gas cooker, a radio, electric light“ neben „a country kitchen in the old style“ (B 9). Das Bühnenbild soll zwar beim Zuseher offensichtlich altbekannte Erwartungen evozieren, aber nicht ausschließlich nostalgisch wirken. In diesem Zusammenhang spielt vielleicht auch die Wahl der Hauptdarstellerin in der Uraufführung eine Rolle, nämlich der bereits greisen Siobhán McKenna, die sich quasi als romantische Verkörperung von Pegeen in der klischeebehafteten Verfilmung des *Playboy of the Western World* von 1961 als ‚die‘ irische Schauspielerin einen Namen machen konnte. Wenn sich das Publikum auch in *Bailegangaire* eine ikonenhaft verklärte Darstellung der irischen Frau wie in der filmischen Adaption des *Playboys* erwartete, so wurde es sehr enttäuscht.

Beide Autoren wählen Mahlzeiten als situative Rahmenbedingungen. Bei Turrini gibt es Schweinsbraten und Knödel, ein klassisches Bauernessen, das bereits Schönherrs Bauern in allen drei Akten in *Erde* vorgesetzt bekommen. Überhaupt

⁷⁵ Michael Billington: Tom Murphy in Conversation with Michael Billington. Abbey Theatre, 7 October 2001. In: Nicholas Grene (Hg.): Talking about Tom Murphy. Dublin: Carysford, 2002, S. 91-112, hier S. 94.

⁷⁶ Ibid.

erinnert die Eingangszene an Schönherr's *Erde*, wenn nach und nach die Figuren zum Mittagessen die Stube betreten – wieder ein Hinweis auf die österreichische ländliche Volksstücktradition. Die Idylle wird jedoch unmittelbar zu Beginn mit Voltes Grunzen zerstört. Was anfänglich vielleicht noch lustig wirkt und als ‚Löwinger-Komik‘ interpretiert werden könnte, wird bald durch Penetranz und Aussichtslosigkeit auf Verbesserung zu einer makaberen Grotteske. Auch Mommo in *Bailegangaire* isst und trinkt eingangs; das ganze Stück hindurch wird Tee gekocht, ein typisches Element des ländlichen irischen Stücks, später trinken die jüngeren Frauen Vodka und essen Geburtstagskuchen, ein Hinweis auf moderneren Lebensstil. Ebenso wird hier bald klar, dass die Esssituation eigentlich unangenehm, ja unappetitlich ist, denn Mommo spuckt auf ihrem Bett sitzend Essensteile auf den Boden, später beklagt sie sich penetrant über die Temperatur des Tees. Im Kontext der tristen Situation aller Figuren scheint auch das Kuchenessen, das gemütliches Beisammensein impliziert, grotesk. Das abstoßende Essverhalten Mommos vermittelt, dass sie nichts von einer liebenswerten alten Großmutter hat, sondern eine unzugängliche senile Person ist, die Hindernis und Arbeit für die junge Generation bedeutet und vor allem durch ihr Verhalten in der Vergangenheit Schuld auf sich geladen hat. In beiden Dramen wird bereits zu Beginn jegliche romantische Erwartung bezüglich des Lebens im ruralen Österreich beziehungsweise in Irland ausgelöscht.

Wie Murphy ist Turrini bei der Figuren- und Kostümbeschreibung sehr knapp; sie haben mit ihrer Bühnenbildanweisung eine klare Richtung vorgegeben: Bei Turrini entspricht alles Äußere gängigen Klischees, die Figuren entsprechen Stereotypen, nicht alle tragen Namen, sondern sind auf ihre Funktion am Hof reduziert; er überzeichnet die Figuren, die nur noch mechanisch handeln; sie sind zu seelenlosen Klischees erstarrt. Murphy will Klischees vermeiden und baut moderne Elemente des ‚wirklichen‘ Lebens ein. Seine Figuren sind beseelt und haben menschliche Züge. Beide Autoren signalisieren von Beginn an, dass sie zwar der Volksstücktradition verbunden sind, sich jedoch von ihr gleichzeitig absetzen.

Murphy ist nicht so klar, geradlinig und schockartig in seiner Aussage wie Turrini, er verwendet jedoch auch die Form des ländlichen Dramas, um eine ähnliche Aussage zu machen. In Murphys Drama sieht sich das Publikum mit zwei Geschehen gleichzeitig konfrontiert: zum einen mit der Bühnenhandlung und zum anderen mit Momos erzählter Handlung, zum einen mit der Gegenwart und zum anderen mit den

1950er Jahren. Mit Mommos Erzählung stellt Murphy wieder einen Bezug zum ländlichen Stück und der Kunst des *storytelling* des irischen *Seánachái*, des Geschichtenerzählers, her. Er bricht jedoch sehr effektiv mit dieser Tradition, denn, obwohl Mommo die Fähigkeit des *Seánacháis* wohl einst besaß – „People used to come *miles* to hear you tell stories“ (B 30) – , funktioniert das Erzählen jetzt nicht mehr. Ständig wird unterbrochen, wiederholt; wenn Mommo ausfällt, übernehmen die Enkelinnen einen Teil der Erzählung. Mommo wechselt zwischen dritter und erster Person Plural und verfällt in Schweigen, sobald sie sich zu sehr auf die *we-*Perspektive einlässt. Murphy zeigt damit, dass Mommo, stellvertretend für ihre Generation, zwar die Vergangenheit nicht ganz vergessen oder verdrängt hat, sie aber nicht im Stande ist, diese Vergangenheit als ihre eigene anzusehen. Sie signalisiert auf sprachliche Weise, dass sie sich von den Grausamkeiten in der Vergangenheit distanzieren möchte, als ob sie nicht dabei gewesen wäre. Die Erzählung wird zwar irgendwie am Ende komplettiert, aber dies gleicht eher einem Akt der Verzweiflung, der Mühseligkeit; noch wichtiger, die Geschichte ist nicht angenehm, sie irritiert und desillusioniert. Wenn also Murphy auf der Bühne selbst nicht wirklich Brutalitäten darstellt, so wie es Turrini exerziert, so lebt das Drama dennoch durch die Brutalitäten und die menschliche Kälte, die sich in der Erzählerin Mommo widerspiegeln.

3.2.2. Figurendarstellung

Bei Turrini entsprechen alle Figuren klaren Rollen, Stereotypen, die von Beginn bis zum Ende ohne Entwicklung bleiben. Insofern ist Turrini radikal mit seiner Provokation, denn die Figuren sind als Repräsentanten des ländlichen Österreich landläufig als positiv bekannt: der fleißige rechtschaffene Bauer, die milde, weise Bäuerin, die bei der Arbeit zupacken kann, der untertänige Knecht und die gehorsame Magd, die zwei braven Söhne, die am Hof mitarbeiten; und alle sind gottesfürchtig und sprechen mit lieblich-österreichischem Akzent. Die Groteske entsteht allerdings durch den Kontrast zwischen ‚Rollenfach‘ und Handlungsverlauf, in dem die Figuren eben nicht so harmlos und banal sind, sondern den Außenseiter abschlachten. Das gesellschaftliche Normsystem, dem diese Protagonisten unterliegen, personifiziert Turrini in den Dorfhonoratioren, die auf negative Stereotype reduziert sind. Sie haben keine Persönlichkeit, keinen Charakter, sondern

sprechen nur aus ihrer Funktion im gesellschaftlichen Gefüge heraus. Insofern sind auch sie erkaltet und erstarrt und unterstützen Turrinis Gesellschaftsdarstellung und -kritik. Als ‚offizielle‘ Vertreter des Staates und der Kirche legitimisieren sie das Abschlagen des Außenseiters Volte, der sich nicht wehrt. Auch wenn der Einzelne nicht unbedingt am Mord physisch beteiligt ist, so macht er sich doch durch opportunistisches Verhalten, Schweigen oder Passivität mitschuldig. Turrini lässt den Mord hinter der Bühne begehen, damit auf keinen die alleinige Schuld fällt. Die Botschaft ist eindeutig: Der Mensch ist verkommen, und alle tragen Mitschuld am fatalen Schicksal des Schwächeren.

Murphy baut sein Drama aus altbekannten Volksstückelementen auf. Er will im Unterschied zu Turrini keine Klischees vorführen und hält stärker an realistischen Elementen fest; dazu entromantisiert er die ‚gute alte Stube‘, indem er sowohl moderne Elemente einfließen lässt und individuelle Figuren mit wiedererkennbaren Zügen zeichnet, die sich allerdings im Verlauf des Stücks ebenso als Typen herauskristallisieren. So wird Mary als typische Oppositionsfigur zu ihrer Schwester gezeichnet, wodurch sie teilweise wieder an Individualität verliert. Mary ist die desillusionierte, alternde, heimkehrende Emigrantin, die frustriert auf ihre Großmutter aufpasst, wohingegen Dolly die daheimgebliebene, verheiratete Schwester ist, die viele Affären hat und das Leben zumindest nach außen hin zu genießen scheint. Die Namengebung ist symbolisch: Mary, die aufopfernde Jungfrau, und Dolly, die unterhaltungssüchtige ‚Sexpuppe‘. Im Laufe des Dramas werden jedoch andere Charakterzüge dieser Figuren enthüllt. Sie haben Probleme mit ihrem äußeren Erscheinungsbild und wie sie von anderen wahrgenommen werden. Beide fühlen sich nicht wohl in ihrer Rolle und beneiden sich gegenseitig. Obwohl es keine wirkliche Lösung für sie zu geben scheint, bringen sie am Ende zumindest Verständnis für einander auf, was einer Charakterentwicklung gleichkommt. Mit der Kombination aus Typisierung auf der einen Seite und Individualisierung auf der anderen stellt sich Murphy in die Tradition des ernsten Volksstücks eines Synge, der in seinen Figuren mehrere Ebenen zu vereinen versucht.

3.2.3. Strukturelle Besonderheiten

Beide Autoren brechen die althergebrachte Struktur des klassischen Drei- oder Fünfkakters auf. Auffallend ist der dramatische Rahmen, der zeitlich auf ein bis zwei

Stunden begrenzt ist – die reale Zeit entspricht der dramatischen. Turrini präsentiert in diesem Zeitrahmen das gesamte Geschehen als Aufeinanderfolge von physischen und psychischen Grausamkeiten. Murphy verwendet zwei Akte, wobei selbst diese Einteilung überflüssig erscheint, da sie keine Einheiten für sich markieren. Im Grunde folgen die Gespräche und die wenigen Handlungen ohne Bruch aufeinander. Das einzige, wodurch diese Aneinanderreihung unterbrochen wird, ist das Hin-und-Her-Schwenken von Mommos Erzählung. Dadurch, dass vor allem Turrini eigentlich keine Sinnfolge oder Charakterentwicklung in seinem Drama beschreibt, wirkt die Struktur offen, bis es zu einem markanten Ende, nämlich der Schlachtung, kommt. Die einzelnen Handlungen, Monologe und Dialoge sind austauschbar, deshalb bedarf es keiner Einteilung mehr, was modern wirkt im Gegensatz zur Handlungsabrundung in der klassischen Volksstückstruktur. Die klassischen dramentheoretischen Kategorien wie ‚handlungsauslösendes Moment‘, ‚Krisis‘, ‚Klimax‘ und ‚Lösung‘ können bei der Analyse dieser Dramen nicht mehr angewandt werden. Eine tabellarische Gegenüberstellung, um strukturelle Besonderheiten herauszufiltern, wird obsolet.

Zeitlos wirken die Geschehnisse in *Sauschlachten* und vermitteln so universelle Gültigkeit; die Anspielungen auf die nationalsozialistische Vergangenheit sind die einzigen Indikatoren, dass sie sich irgendwann in der Nachkriegszeit abspielen. Turrini will sein Stück als Nachkriegsparabel verstehen, die keine exakte zeitliche Plazierung notwendig hat. Damit verweist Turrini auf die Tradition des parabolischen Lehrstückes von Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch. Mit dieser Dramenform zielt der Autor darauf ab, dem Zuseher vordergründig ‚fremdes‘ Verhalten auf der Bühne vorzuführen; der Zuseher soll es aber letztendlich als sein eigenes wiedererkennen.⁷⁷ Besonders der Einfluss Dürrenmatts, der davon ausging, dass das Drama im Zuseher einen Gewissenschock hervorrufen muss,⁷⁸ ist bei Turrini spürbar, denn Turrini führt dem Zuseher beispielhaft, ohne zeitliche Fixiertheit, das Verhalten der österreichischen Gesellschaft vor Augen. So wie Dürrenmatt in den 1950er Jahren die mangelnde Bereitschaft der Gesellschaft kritisierte, die Vergangenheit und die Gegenwart zu bewältigen, bezieht sich Turrini mit *Sauschlachten* dreißig Jahre später auf die selbe Problematik, nämlich dass der

⁷⁷ Vgl. Reinhold Dithmar: Fabeln, Parabeln und Gleichnisse. München: dtv, 1970, S. 18.

⁷⁸ Vgl. Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme. In: Werkausgabe in 37 Bänden. Band 30: Theater, Essays, Gedichte und Reden. Zürich: Diogenes, 1998, S. 31-72.

einzelne Mensch seine Mitschuld an gesellschaftlichen Missständen nicht wahrhaben will. Die Kritik der Parabel ist universell gültig, und so ist auch eine zeitliche Konkretisierung der Handlung in *Sauschlachten* nicht notwendig.

Für Tom Murphy spielt das Zeitliche insofern eine große Rolle, als er das Geschehen auf der Bühne als Resultat der Zeit, von der Mommo erzählt, präsentiert. Murphy schreibt, dass die Zeit des Bühnengeschehens 1984 ist, Mommos Erzählung handelt von ihren jüngeren Jahren, also in etwa von den vierziger oder fünfziger Jahren. Damit steht Murphy in der Tradition der zeitgenössischen irischen ländlichen Volksstückdichter, die sehr häufig in von der Gegenwart ausgehenden Retrospektiven über die Vergangenheit reflektieren. Das Aufeinanderprallen des alten, von wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen unberührten und des neuen, modernen Irlands wird hier vorgeführt. Experimentell-modern wirkt Murphys Zugang jedoch, weil er seine Figuren vor- und zurückschwenken lässt. Sie sprechen über die Gegenwart, gehen übergangslos in die Vergangenheit und kehren wieder in die Gegenwart zurück; alles ist in Bruchstücke aufgelöst, welche sich am Ende wie bei einem Puzzle wieder zusammenfügen. Mommos Erzählfetzen sind nur begrenzt austauschbar, denn ihre Geschichte ergibt zum Schluss ein Gesamtbild. Während Turrini im Unterschied zu seinen Vorgängern durch Direktheit schockiert, stellt Murphy gesellschaftliche Abartigkeit distanzierter dar. Allerdings gemessen an früheren irischen ländlichen Volksstücken präsentiert *Bailegangaire* seine Gesellschaftskritik ausgesprochen unverblümt. Beide Autoren verwenden für ihre sozialkritischen Dramen Strukturelemente aus dem traditionellen ruralen Drama, sie bringen sie allerdings entstellt auf die Bühne.

3.2.4. Sprache und Themen

Sprachlich ähneln sich die Stücke insofern, als sie lokal gefärbte Umgangssprache verwenden und sich somit in die Tradition des ruralen Volksstücks stellen. Im Vorwort zu *Sauschlachten* von 1971 gibt Turrini sogar die Regieanweisung: „Die Sprache dieses Stückes ist Österreichisch, mit Anklängen ans Kärntnerische.“⁷⁹ Es findet also eine Lokalisierung auf linguistischer Ebene statt. Murphy gibt seinerseits im Text klar Auskunft darüber, dass die Sprache lokal gefärbt sein muss; er lässt Mary sogar sich selbst korrigieren, wenn sie zu hochsprachlich Mommo zitiert: „till a

⁷⁹ Turrini: *Sauschlachten*, Texte und Bilder zu „Sauschlachten“, S. 129-138, hier S. 129.

dark – (*corrects herself*) dork haired girl deceived me“ (B 39); „Now John Mahony. (*She corrects her pronunciation*) Now John Mah’ny was noticing the goings-on“ (B 40). Außerdem flicht Murphy viel an gälischem Wortmaterial ein, ein Hinweis auf das alte *peasant play* und auch auf die rurale Tradition des *storytellings*.

Was die Autoren jedoch neu präsentieren, ist der Grobianismus der Sprache, den das Publikum zwar aus urbanen Stücken kennt, jedoch bis dato nicht so direkt im ruralen Drama angetroffen hat. „Fuck“ „bitch“ oder „bastard“ wiederholt zu verwenden ist jetzt kein Tabu mehr. Dies geht auch Hand in Hand mit dem Dargestellten; zum Beispiel lässt Murphy die alte Frau ihr Geschäft auf der Bühne verrichten (B 25). Wesentlich extremer geht Turrini vor, denn in seinem Drama sagen die Protagonisten ganze Litaneien von Obszönitäten auf; vor allem wenn es um Körperliches und um Sex geht, kennen Turrinis Figuren keine Grenzen. Ungewohnt für das Genre, in dem Sex meistens nur angedeutet worden ist, werden hier offen krude Ausdrücke wie „Tutteldrucken“, „Futlapperlzwicken“, „Häutlzerreißen“ (S 97), „Wixen“ und „Pimpe“ (S 102) und „Stoppel in Oasch“ (S 109) verwendet. Dies korrespondiert mit der Handlungsweise der Figuren, vor allem wenn sie Volte, der sich nicht mehr wehren kann, den Penis aus der Hose nehmen und sich über ihn mokieren. Die Wortneubildungen zu diesem Thema wirken zwar ansatzweise witzig, jedoch ist ihr Gewaltpotenzial stärker als der Witz.⁸⁰ Im Zusammenhang mit den gewalttätigen Handlungen wird der Witz zur Groteske. Signifikant ist hier das Aufeinanderprallen von zwei unterschiedlichen Sprachebenen. Einerseits verwendet Turrini zur Beschreibung von kruden sexuellen Handlungen dementsprechend krude Ausdrücke, andererseits verfremdet er diese mittels verharmlosender Diminutiva. Diese Vorgehensweise ist Teil von Turrinis Sprachkritik; er entlarvt die Scheinhaftigkeit der Menschen, die sie durch Sprache zu vertuschen versuchen. Laut Turrini versteckt sich die Gesellschaft hinter verniedlichendem Sprachgebrauch.

So extrem wie Turrini geht Murphy nicht vor; Sex wird bei ihm immer noch nicht direkt angesprochen: „Mommo (*Laughing*): A big stick. Dolly: „M-m-m-m-m! – Stick, the bata!⁸¹ Mmmah! (*Sexual innuendo*)“ (B 25). Hier spielen Mommo und Dolly auf ihre sexuellen Abenteuer mit Männern an. Dass die Großmutter derartiges artikuliert, wirkt schockierend. Allerdings gebraucht sie nicht das Wort Penis,

⁸⁰ Vgl. Turrini: Lesebuch, S. 227.

⁸¹ *Bata* ist das irische Wort für Stab und wird als Paraphrasierung für Penis verwendet.

sondern die Umschreibung „stick“. Sie und auch die junge Generation, repräsentiert durch die Enkelin Dolly, die Mommos Ausdruck ins Irische „bata“ übersetzt, können Sexuelles nicht direkt benennen. Murphy verweist damit auf die Unfähigkeit der Menschen in der repressiven irischen Gesellschaft der 1940er und auch noch der 1980er Jahre, über Sexuelles zu sprechen. Sowohl in *Sauschlachten* als auch in *Bailegangaire* verschleiern oder verniedlichen die Figuren mit sprachlichen Mitteln ihre sexuellen Handlungen. Insgesamt ist Murphys sprachliche Umsetzung des Themas im Vergleich zu Turrini relativ harmlos. In Anbetracht der irischen und österreichischen ländlichen Volksstücktradition kann man allerdings beobachten, dass beide Autoren grundsätzlich mit der Tradition brechen, um auf schockierende Weise die Ausdrucks- und Gesinnungsarmut der Figuren herauszustellen. Der Schockwert ist relativ zu den gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen und der Erwartungshaltung.

Sprache ist in beiden Stücken auch Thema: Volte grunzt statt zu sprechen, das heißt, er vermag es nicht, sich in derselben Sprache wie seine Gemeinschaft auszudrücken. Sein Umfeld erachtet dies als groben Fehler. Seine Sprachlosigkeit macht ihn zum Außenseiter und in weiterer Folge zum Mordopfer. Könnte er sich mit verbalen Obszönitäten artikulieren, wäre er als vollwertiges Mitglied der Gesellschaft akzeptiert. Auch Murphy verarbeitet Sprache beziehungsweise Sprachlosigkeit als Thema, denn Mommo schafft es nicht, ihre Geschichte in eine zusammenhängende Sprache zu überführen. Diese Thematisierung von Sprache ist neu im ruralen Volksstück und zeigt die kritische Auseinandersetzung der Autoren mit der Sprachverwendung im ländlichen Volksstück und in der Gesellschaftssphäre, welche die Dramen spiegeln. Beide Autoren sind sich bewusst, dass herkömmliche Sprachverwendung im ruralen Drama nicht mehr genug ist, um Kritik auszudrücken. Die Sprache als Thema hat bei Turrini und Murphy nicht nur eine genregeschichtliche Stoßrichtung, sondern ist Gesellschaftskommentar und -kritik. Sprachlosigkeit und Sprachverfall sind Symptome ihrer Zeit. Turrini wendet sich mit *Sauschlachten* gegen jenen Großteil der österreichischen Gesellschaft der 1970er Jahre, der immer noch nicht bereit war, selbstkritisch über die NS-Vergangenheit zu reflektieren. Sprachliche Gewalt wird vom Autor als Kennzeichen für eine unmenschliche Gesellschaft verwendet, die von Alltagsfaschismus und Kommunikationsarmut geprägt ist. Murphy verweist mit dem Sprachverfall, wie er

ihn in *Bailegangaire* darstellt, auf die Verdrängung alles Sexuellen und Unbequemen durch die Kirche von den 1920er bis in die 1970er Jahre.

Die Hauptthemen, die in beiden Stücken behandelt werden, sind Verrohung der ländlichen Gesellschaft, Umgang mit Außenseitern, Rivalitäten und Kälte in der Familie. Wie aus der ruralen Volksstücktradition bekannt, bauen beide Dramatiker wiederholt den Arbeitsbereich der Landwirtschaft ein. Die Funktion ist einerseits, Authentizität herzustellen, wie beispielsweise Mommo in ihrer Erzählung, wenn sie auf einmal sehr präzise und ‚unsenil‘ erklärt: „It was a bad year for the crops, a good one for mushrooms, and the contrary and adverse connection between these two is always the case.“ (B 12) Andererseits dienen derartige Erläuterungen in den gegebenen Umständen zur Verfremdung des Ländlichen. Es wirkt absurd und grotesk, wenn Turrini in seinen Anweisungen akribische Erläuterungen über das Saufutter, die ‚Kospel‘, gibt, denn es ist völlig irrelevant, woraus sie besteht (S 97f). Relevant ist, dass Volte auf brutalste Weise mit Saufutter gefoltert und von seiner Familie zum Tier degradiert wird. Turrini und Murphy betonen mit ihren Verweisen auf die Landwirtschaft, die „ein hartes Brot, bei Gott“ (S 111) ist, wiederholt, dass sich besonders abartige Ereignisse in diesem landwirtschaftlichen Milieu abspielen; somit wird dem Publikum jegliche Illusion vom Bauernhof als ‚heiler Welt‘ zerstört.

Eine weitere Konstante, die gängigerweise das rurale Milieu im ländlichen Volksstück definiert, ist die Religion. In beiden Ländern dominiert von Alters her ein strenger Katholizismus. Schon vor Turrini und Murphy hatten Autoren in ihren Stücken illustriert, wie Religiosität in der Gesellschaft das Alltagsleben dominiert und wie Religion zu einer Äußerlichkeit verkommen ist. Im Unterschied zu früheren Autoren schockieren Murphy und vor allem Turrini wesentlich gravierender, denn allein das Erwähnen von einem Gott inmitten der Grausamkeiten und Obszönitäten wirkt heuchlerisch. Turrini lässt zu Beginn als idyllisch-ländlichen Einstieg die Kirchenglocken läuten und den Bauern auf einen christlichen Festtag, den Bonifaziustag, Bezug nehmen. Der Zuseher findet sich also unmittelbar in dieser bäuerlich-katholischen, scheinbar idyllischen, Welt. Sie ist von heidnischem Brauchtum durchsetzt, in der Bauernregeln – Bonifaz ist einer der Eiseheiligen, und die Regel besagt, der Bauer solle diesen Tag (14. Mai, in manchen Regionen auch 5. Juni) abwarten, bevor er seine Gemüsebeete bestellt – wichtige Marker im Jahr

sind.⁸² Die naiv-romantische Atmosphäre ist jedoch sofort zerstört, wenn der Bauer laut herumschreit und die Magd als „verstockte[n] Trampel“ bezeichnet und droht: „Sauweib aufgeblahtes, muß i dir die Goschn mit der Mistgabel aufmachen?!“ (S 84) Dieses direkte Aufeinanderprallen von Religion und sprachlicher und auch physischer Derbheit bleibt im gesamten Stück erhalten.

Häufig werden Bibelsprüche oder Teile aus dem Katechismus zitiert und von der Familie als Rechtfertigung für den Missbrauch und die Zerstörung des Außenseiters Volte verwendet. Falsche Frömmigkeit ist überall spürbar. Nachdem der Sohn Franz und der Knecht Sepp Volte das Schweinfutter eingeflößt haben, sagen sie das Vierte Gebot laut schreiend auf, gegen das Volte durch sein Verhalten angeblich verstoße: „Knecht: Das ist eine Sünd, wenn einer die Seinigen nimmer ehrt.“ (S 100) Die Folterung wird mit Gebeten begleitet (S 107), und anschließend zitiert der Knecht die Bibel: „I wasch meine Händ in Unschuld.“ (S 107) – ein Bezug zur Passion Jesu und damit zu einer speziellen Form des Volksstücks, nämlich zum Passionsspiel. Dies ist auch ein Hinweis darauf, dass die Figuren eben nicht christlich handeln; Volte wird dadurch *ex negativo* zur Christusfigur, zum Märtyrer. Die Bibelstellen ‚kommentieren‘ – von den Sprechern unbemerkt – das Geschehen. Die Antithese entsteht, wenn die Figuren wieder in ihren eigenen Worten sprechen, wie zum Beispiel Franz: „A Heiliger ohne Kerzn is wie a Tuttel ohne Warzen.“ (S 107) Den Höhepunkt an Dekonstruktion einer funktionierenden religiösen Repräsentationsfigur stellt der Pfarrer dar, der das brutale Handeln der Bauernfamilie absegnet. „Pfarrer: Ich zitier die halbe Bibel, und Gottes Wort geht diesem Landvolk beim einen Ohr rein und beim anderen wieder hinaus. Macht euch die Erde untertan, wie oft soll ich’s denn noch sagen?“ (S 120) Und dann schließt der Pfarrer versöhnlich an: „Niemand will ihm was dreinreden, mein Sohn. Jeder nach seinen Gaben. Gott segne unser Landvolk!“ – „Bäuerin: Mit dem hochwürdigen Segen kann nix mehr schiefgehen.“ (S 121) Somit ist die Sache beschlossen, und die Familie hat die offizielle Erlaubnis vom Pfarrer, die Schlachtung Voltes vorzunehmen. Statt den Mord zu verhindern, muntert er die Figuren sogar auf, den Mord zu begehen, indem er seine Gesinnung in Bibelsprüche kleidet. Turrini zeichnet ein völlig anderes Bild vom Klerus als beispielsweise Ludwig Anzengruber, dessen Pfarrerfiguren ihre Macht oft heldenhaft für Gerechtigkeit und Dorffrieden einsetzen.

⁸² Diethard: Das große Hausbuch der Heiligen, S. 255-258; vgl. auch Muigg (Hg.): Reimmichls Volkskalender, o. S.

Bei Murphy sind die Anspielungen auf Gott und die Kirche augenfällig, jedoch dezenter als bei Turrini. Religion tritt hauptsächlich in Mommos Erzählung in nichtssagenden Phrasen in Erscheinung. Ständig wiederholt sie, wie Kinder zum Beten angehalten werden: „Be sayin’ yere prayers now an’ ye’ll be goin’ to sleep.“ (B 75) Im Gebet suchen die Menschen nach Hilfe, Beistand und Antworten, die die Religion hier im ländlichen Irland nicht gibt: „Hail Holy Queen. Yes? Mother of Mercy. Yes? Hail our lives? Yes? Our sweetness and our hope.“ (B 74) Das „Yes?“ am Ende jeder Phrase betont die Nachdrücklichkeit, mit der hier nach Heil gesucht wird. Das Bestätigungsgesuch verrät auch Unsicherheit. Die Menschen in diesem düsteren ländlichen Irland sind verunsichert und wollen sich vergewissern, dass es einen Gott gibt. Laut Mommos Vater gibt es auch sehr wohl einen Gott, aber er ist nicht unbedingt heilbringend. Gott habe den Ohrwurm und den Menschen geschaffen, jedoch habe er für sie keine Funktion gefunden und sie sich selbst überlassen: „God must have said, I’ll leave them there an’ see what transpires.“ (B 72) Gott ist zwar in der ländlichen Gesellschaft omnipräsent, jedoch scheint er nur wenig Hoffnung zu geben. Es wird von der Bevölkerung immer wieder auf Gott als Schöpfer verwiesen – „God’s kingdom on earth“ (B 12), „God’s plan“ (B 29) oder „God’s prize piece, the earth“ (B 37) –, aber Gott als unhinterfragte Sinngebungsinstanz hat ausgedient.

Einen direkten Bezug zum Neuen Testament stellt auch Murphy her. Turrini spielt auf die Passion Jesu an; Murphy deutet auf die Weihnachtsgeschichte hin. Die Handlung in Mommos Erzählung findet kurz vor Weihnachten statt, als sie und ihr Mann auf Herbergsuche sind. Jedoch pervertiert Murphy sowohl das Weihnachtsfest als auch die Bethlehemgeschichte. Das Kommen des Weihnachtsmannes wird als angstbringende Alb dargestellt: „Jack Frost is coming with a vengeance for ye tonight [...] or the Bogey Man. [...] Well, someone is comin’ anyways’, says he, ‘if ye aren’t good.’“ (B 21) Die Herbergsuchenden, also Mommo und ihr Mann vor vierzig Jahren, werden als todbringend dargestellt, denn aufgrund ihres unverantwortlichen Handelns stirbt ihr Enkelsohn. Der Geburtstopos von Weihnachten wird durch den Lachwettbewerb, in dem man sich Geschichten über tote Babies erzählt, überlagert: „Nothin’ was sacred an’ nothin’ a secret. The unbaptised an’ stillborn in shoeboxes planted, at the dead hour of night. [...]. Hih-hih-hih.“ (B 71) Das senile Lachen, das Mommo beim Erzählen dieser Grausamkeiten hinzufügt, komplettiert die Grotteske.

Im Gegensatz zu Turrini, bei dem die Absurdität einer Religion in einer verkommenen Gesellschaft hauptsächlich durch Handlung dargestellt ist, reflektieren die Protagonisten in Mommos Erzählung auch über Gott und den Menschen. Religion und Glaube haben in dieser Gesellschaft einen fixen Platz; wo im *Playboy of the Western World* der Autor vor Augen führt, dass für die irischen Landleute die Kirche zumindest vordergründig eine autoritäre Instanz ist, äußern die Menschen in *Bailegangaire* offen ihre Zweifel an ihr. Daran können auch der Pfarrer oder Bischof nichts ändern, die zwar als kirchliche Würdenträger – in diesem Aspekt sind sich der *Playboy of the Western World* und *Bailegangaire* ähnlich – nebulose Autorität (B 74) besitzen, die aber hier, im Gegensatz zum Klerus in *Sauschlachten*, keinen Einfluss auf die Menschen haben.

Auffallend ist außerdem, dass in beiden Dramen die Kirche als kommerzielle Institution hervorgehoben wird: „Oh, the church is slow to pay out. But if you’re givin’, there’s nothin’ like money t’make them fervent. There’s nothin’ like money t’make the clergy devout“ (B 40), erklärt Mommo im Zusammenhang mit einer offenen Rechnung, die der Pfarrer ihrem Mann nicht bezahlt hat. In *Sauschlachten* klagt der Pfarrer: „Ihr Schlawiner, wollt’s die Kirchensteuer immer in Naturalien zahlen, die Zeiten sind vorbei“ (S 120). In beiden Dramen werden Religion und Kirche als durch Geldgier verkommen gezeichnet. Die Autoren stellen so die Autorität der Kirche und die Verbindlichkeit religiöser Vorschriften in Frage; sie greifen die Macht der Kirche an, indem sie sie als gegen ihre eigenen moralischen Maßstäbe verstoßend zeigen.

Turrini und Murphy entlarven sowohl die Kirche als auch eine Gesellschaft, die mittels falscher Frömmigkeit und leeren religiösen Worthülsen vorgibt, moralisch integer zu sein. Auch frühere Volksstückautoren prangern die Scheinhaftigkeit der Kirche und Gesellschaft an.⁸³ Neu ist jedoch, mit welcher Vehemenz Turrini und Murphy auf das Auseinanderklaffen zwischen religiöser Sprache und tatsächlichem Handeln aufmerksam machen; eine derartig offene Kritik wäre in Zeiten des politischen Einflusses der Kirche auf die Kultur in Österreich und Irland kaum veröffentlicht worden. Obwohl Turrini und Murphy das Thema unterschiedlich behandeln, bleibt die Kernaussage die selbe: der Katholizismus und dessen Vertreter sind nicht ‚heilbringend‘. Die religiösen Formalitäten und Phrasen werden als

⁸³ Vgl. Kapitel IV.3.3. über T. C. Murrays *Michaelmas Eve* und Richard Billingers *Rosse*.

Bestandteile des bäuerlichen Lebens in Irland und Österreich präsentiert, sie verlieren jedoch an Ernsthaftigkeit, wenn man die Handlungsweise der Figuren in Betracht zieht. Das Auseinanderklaffen zwischen Sprachverwendung aus dem religiösen Bereich und gewaltbetontem Handeln kreiert die Groteske, die in beiden Stücken vorherrscht.

Ein Thema, das eng mit Religion in Zusammenhang steht, ist Heimat. Turrini und Murphy zeigen in ihren Dramen Heimatverlust und wie sich die Gesellschaft dennoch die idyllisierende Vorstellung von Heimat erhält. Wie eingangs erwähnt, ist es gerade der Heimatverlust, der für beide Autoren Antriebskraft zum Schreiben ist. In der Zeit, in der die Autoren ihre Dramen verfassten, war die Fremdenverkehrswerbung in beiden Ländern besonders aktiv, ein positives Bild von Österreich beziehungsweise Irland zu vermitteln.⁸⁴ Heimat als Idyll, repräsentiert durch ländliche Gemeinschaft, in der immer das Gute siegt, war ein brauchbares Image, das von offizieller Seite her nach innen und nach außen vermittelt werden sollte. Traditionelle Heimatkonstruktion soll ein positives Gefühl transportieren, ein Gefühl des Dazugehörens, des Verwurzelteins und des Seelenfriedens. Ernüchternd vermerkt Turrini zu diesem Thema:

Die Heimat, die mich in Wirklichkeit umgab, war so ganz anders als die in meinem Lesebuch. [...] Der reale Verlust der Heimat führt zur Ideologie von der Heimat. Es geschah, was heute noch immer, schon wieder, in größerem Rahmen geschieht. Am Sonntag stehen die Blas- und Trachtenkapellen auf der Wiese neben dem überfüllten Parkplatz und beschwören singend und blasend eine Heimat, die es nicht mehr gibt.⁸⁵

Da das traditionelle Heimatidyll verloren gegangen ist, schafft sich die Bevölkerung mittels Versatzstücken aus alten Traditionen ihre Surrogatheimat; Heimat wird zu einem Konstrukt aus Elementen einer längst vergangenen Kultur. Um den realen Verlust der Heimat zu überwinden, führt man sie als Idee weiter. Das unkritische Volksstück, zum Beispiel der Löwinger-Bühne, auf das Turrini immer wieder verweist, ist Teil dieser Idee. Turrini will mit seinen Dramen und Filmen dieser Art von Ideologisierung und Literarisierung der Heimat entgegenwirken.

⁸⁴ Vgl. die beiden Hintergrundkapitel V.1. und V.2.

⁸⁵ Peter Pelinka: Gespräche mit Peter Turrini. Ein Heimatdichter der besseren Art. In: *Arbeiterzeitung*, 25. Oktober 1985, S. 8-10, hier S. 8.

Anknüpfend an das traditionelle rurale Volksstück greifen Murphy und Turrini den Heimattopos kritisch auf. Sie stellen die Scheinhaftigkeit der ländlichen Heimat bloß. Das ländliche Heimatidyll wird hier besonders krass dekonstruiert. Sowohl in *Bailegangaire* als auch in *Sauschlachten* wird Heimat als ein Ort gezeichnet, an dem Grausamkeiten zugelassen werden, an dem Tod immer gegenwärtig ist und an dem sich die Protagonisten eben nicht zuhause fühlen. Auch wenn der Bauer in *Sauschlachten* anfänglich noch davon überzeugt ist und vor allem andere davon überzeugen will, dass im Gegensatz zum unehelichen Sohn Franz, der von einem Fremden, einem „Ruß“ gezeugt worden war, der eheliche Sohn Volte „ein Sohn der Heimat, ein unsriger“ ist (S 91), so hindert ihn das letztendlich nicht, ihn zu töten, weil Volte sich nicht in das Heimatkonstrukt einfügt.

Zu Ehren dieser Heimat grölt die Familie Auszüge aus Heimatliedern, aus Landes- und Bundeshymne. Die Bauersleute glauben, dass sie Volte zum Sprechen bringen, wenn sie mit dem Thema Heimat seine Gefühle wecken: „Sag, wies heißt, unser Heimatland“ (S 92). Später versuchen sie es nochmal, und zwar im Dialekt, der noch persönlicher und emotionaler wirken soll: „Sag brav AA, AAA wie HAMATLOND“ (S 99). Für den Außenseiter Volte gibt es keine Heimat mehr; er grunzt nicht einmal mehr. Turrini deutet so darauf hin, dass das Wort seiner ursprünglichen Bedeutung und seines emotionalen Gehaltes entleert ist. Weiters drückt er auch seine Zweifel darüber aus, dass die Verwendung des Dialekts, wie sie in Volksstücken häufig in Erscheinung tritt, Ursprünglichkeit, Emotionalität und Heimatverbundenheit vermitteln soll. Turrinis Sprachkritik kommt hier wieder zum Vorschein.

Die Antwort auf die Frage nach der Heimat geben sich die Familienmitglieder selbst, und zwar in Form eines alten Nazispruchs einer Gesellschaft von Ewiggestrigen, die Österreich als Teil Großdeutschlands verstanden wissen wollen: „UNSERE LIEB, DIE HEISST ÖSTREICH/DAS UNS IN DEN ARMEN HÄLT/UND WIR LIEBEN DIESE HEIMAT/DENN HIER IST DAS HERZ DER WELT/SIE HAT EWIGEN BESTAND/HEILIGER VERBAND/DEUTSCHES LAND.“ (S 92) Turrini prangert hier die österreichische Sprech- und Denkweise an, die immer noch von einer Ideologisierung der Heimat geprägt ist, wie sie in der NS-Zeit vorgenommen wurde. Kurz vor der Abschachtung Voltes wird das Thema noch einmal in Form einer Aufzählung der höchsten Kulturgüter unter dem Titel „O HEIMAT, SCHÖNER GÖTTERFUNKE“ (S 116)

aufgegriffen. Mit der Anspielung auf Schiller und Beethoven verweist Turrini auf das klassische Besingen von Heimat und Nation als von Gott geschaffen. In Anbetracht der Brutalität aber, die an Volte begangen wird und mit der sich die restlichen Figuren verbal begegnen, wirkt dies abstrus. Auch das kurzfristige Aufflackern der lieblich kitschigen Heimatdarstellung, wie zum Beispiel „an seiner Wiege sind die Seen und Bacherln gstanden“ (S 91) oder „Liebes Büble, i bin dei liebe Mutter, das ist dein Vater, das is dein lieber Bruder, mir san a liebe Familie in an lieben Land...“ (S 93), steht im Kontrast zur Handlung, in der sich die Figuren keineswegs als lieb erweisen. Die Heimat repräsentieren auch die Pfeiler der Gesellschaft, nämlich die Dorfhonoratioren und die Familie. Sie alle werden zu Mördern des „Sohn[es] der Heimat“ (S 91). Turrini demontiert das ländliche österreichische Heimatidyll, indem er es zu einer Folterkammer und einem Schlachthaus werden lässt.

Auch in Murphys Drama wird das Thema Heimat kritisch aufgearbeitet. Immer wieder wird von Figuren gesprochen, die auf dem Heimweg sind, „going homewards“ (B 12), wobei die eigentliche Heimat ein undefinierter nebuloser Ort irgendwo in Westirland ist. Die rurale Gemeinschaft verweigert Mommo und ihrem Mann, die Unterkunft suchen, Einlass. Allerdings erscheint es für den Zuhörer nicht besonders erstrebenswert, zu diesem Ort Einlass zu bekommen, der schon vom Namen her wenig einladend ist. Zuerst heißt das Dorf bezeichnenderweise Bochtán (Armut) und am Ende von Mommos Geschichte Bailegangaire (Stadt ohne Lachen). Der Name hebt negative Aspekte der Lokalität hervor. Ironisch wirkt Murphys Heimatkritik dadurch, dass sie sich aus der Umkehrung einer früheren ideologischen Betrachtung ergibt. Murphy entmystifiziert die Heimat Westirland, die von vielen Ideologen im Identitätsfindungsprozess Irlands regelrecht als Ideal beschworen worden ist. Die schauerromantische Beschreibung hier in Form eines Gedichts von Thomas Hardy, das Murphy in seinem Stück zitiert, deutet auf diese Entzauberung der Heimat noch einmal hin: „There is the silence of the copse or croft/when the wind sinks dumb,/And of the belfry loft/When the tenor after tolling stops its hum“. Mary weist mit Hardys Gedicht auf die gegenwärtige Realität hin. Sie memorisiert – „’And there is the silence of the lonely pond/Where a man was drowned’ ... “ – und fügt anschließend ihre eigenen Worte an: „Where a man, and his brother who went do save him...were drowned. Bury them in pairs, it’s cheaper.“ (B 36). Murphy verschärft so seine Heimatkritik, indem er vom schauerromantischen Bild des 19.

Jahrhunderts ausgehend eine Brücke in die Gegenwart schlägt. Triste gestaltet sich das Leben in der Gegend, wo die Bewohner als „a venomous pack of jolter-headed gobshites“, „[a] low crew of illiterate plebs, drunkards and incestuous bastards“ (B 35) und „Hounds of rage and bitches of wickedness“ (B 62) bezeichnet werden. Murphy lässt Mommo ein abschreckendes Bild des alten irischen Westens zeichnen, und Mommo selbst könnte als das personifizierte alte Irland angesehen werden. Möglicherweise verweist hier Murphy auf William Butler Yeats' rurales Drama *Cathleen ni Houlihan* (1902), das in der mythischen Darstellung von Mutter Irland in der Figur der *Sean Bhean Bhocht* (arme alte Frau) als Nationaldrama angesehen wurde. Es könnte auch eine Anspielung auf die Mutter, Maurya, in John Millington Synge's *Riders to the Sea* (1904) sein, ebenso ein klassisches rurales Volksstück. Während Yeats' *Cathleen* und Synge's *Maurya* ihre Söhne aus Fremdverschulden verlieren und wie christliche Heldinnen dulgend ihr Schicksal erleiden, ist Mommo eine rücksichtslose Person, die die Schuld dafür trägt, dass ihre Kinder das Land verlassen, und die ihre Enkel vernachlässigt, wodurch einer den Tod findet. Sie fühlt sich niemandem verbunden. Sie verwendet, wenn sie von ihrem Mann spricht, den sie hasste, die Bezeichnung „stranger“ (B 51). In Yeats' und Synge's Stücken stehen die Mutterfiguren von mythischer Größe, die selbstlos ihre Familien unterstützen, symbolhaft für Irland, dem durch die britische Kolonialisierung alles genommen wurde. Murphys Mutterfigur Mommo hingegen ist das Resultat einer verrohten Gesellschaft, in der Dorfgemeinschaft und Familie voll von Hass sind. Mit der Darstellung Mommos, die alt, krank und senil im Bett vor sich hin vegetiert, distanziert sich Murphy von Yeats' und Synge's Präsentation der Mutterfiguren, die zwar alt und arm sind, aber keineswegs krank. Murphys Heimatkritik zielt also in zwei Richtungen: Durch Mommos schauerliche Erzählungen aus ihrem Leben kritisiert er verklärende Darstellungen der irischen Vergangenheit, und durch ihre unangenehme Präsenz auf der Bühne in der Gegenwart vermittelt er seine kritische Haltung gegenüber der irischen Gesellschaft von 1984.

Das moderne Irland, in dem sich Marys und Dollys Geschichten abspielen, ist nicht besser als das Irland, in dem Mommo jung war. Nachdem Mary heimatsuchend wieder aus der Emigration von England nach Irland zurückgekehrt ist – „I wanted to come home“, „I had to come home“ (B 43) – wird sie ständig von der senilen Großmutter, die sie nicht wieder erkennt, daran erinnert, dass dies nicht ihr Zuhause ist: „Bring in the brishen of turf an' then you may be goin' home to your own

house.“ (B 33) Auch Dolly, die ihr Heimatdorf nie verlassen hat, empfindet ihr Zuhause lediglich als Unterkunft, die jeglicher emotionalen Bedeutung entbehrt. Ihre Heimat hat ihr kein Gefühl des Daheimseins gebracht; ihr Mann schlägt sie, was sie in aller Brutalität schildert (B 58-59). Sie sucht Trost in Affären, die ihr nichts bedeuten (B 59). Alle Figuren in Murphys Drama sind auf der Suche nach einem Ort des Zuhauses, das sie im ruralen Irland weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart finden, und frustriert über dieses Vakuum bleibt ihnen die Frage unbeantwortet: „*Home. (Anger) Where is it, Mommo?*“ (B 35) Nichts ist vom Bild des ruralen Irlands mit den „cosy homesteads“ geblieben,⁸⁶ wo die traditionelle Kernfamilie das wärmespendende Ideal wäre. Mit dem Aufzeigen der Heimatlosigkeit der Figuren in *Bailegangaire* bricht Murphy zwar mit der Tradition des ruralen Volksstücks, das im Allgemeinen als letzten Zufluchtsort immer die Familie in der Heimat herausstellt – er schwächt jedoch seine kritische Darstellung mit dem Schlussbild der drei Frauen in einem Bett ab.

Ein signifikanter Unterschied zwischen Murphy und Turrini bleibt sichtbar: die Radikalität in ihrer Präsentation. Während Turrini ohne zu kommentieren anhand von Handlung seine Gesellschaftskritik äußert, trägt Murphy seine Kritik mittels Reflexion über die Zustände im ländlichen Irland vor. Er bringt kaum Handlung auf die Bühne, sondern Erzählung, Monolog und Dialog. Seine Aussage wirkt distanzierter, vielleicht weniger schockierend. Insbesondere den Schluss gestaltet Murphy weniger aussichtslos, denn versöhnlich arrangiert er die Szene, in der sich die beiden Enkelinnen zu Mommo schlafen legen und in der er Mary mit den Worten schließen lässt: „But in whatever wisdom there is, in the year 1984, it was decided to give that – fambly [sic] ... of strangers another chance, and a brand new baby to gladden their home.“ (B 76) Mit der kitschbeladenen Schulsszene vermittelt er Hoffnung für diese rurale Gesellschaft. Dass Mommo diesen erschöpfenden Akt des Erzählens tatsächlich abschließt, kommt einer Schuldaufarbeitung gleich; das Vergangene mit all den Todesfällen, an denen Mommo Mitschuld trägt, findet einen Abschluss.

In *Sauschlachten* setzen sich die Figuren weder mit der Vergangenheit noch mit der Gegenwart auseinander. Turrini lässt zwar seine Figuren die Zeit des Nationalsozialismus ansprechen, niemals reflektieren sie jedoch selbstkritisch

⁸⁶ Vgl. Cusack: Nationalism and Cottage Landscape, S. 221-238.

darüber: „Rechtsanwalt: Machens das, was wir vor dreißig Jahren mit solchen Individuen gemacht hätten. – Bauer: Und was hat der Herr Notar seinerzeit mit solche Individuen gemacht? – Rechtsanwalt: Was ich damals gemacht habe? Nix. Nichts, Tonhofbauer.“ (S 118) Die Vergangenheitsbewältigung wird bis zum Schluss verweigert; der Rechtsanwalt deutet zwar an, dass er über die Vernichtung von Menschen, die nicht in die Gesellschaft passten, Bescheid wusste, sie sogar guthieß; er will jedoch nicht weiter darüber sprechen. Hier kritisiert Turrini die seines Erachtens typische Haltung des Durchschnittsösterreicher, der sich der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit entzieht. Mit der Darstellung des Mordes an Volte verweist er auch darauf, dass die österreichische Gesellschaft nicht weitergekommen ist und Alltagsfaschismus omnipräsent ist. Nach der Schlachtorgie ist alles wieder beim Alten, und die Bäuerin ruft wie zu Beginn des Stückes zum Mittagessen in die gute Stube. Mit der Kreisstruktur des Dramas verleiht Turrini der Entwicklungs- und Erkenntnisunfähigkeit, die er für die österreichische Gesellschaft konstatiert, Ausdruck.

3. 3. Werkvergleich: Resümee

Beide Autoren zeichnen ein abschreckendes Bild von Heimat. Sie demontieren das affirmative Konzept von Heimat und damit auch von Heimatliteratur, indem sie einen „uncanny mix of the familiar and the bizarre“ auf die Bühne stellen.⁸⁷ Kritische Betrachtungen des ruralen Österreich und Irland als Heimat haben bereits Dramatiker vor Murphy und Turrini vorgenommen, jedoch nicht mit deren Krassheit. Das Prinzip, nach dem Murphy und Turrini bei ihrer Demontage verfahren, ist dasselbe. Sie verwenden Elemente aus der traditionellen ländlichen Heimatdarstellung und führen sie durch das unverblühte Zeigen von Brutalität *ad absurdum*. Sie präsentieren dabei bekannte Elemente aus der ländlichen Volksstücktradition und kombinieren sie mit revolutionären dramatischen Vorgangsweisen. Formale Anleihen aus Pöpliteratur, Agitprop und Fäkalienliteratur sind in beiden Werken ebenso zu finden wie Bezüge zu Brecht und Beckett und vor allem zum Theatermanifest von Antonin Artaud *Theatre of Cruelty* von 1932. Murphy und Turrini lassen sich nicht ausschließlich auf eine bestimmte Richtung ein, sie

⁸⁷ Anthony Roche: Bailegangaire: Storytelling into Drama. In: Irish University Review. Journal of Irish Studies. Thomas Murphy Issue 17, 1 (1987), S. 114-128, hier S. 119.

vermischen verschiedene Trends und kreieren so ihren eigenen Stil. Auf ihre je unterschiedliche Weise nehmen beide Autoren klar Bezug auf bestehende ländliche Dramentraditionen. Sie adaptieren bekannte Formen, indem sie verzerren, brutalisieren und entmystifizieren.

Turrini und Murphy betonen wiederholt den autobiographischen Aspekt in ihren Dramen.⁸⁸ Das Landleben, wie es die Autoren kennen und aufzeigen, entspricht nicht dem Bild, das affirmative Formen des Genres und die offizielle Kulturpolitik in Österreich und Irland vermitteln. Bei den Autoren steht der Landmensch als Beispiel für den österreichischen beziehungsweise irischen Menschen schlechthin. Da er aber gängigerweise mit idyllischen Klischees assoziiert wird, erscheint er für die Autoren besonders geeignet zu sein, um Kritik zu üben. Die Demontage der Idylle wirkt krasser als die Demontage eines Durchschnittszustandes. Hauptangriffspunkt beider Autoren ist die Ideologisierung der Heimat in Österreich beziehungsweise in Irland.

4. Die Rezeption des ‚österreichischen Schlächters‘ Peter Turrini und seines Werks *Sauschlachten*.

Nachdem der unbekannte Autor Peter Turrini im Jahre 1971 sein ‚Brachialvolksstück‘ *Sauschlachten* zu verschiedenen Anlässen als öffentliche Lesungen in Österreich mit gemischten Reaktionen präsentiert hatte, wurde das Stück am 15. Januar 1972 im Werkraumtheater der Münchner Kammerspiele uraufgeführt. Andreas Rakowitz untersucht in seiner Diplomarbeit 22 Rezensionen zu dieser Aufführung in der bundesdeutschen Presse, wobei das Ergebnis eindeutig ist. Zwanzig Artikel des Rezensionskorpus beurteilen das Stück negativ, zwei positiv.⁸⁹ Auffallend ist, dass sich kleinere lokale oder besonders ideologisch gefärbte Blätter wie zum Beispiel die *Münchner Katholische Kirchenzeitung* und renommierte, als intellektuell anspruchsvoll geltende Zeitungen wie *Die Zeit* oder die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* in ihrer negativen Beurteilung einig waren. Die Hauptkritik richtete sich gegen das Pauschalisieren Turrinis, das fehlende Differenzieren und die Effekthascherei. Der Kritiker Henrichs vermisste in Turrinis Drama gesellschaftsrelevante Enthüllungen und warf Turrini vor, lediglich

⁸⁸ Vgl. Dietmar N. Schmidt: Münchner Gespräche mit zwei Bühnenaotoren und noch einem. In: *Frankfurter Rundschau*, 26. Februar 1972, S. 24-25; Billington: Tom Murphy in Conversation with Michael Billington, S. 92.

⁸⁹ Andreas Rakowitz: Die Rezeption des Stückes *Sauschlachten* von Peter Turrini in den Jahren 1971 und 1972. (Dipl. phil. masch.) Klagenfurt 1983, S. 38.

unbedeutende Nebenrollen kreiert zu haben: „Da will der Text decouvrieren und kommt über das Chargieren nicht hinaus.“⁹⁰ Turrinis Vorgehensweise, reduzierte, synthetische Figuren vorzustellen wurde als großes Manko angesehen. Weiters drückten die Kritiker allgemeines Bedauern über die Schauspieler aus, die da mitmachen mussten.

Die zwei positiven Kritiken, beide in kleineren Lokalblättern erschienen, finden, dass es dem Autor Turrini gelungen sei, Neues auf die Bühne zu bringen, das das Publikum zu erreichen vermag. Was viele Kritiker Turrini ankreideten, nämlich durch das direkte Darstellen von Brutalitäten und Obszönitäten den Skandal bewusst zu provozieren, empfand Klaus Colberg vom *Mannheimer Morgen* als gelungenes Mittel, um aufzurütteln: „Auf Münchens Theaterbrettern ist nach so viel Mittelmäßigem endlich wieder etwas los. [...] Ein harter Schocker zweifellos, für schwache Nerven keineswegs ein Beruhigungsmittel“.⁹¹ Das Publikum war empört über das Stück und die Aufführung, obwohl der Applaus anscheinend nicht gering ausgefallen war.⁹² Viele Zuseher hatten vorzeitig den Zuschauerraum verlassen, da das Saufutter, das aus einer Mischung von Kakao und Brotstücken bestand, auf die Zuseher gespritzt war und offensichtlich wie die ganze Bühnendarstellung echten Ekel hervorgerufen hatte.⁹³ Der Großteil des Münchner Publikums und der Kritiker konnte Turrinis radikaler Neuerung des ländlichen Volksstücks nichts abgewinnen, obwohl bereits neue Tendenzen im Volksstückgenre durch Franz Xaver Kroetz oder Martin Sperr eingeführt worden waren.

Eigentlich hätte Turrini sein *Sauschlachten* am liebsten in seiner Heimat Kärnten im Theater sehen wollen, aber eine Aufführung des Stücks wurde vom Theaterbeirat des Stadttheaters Klagenfurt 1972 abgelehnt. Trotz der negativen Rezeption der Uraufführung gelangte im selben Jahr das Stück auf Österreichs Bühnen, im Februar zunächst ins Linzer Landestheater. Die Kulturadministratoren mussten sich der provokanten Natur des Stückes bewusst gewesen sein, denn die Aufführung wurde mit einem Verbot der oberösterreichischen Landesregierung

⁹⁰ Benjamin Henrichs: Schweinchen Schlau. Turrini-Uraufführung in München. In: *Die Zeit*, 21. Januar 1972, S. 19.

⁹¹ Klaus Colberg: Hinrichtung eines Einzelgängers. In: *Mannheimer Morgen*, 18. Januar 1972, zitiert nach Rakowitz: Rezeption *Sauschlachten*, S. 41.

⁹² Vgl. Wolfgang Drews: Grausames Abschlachten. Turrini-Uraufführung im Münchner Werkraumtheater. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. Januar 1972, S. 12.

⁹³ Vgl. Hassler: Nachwort, S. 142.

belegt, die Landeshymne zu singen.⁹⁴ Die Aufführung in Linz wurde zum Tagesgespräch und zum Skandal, wobei sich jedoch die österreichischen Kritiker in der Presse ausgewogen über das Stück äußerten. Die Kritikpunkte waren jenen der deutschen Rezensionen ähnlich, nämlich überzogene Brutalität, Obszönität und dramaturgischer Dilettantismus, wie es ein Kritiker formulierte: „Was Turrini als Handwerker serviert, ist Pfuscherei, degoutant und dilettantisch. [...] Er ist nur in einem konsequent: in der Ferkelei.“⁹⁵ Demgegenüber wurden jedoch in anderen Zeitungen sowohl Autor als auch Regisseur gepriesen; der Rezensent der damals SPÖ-nahen *Kronenzeitung* fand beispielsweise lobende Worte: „Die Aufführung von Peter Turrinis ‚Sauschlachten‘ [...] verdient das Prädikat: sehr gut.“⁹⁶ Betont wurde auch der Parabelcharakter des Werks, welcher möglicherweise für viele den Österreichbezug entschärfte, wodurch die Kritik an der eigenen Umgebung nicht so unmittelbar empfunden wurde.

Bedeutender im Zusammenhang mit Nationalliteratur ist die Wiener Aufführung. Im März 1972 stand *Sauschlachten* auf dem Programm der „Konfrontationen“-Reihe des Sonderabonnements im Wiener Volkstheater, wo es ursprünglich hätte uraufgeführt werden sollen. Diese Uraufführung kam aufgrund von internen Kontroversen nicht zustande. Der damalige Direktor des Wiener Volkstheaters Gustav Manker war letztendlich dafür verantwortlich, dass *Sauschlachten* ins Sonderprogramm aufgenommen wurde und gerade dieser für damals offensichtlich gewagte Schritt wurde ihm posthum von der Medienöffentlichkeit als „besonderer Verdienst“ an der österreichischen Literaturlandschaft angerechnet.⁹⁷ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Begründung dafür, warum *Sauschlachten* nicht vom Burgtheater angenommen wurde. Das Stück passe nicht in ein derartig renommiertes Theater, sondern gehöre in das Volkstheater.⁹⁸ Das Burgtheater distanzierte sich also von der neuen Adaption des Genres und machte, althergebrachte Kategorien verwendend, zwischen ‚Hochkultur‘ und ‚Volkskultur‘ eine grobe Unterscheidung.

⁹⁴ Ibid., S. 143.

⁹⁵ Josef Laßl: Sauschlachten als intellektuelle Pfuscherei. In: *Oberösterreichische Nachrichten*, 7. Februar 1972, zitiert nach Rakowitz: Rezeption Sauschlachten, S. 53.

⁹⁶ Viktor Reimann: Menschen als Supersäue. In: *Kronenzeitung*, 7. Februar 1972, zitiert nach Rakowitz: Rezeption Sauschlachten, S. 54.

⁹⁷ Vgl. Anon.: Gustav Manker gestorben. In: *Wiener Zeitung*, 8. August 1988, S. 4.

⁹⁸ Vgl. Rakowitz: Rezeption Sauschlachten, S. 65.

Offensichtlich ging man schon mit einer gewissen Erwartungshaltung in ein Turrini-Stück, denn die Aufführung im Volkstheater verursachte nur einen mäßigen Skandal. Die Kritiken fielen negativ oder neutral aus. Die Durchsicht der Theaterrezensionen bietet denn auch nichts Neues. Wieder waren die Angriffspunkte Brutalität, Obszönität und dramaturgischer Dilettantismus. Österreich tue schlecht daran, solch ein „Volkssaukuchltheater“ zu präsentieren, hieß es in den *Oberösterreichischen Nachrichten*.⁹⁹ Mit der humorvoll-abwertenden Bezeichnung „Volkssaukuchltheater“ will der Kritiker andeuten, dass es sich bei der *Sauschlachten*-Inszenierung um keine ernstzunehmende Theaterproduktion handle, sondern lediglich um ein minderwertiges Ergebnis aus einer minderwertigen Theaterwerkstatt. Wenn man die Rezensionen der Linzer Aufführung mit jenen der Wiener vergleicht, so ist es erstaunlich, dass die erstere zum Teil wohlwollender beurteilt wurde. Das kann einerseits mit dem persönlichen Geschmack der Kritiker und andererseits mit der Inszenierung zu tun haben; dass der Autor Turrini als Dramatiker versagt habe, war die einstimmige Meinung der Medienöffentlichkeit; sein Stück sei nicht gut genug, um im Wiener Theater zu bestehen. Auf die Mehrzahl der Kritiker wirkte Turrinis Demontage des traditionellen Genres abgeschmackt und unprofessionell.

Im Zusammenhang mit dieser neuen radikalen Verfahrensweise, das ländliche Milieu literarisch zu verarbeiten, schrieb am 21. Oktober 1973 das *Grazer-Land*, ein Regionalblatt: „Hoffen wir, daß mit dieser sogenannten Volksdramatik auf Dialektwelle und in der Machart Turrinis ein Grenzbereich ausgeschritten wurde, dem die Große Wende folgen muß: Die Rückkehr zum Gesunden, zur Sauberkeit und zu positiven Werten und Wertungen.“¹⁰⁰ Hier werden Kriterien wie in den 1930er Jahren angelegt und sogar die Wortwahl erinnert an Volkstums-Ideologie. Das ‚Volk‘, für dessen Aufklärung sich Turrini in seinen Stücken engagierte, wies seine Darstellung des österreichischen Menschen zurück. Es wollte keine Missstände vor Augen geführt bekommen, weil man sich dadurch angegriffen fühlte. Die verklärenden, ‚sauberen‘ Präsentationen Österreichs wurden einer kritischen Österreichbetrachtung vorgezogen, denn sie passte nicht in das Heimatkonstrukt, das

⁹⁹ Ludwig Plakolb: Volkssaukuchltheater. In: *Oberösterreichische Nachrichten*, 31. März 1972, zitiert nach Rakowitz: Rezeption Sauschlachten, S. 68.

¹⁰⁰ Zitiert nach Sibylle Fritsch und Horst Christoph: Die Peter-Turrini-Saga. Shakespeare in der Krise. Er schreit, wenn's brennt. Er ärgert die SPÖ mit einer „Arbeiter-Saga“ und halb Österreich durch seine Kommentare zur Lage der Nation. Politische Künstler wie Peter Turrini passen nicht ins Wende-Bild. In: *profil*, 27. April 1987, S. 87-90.

man sich zurechtgelegt hatte. Auch die Theaterkritik konnte dieser Art von Heimatkritik nichts abgewinnen.

In weiterer Folge wurde Turrini dennoch gerade wegen seiner Heimatkritik in den Status des Nationaldichters erhoben, dessen Werke nach der Phase der Verdammung in den Literaturkanon aufgenommen worden sind. In einem Interview fasst er zusammen: „Meine Stücke ‚Der tollste Tag‘, ‚Sauschlachten‘ und ‚Rozznjogd‘ werden jetzt als ‚Klassiker‘ bezeichnet. Lesen Sie doch einmal nach, was anlässlich der Uraufführungen über diese Stücke geschrieben wurde. Zu sagen, sie seien negativ kritisiert worden, ist eine Beschönigung, Kübel von Dreck sind über unsere Arbeit geschüttet worden.“¹⁰¹ Turrini ist sich der Tatsache bewusst, dass er als einstiger Außenseiterautor heute unter den österreichischen Nationalliteraten seinen Platz gefunden hat. Seine wiederholte Betonung, dass sein Werk früher verdammt wurde, weist darauf hin, dass ihm die Rolle des Nestbeschmutzers wichtig ist. Es ist mit seinem Frühwerk das passiert, was Ernst Fischer als Herausbildung einer kritischen Nationalliteratur beschreibt.¹⁰² „Es ist bloß weit leichter, als wir gedacht hatten, jemanden zum „Staatsdichter“ zu machen, um zu verhindern, daß er „Volksdichter“ wird.“¹⁰³ Der Nestbeschmutzer, der für das Volk und gegen das Establishment schreibt, ist zum Nationalliteraten oder, wie Christine Nöstlinger formuliert, zum „Staatsdichter“ gemacht worden. Es ist ihm die Rolle des unbequemen Volksdichters entzogen worden, indem ihn der offizielle Literaturbetrieb aufgenommen hat.

Trotz aller negativen Presse in den 1970er Jahren, oder vielleicht gerade wegen ihr, machten *Rozznjogd* und *Sauschlachten* Peter Turrini als den neuen Stern am österreichischen Theaterhimmel im In- und Ausland berühmt.¹⁰⁴ Turrini wurde zum Dichter-Aushängeschild der um Reform bemühten Sozialdemokratischen Partei Österreichs, der er „voll kritisch-ironischer Sympathie“ gegenüberstand.¹⁰⁵ Die Zuneigung war nicht immer unbedingt beidseitig. Der Autor stellte sich zwar klar in

¹⁰¹ Barbara Petsch: Wenn man tot ist. In: *Die Presse*, 24. Mai 1997, Spectrum, S. III.

¹⁰² Vgl. Fischer: Österreichische Literatur, S. 434.

¹⁰³ Christine Nöstlinger: Peter Turrini. Vom Werben um jene, die nie ins Theater gehen. Eine einseitige Liebesgeschichte. In: *Der Standard Online* – Literaturlandschaft Österreich Übersicht, www.derstandard.at/archiv, eingesehen am 15. Januar 2008.

¹⁰⁴ Vgl. Anne Rose Katz: Geschichten muß man auch zulassen ... Mit der Alpensaga zum Erfolg: Der Schriftsteller und Fernsehautor Peter Turrini. In: *Süddeutsche Zeitung*, 12. Dezember 1980, S. 44.

¹⁰⁵ Peter Pelinka: Gespräch mit Peter Turrini. Ein Heimatdichter der besseren Art. In: *Arbeiterzeitung*, 25. Oktober 1985, S. 8-9, hier S. 9.

die Linie der grundsätzlichen Ideologie des Sozialismus, wies jedoch jegliche Parteinähe zurück, vor allem deswegen, weil für ihn die Funktionäre der SPÖ eher den Status Quo erhalten wollten, also im Sinne der politischen ‚Windstille‘ agierten, als sich um Erneuerung zu bemühen.¹⁰⁶ Der Bürgerschreck Turrini wurde bald nach Beginn seiner Karriere dem Kulturbetrieb, der sich nach anfänglich konservativer Reserviertheit ihm gegenüber progressiv zeigen wollte, als geduldeter Nestbeschmutzer einverleibt. Die skandalumwitterte Aura um den Schriftsteller ist Teil seines Markenzeichens geworden; die Kulturpolitik und die Medien erkennen ihn als etablierten Provokateur an. Wann immer es in Österreich um Kultur, Politik und Soziales geht, vor allem um Ungerechtigkeiten Minderheiten und sozial Schwachen gegenüber, wird Peter Turrini gebeten, seine Meinung, welche in der Regel relativ pointiert ausfällt, kundzutun.¹⁰⁷

Nachdem *Sauschlachten* auf kleineren experimentellen Theatern im In- und Ausland in den siebziger und frühen achtziger Jahren sehr häufig zur Aufführung gelangte, wurde das Stück auch in verschiedenen Publikationen abgedruckt. Turrini galt als einer der wichtigsten österreichischen Vertreter rebellenhafter Dramatik. So publizierten beispielsweise ostdeutsche Verlage 1987 in der Reihe ‚Dialog‘ österreichische Schriftsteller; unter anderen wurde der Gesamttext von *Sauschlachten* abgedruckt.¹⁰⁸ Dass Turrinis *Sauschlachten* Anerkennung in einer offiziellen Publikation der DDR fand, zeigt, dass es mit seiner Gesellschaftskritik in die Kulturpolitik des kommunistischen Staates passte. Mit der Darstellung der Verkommenheit der westlichen Gesellschaft ließ er sich für die kommunistische Ideologie vereinnahmen. Möglicherweise war er auch deshalb konservativen Kreisen in Österreich stets suspekt.

Für eine Zeit lang geriet das Stück nach diesen ersten Erfolgen in Vergessenheit;¹⁰⁹ keineswegs verschwand allerdings der Autor Turrini, der sich vielmehr mit neuen Produktionen seinen Platz in der österreichischen Literaturszene sicherte. Charakterisiert wurde er in den späten 1980er Jahren folgendermaßen: „Peter Turrini, 43, Schriftsteller, Herzenssozialist, Schauspieler, Stimme des Volkes, Staatskünstler, ‚Bürger‘-Schreck und Gratwanderer in der Doppelrolle, mit den

¹⁰⁶ Vgl. Ulf Birbaumer: Turrini Lesebuch Zwei. Wien: Europa-Verlag 1983, S. 336.

¹⁰⁷ Den letzten Skandal produzierte er mit seiner Rede „Wir, die Barbaren – Nachrichten aus der Zivilisation“ anlässlich der Salzburger Festspiele am 21. August 2005, in der er sich besonders kritisch gegenüber Regierung und Festivalpublikum äußerte.

¹⁰⁸ Vgl. Anon.: Ohne Titel. In: *Salzburger Nachrichten*, 23. Februar 1987, S. 8.

¹⁰⁹ Vgl. Hassler: Nachwort. In: Turrini: *Sauschlachten*, S. 143.

Mächtigen per du zu sein und sie zugleich zu kritisieren.“¹¹⁰ Diese Einschätzung fasst seinen zwiespältigen Status in Österreich pointiert zusammen. Also wurde er einerseits als literarischer Repräsentant Österreichs angesehen, andererseits als Kritiker, einerseits als Volksvertreter – Volk hier im Sinne der sozialen Unterschicht verstanden, andererseits als Verbündeter mit den Mächtigen. Obwohl er von konservativen Kreisen abgelehnt wurde, sicherte ihm diese „Doppelrolle“ eine breite Basis in der Öffentlichkeit.

Seine Präsenz im Theater ist äußerst kontinuierlich, wobei er jedoch vorerst dem ruralen Drama den Rücken kehrte. Ins Burgtheater gelangte er lediglich am 8. Februar 1980 in Form einer Lesung unter der Ankündigung „Eine Soirée: Peter Turrini liest aus seinen unveröffentlichten Werken“. Eindeutig scheint die Wiener Theaterprogrammpolitik dahingehend ausgerichtet zu sein, Volksstückhaftes auf den dafür designierten Staatsbühnen wie Volkstheater oder Theater an der Josefstadt zu isolieren.

Turrinis Status als herausragende Persönlichkeit von nationaler Bedeutung ergibt sich aus seinem Beitrag, revolutionäre Literatur in Österreich salonfähig zu machen, und aus seiner Rolle des kritischen Kommentators zur Lage der Nation. Mit den neunziger Jahren stellte sich eine Wende für Turrini ein: „Ich sehe eine rosige Zukunft: viel Lärm um Peter Turrini, den guten Menschen aus Maria Saal, den großen Heimatdichter Österreichs.“¹¹¹ Der Kritiker Helmut Schödel betont hier Turrinis Status als Vertreter einer neuen Form von Heimatliteratur; für den politisch-engagierten Heimatdichter Turrini sei es wichtig, auf innovative und zeitgemäße Weise seine Heimat in seinen Werken zu präsentieren und im Sinne der Unterprivilegierten und der Minderheiten in dieser Heimat die Gesellschaft der Unterdrückten und Unterdrückten zu demaskieren. Soziales Engagement sei sowohl in Turrinis Lebenspraxis als auch in seinen Werken überall spürbar. Wie Schödel in seinem Turrini-Portrait in *Die Zeit* prophezeite, errang der Autor neuerlich Popularität. Turrinis Bild war in der Öffentlichkeit eng mit dem anderer ‚Rebellen‘ seiner Generation verknüpft, und somit wurde er als Teil einer Zeitströmung wahrgenommen. Er galt in den Medien eine Zeitlang als „Hausautor“ des Wiener

¹¹⁰ Sibylle Fritsch und Horst Christoph: Die Peter-Turrini-Saga. Shakespeare in der Krise. Er schreit, wenn's brennt. Er ärgert die SPÖ mit einer „Arbeiter-Saga“ und halb Österreich durch seine Kommentare zur Lage der Nation. Politische Künstler wie Peter Turrini passen nicht ins Wende-Bild. In: *profil*, 27. April 1987, S. 87-90, hier S. 87.

¹¹¹ Helmut Schödel: Der Dichter der Alpen- und Arbeitersage. Auf einem Schiff aus Worten. Ein Portrait des österreichischen Schriftstellers Peter Turrini. In: *Die Zeit*, 5. Mai 1989, S. 65.

Burgtheaters,¹¹² als Burgtheaterdirektor und Regisseur Claus Peymann ‚nestbeschmutzende‘ österreichische Dichter der 68er Generation wie Peter Handke, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek und eben auch Peter Turrini besonders förderte. Peymanns Kritiker in Österreich reagierten allerdings besonders scharf, wenn es um den Deutschen als Burgtheaterdirektor ging, worin sich die chauvinistische Einstellung der österreichischen Öffentlichkeit zum Burgtheater offenbarte. Besonders in konservativen Kreisen, vertreten durch die mittlerweile politisch rechtsorientierte, reißerische *Kronenzeitung*, war man der Meinung, solche Nestbeschmutzer-Autoren wie Turrini, Bernhard oder Jelinek sollten froh sein, in Österreich leben und arbeiten zu dürfen. Peymann sollte ihnen jedoch für ihre Österreichkritik im Nationaltheater keine Plattform bieten.¹¹³ Einerseits akzeptierten sowohl Kulturbetrieb als auch Öffentlichkeit diese neuen ‚Wilden‘, andererseits wollte man dennoch einen gewissen Respekt vor der Tradition gewahrt sehen.

Nach den Erfolgen von Turrinis *Die Minderleister* (1988) und *Tod und Teufel* (1990), für dessen Aufführung sich der Großteil der österreichischen Schauspieler des Burgtheaters Rollen zu übernehmen weigerte, wurde sein ländliches Drama *Alpenglühen* (1993) im Burgtheater uraufgeführt. Der *Rheinische Merkur* veröffentlichte eine Zusammenfassung der Medienreaktionen: „In Kenntnis der restlichen Kritiken braucht man allerdings um das Seelenheil Turrinis und Peymanns nach der Premiere von ‚Alpenglühen‘ nicht bangen – durch die Verrisse können sie sich nur bestätigt fühlen.“¹¹⁴ Die Aburteilung des Stückes und der Aufführung durch die Medien sei Teil des politischen Programms von Peymann und Turrini. Das Schlimmste, was ihnen passieren könnte, wäre Lob. Die Provokation in der Aufführung geht durch wohlwollende Kritik verloren. Turrini gilt als „der skandalöseste unter den heimischen Dramatikern“ und gerade das, in Kombination

¹¹² Sven Gächter: „Die Dichter taugen nicht mal mehr als Souffleure!“ Dramatiker Peter Turrini über Theater und Politik, das Ende der Gerechtigkeit und sein neues Stück am Burgtheater. In: *Die Weltwoche*, 5. Juni 1997, S. 12.

¹¹³ Klaus Zeyringer: „Kein schöner Land“ und „Keinem bleibt seine Gestalt“. Tendenzen österreichischer Literatur der 80er Jahre. In: Karlheinz Auckenthaler (Hg.): *Die Zeit und die Schrift*. Szeged: Jate, 1993, S. 5-26, hier S. 20.

¹¹⁴ Paul Kruntorad: Schaurig schönes Alpenglühen. Der Dramatiker Peter Turrini und der Regisseur Claus Peymann geraten am Burgtheater in dünne Höhenluft. In: *Rheinischer Merkur*, 26. Februar 1993, S. 25.

mit seinen Versuchen, dem „Volk“ in Form von Lesungen nahe zu sein,¹¹⁵ mache seine Stücke, wie es scheint, so beliebt.

In den neunziger Jahren konnte man auf den österreichischen Bühnen Turrinis *Sauschlachten* wieder sehen. Vor allem nahmen sich etablierte Kleinkunstabühnen, deren Zielpublikum links und studentisch-alternativ ist, des Stückes an, wie zum Beispiel das Innsbrucker Treibhaus (März 1993), das Grazer Theater im Keller (Oktober 1995) und das Linzer Theater Phönix (Februar 1996). Die Durchsicht einer Rezensionenauswahl zeigt eine entweder zurückhaltende Beurteilung oder eine besonders positive. Hervorgehoben werden die Zeitlosigkeit des Stückes, seine Expressivität und dass „der Balanceakt zwischen derben Witzen und todernster Menschenverachtung“ im Theater notwendig sei, wenn er so wie bei Turrini gelingt.¹¹⁶ Was ihm immer wieder vorgeworfen wurde, ist der kalkulierte Skandal. Der Skandal von 1972 wird auch in den jüngeren Rezensionen generell erwähnt, so auch in den Kritiken über die Aufführung im Ensemble-Theater in Wien von 1995. Dort wurde *Sauschlachten* in der Reihe ‚Moderne Klassiker‘ inszeniert. Die Rezensionen fielen eher kritisch aus, weil der ehemalige „Alpin-Schocker“ eben nicht mehr schockiere.¹¹⁷ Damit laufe das Stück auf der Bühne Gefahr „in eine Bauernposse“ abzugleiten.¹¹⁸ Dadurch, dass *Sauschlachten* nicht mehr provokant und skandalös wirke, sei die eigentliche Funktion des Dramas verloren gegangen. Es schockiere nicht mehr, es rüttele nicht mehr auf, und so verliere es an rebellenhaftem Gehalt. Die verfremdenden Elemente, die Turrini benutzt, um das affirmative ländliche Drama zu demontieren, sind nicht mehr neu, und insofern haben sie laut Kritik an subversivem Wert verloren. Vereinzelt, vor allem in politisch eher linken Zeitungen, finden Kritiker das Drama und die Aufführung dennoch für die heutige Zeit aktuell: „Man mag die Schultern zucken über die anachronistische, klischeehafte Bebilderung des ländlichen Alltagsfaschismus und Turrinis rabiate, undifferenzierte

¹¹⁵ Horst Christoph: Teuflische Szenen. Das Burgtheater probt „Tod und Teufel“, das neue Stück des österreichischen Dramatikers Peter Turrini. Es geht um Waffenhandel. In: *profil*, 10. September 1990, S. 85.

¹¹⁶ Colette M. Schmidt: Demontage der Menschenwürde. In: *Der Standard*, 30. Oktober 1995, S. 22; Gisela Bartens: Notwendige Konfrontation. Vom Blutgeruch altneuer Wörter und rechter Denkweisen – starker Saisonseinstieg im Grazer TiK mit Peter Turrinis Stück „Sauschlachten“. In: *Kleine Zeitung*, 17. Oktober 1995, S. 17.

¹¹⁷ Ronald Pohl: Das Schlachtfest des Herrn Karl. Karl Welunschek inszeniert Turrinis „Sauschlachten“ im Ensembletheater. In: *Der Standard*, 7. Februar 1995, S. 22. Pohl zitiert hier Helmut Qualtingers Einmannstück *Der Herr Karl*; er spielt damit auf Qualtingers Entwicklung vom Nestbeschmutzer zum Nationaldichter an.

¹¹⁸ Helmut Schneider: Schicksal eines Außenseiters. Rauhe Sitten auf dem Land. Wien: Ensembletheater spielt Turrinis „Sauschlachten“. In: *Salzburger Nachrichten*, 10. Februar 1995, S. 7.

Schwarzweißmalerei, das Stück behauptet dennoch seine beklemmende politische Aktualität.“¹¹⁹ Dass die Dramentechnik in *Sauschlachten* nichts Neues mehr birgt um aufzurütteln, änderte für viele nichts an der inhaltlichen Brisanz des Dramas.

Eine Wiederbelebung einer anderen Art erfuhr *Sauschlachten* im Mai 1996, als es in einer Auftragsarbeit des „klagenfurter ensemble“ von Alfred Stingl als Zwölftonoper adaptiert wurde. Die Vertonung selbst kommt ähnlich wie bei *Rosse* einem nationalen Ritterschlag gleich. Insgesamt waren die Pressereaktionen positiv. Der Kritiker im *Standard* fasste zusammen: „faszinierend dichte Klangbilder im Spannungsbogen zwischen sakraler Musik, beklemmender Operndramatik und romantisierender Volksliedparodie“.¹²⁰ Die *Kleine Zeitung* beschreibt in ihrer Rezension die Oper folgendermaßen: „Ein affektgeladenes Amalgam aus christlichen Klischees und germanisch-mythisch infiltriertem Heimatkult (Orgelklänge und Wagner-Zitate) bricht durch die Fassade der Alltäglichkeit einer scheinbar zivilisierten Gesellschaft“.¹²¹ Die Musiksprache verdränge den Kommentar der Sprechsprache. Diese Adaption des Stückes reflektiert Turrinis Idee über die Entwicklung, die das rurale Volksstück im deutschsprachigen Raum durchmachte; so verweist Turrini mit der Oper auf die Stigmatisierung des Genres durch den Nationalsozialismus. Dies ist ein signifikanter Ansatzpunkt, der in den Aufführungen des Theaterstücks und Kritiken bis dato unreflektiert geblieben war. Auf die selbe Inszenierung der Oper mit der selben Besetzung im Wiener Jugendstiltheater reagierten die Kritiker und auch das Publikum negativ, wobei wieder die ‚alten‘ Kritikpunkte der Vordergründigkeit und Klischeehaftigkeit des Dramas angeführt wurden.¹²² Auffallend ist, dass die Theater- beziehungsweise Opernhäuser in den Bundesländern mit Turrini-Aufführungen von den Kritikern besser beurteilt werden als die Wiener Theater. Möglicherweise ist das ein Hinweis darauf, dass die Medien den ländlichen Stücken, egal welcher Ausprägung, in den großstädtischen Wiener Theatern im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert mit Skepsis gegenüber stehen. Im Fall von *Erde* und *Rosse* ist die Nähe zur Blut-und-Boden

¹¹⁹ Bernarda Hölzl: Ensemble Theater. „Sauschlachten“ auch heute aktuell. In: *Furche*, 16. Februar 1995.

¹²⁰ Elisabeth Steiner: Das Sauschlachten ist Musiktheater geworden. In: *Der Standard*, 9. Mai 1996, S. 23.

¹²¹ Erik Adam: Aggressionsorgie. Nun ist die Sau geschlachtet. In: *Kleine Zeitung*, 9. Mai 1996, S. 16.

¹²² Zum Beispiel: Wilhelm Sinkovicz: Daneben, wie man so sagt. „Sauschlachten“ war ein Stück, mit dem Peter Turrini Aufsehen erregt hat. Jetzt ist es eine Oper im Jugendstiltheater, gleich ungestiös, aber nur noch halb so wild. In: *Die Presse*, 28. Oktober 1996, Spectrum, S. IV; Manfred A. Schmid: Die Passion des Volte nach Turrini. In: *Wiener Zeitung*, 29. Oktober 1996, S. 4.

Literatur als unpassend für die Nationaltheater als Begründung vorgebracht worden; jetzt bei *Sauschlachten* scheint es möglicherweise damit zusammenzuhängen, dass es als ‚ländliches Volksstück‘ keinen Platz auf Burgtheaterbühne finden kann.

Augenfällig ist, dass im Großteil der untersuchten Kritiken zu *Sauschlachten* weder die Frage des Österreichischen am Stück aufgegriffen noch ein Bezug zum Genre des ländlichen Volksstücks hergestellt wurde. Ohne es ausdrücklich als solches zu diskutieren, ist das Stück zwar in den neunziger Jahren als Teil einer kritischen Nationalliteratur behandelt worden, was an der Theaterpräsenz und der Aufmerksamkeit, die es erregte, abzulesen ist. Vielleicht aber hängt diese Präsenz eher mit dem Autor Turrini zusammen, der sich kontinuierlich bis in die Gegenwart in der Öffentlichkeit zur Lage der Nation äußert.¹²³ Häufig macht er als Kritiker Schlagzeilen, zum Beispiel wenn er mit der Begründung, er „werde als Staatskünstler und Subventionsempfänger verhöhnt“, im Januar 2000 den Kärntner Landespreis ablehnte.¹²⁴ Als Provokateur und Aufzeiger von Missständen im Staat gilt er als untrennbar mit Österreich verbunden.

Dass der Autor als zeitgenössischer ‚Nationaldichter‘ akzeptiert wird, spiegeln 2004 die offiziellen Ehrungen zu seinem 60. Geburtstag wider. Diese lassen erkennen, dass Turrini sowohl von Literaturwissenschaftlern¹²⁵ als auch von der Presse als wichtiger Vertreter Österreichs anerkannt wird. Es ist eingetreten, was Turrini so auf den Punkt bringt: „Da müssen Sie die Theaterkritiken der vergangenen 30 Jahre nachlesen, hauptsächlich die österreichischen. Meine Stücke sind hier immer vernichtet worden, in den letzten Jahren werden sie fallweise schon als Klassiker bezeichnet. Einige meiner Würger klopfen mir inzwischen auf die Schulter.“¹²⁶ Dies zeigt, dass ihn die Öffentlichkeit, nachdem sie seine Skandale überwunden hat, als Autor und Kritiker von nationaler Bedeutung akzeptiert – ein

¹²³ Peter Turrini: *Es ist ein gutes Land*. 2. Auflage. Wien: Europa-Verlag, 1987; Peter Turrini: *Mein Österreich. Reden, Polemiken, Aufsätze*. Darmstadt: Luchterhand, 1988.

¹²⁴ u. we.: Unversilbert. Turrini lehnt Preis von Haider ab. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. Januar 2000, S. 18.

¹²⁵ Nach einigen unveröffentlichten Diplomarbeiten und unzähligen wissenschaftlichen Artikeln wird dem Autor ein Sammelband, und zwar das Resultat eines Symposiums unter dem Titel „Bürgerschreck und Menschenfreund“, gewidmet. Klaus Amann (Hg): *Peter Turrini – Schriftsteller, Kämpfer, Narr und Bürger. Ein Lesebuch über das Phänomen Turrini*. Salzburg: Residenz, 2007.

¹²⁶ Sven Gächter: „Die Dichter taugen nicht mal mehr als Souffleure!“ Dramatiker Peter Turrini über Theater und Politik, das Ende der Gerechtigkeit und sein neues Stück am Burgtheater. In: *Die Weltwoche*, 5. Juni 1997, S. 12.

Rezeptionsschicksal, das jenem von Synge's *The Playboy of the Western World* gleichkommt.

Viele jüngere Arbeiten Turrinis werden immer wieder in den Theatern gespielt, seit Peymanns Abgang allerdings nicht mehr im Burgtheater. *Sauschlachten* jedoch kann man seit den letzten zehn Jahren nicht mehr auf größeren österreichischen Bühnen sehen, was generell den Umgang mit dem ruralen Volksstück auf den österreichischen Theaterbühnen reflektiert.

Die Rezeptionsgeschichte von *Sauschlachten* zeigt, dass die Provokation integraler Bestandteil der „nationalen“ Kulturszene und damit des „nationalen“ Selbstverständnisses geworden ist. Obwohl Turrinis *Sauschlachten* als Teil dieser Nationalliteratur angesehen wird, scheint das Stück für die Nationalbühnen nicht mehr relevant zu sein. Dies kann ein Indikator dafür sein, dass das ländliche Volksstück generell für das Burgtheater an Relevanz verloren hat. In diese Richtung weist auch die Tatsache, dass in den Kritiken von *Sauschlachten* der Genrediskurs keinen Niederschlag gefunden hat.

5. Die Rezeption von Tom Murphy und *Bailegangaire*

Nachdem der Direktor des Abbey Theatres, Ernest Blythe, Tom Murphys Auswanderer drama *Whistle in the Dark* 1961 abgelehnt hatte, fand der Autor in England mehr Anklang und errang dort als der junge ‚wilde‘, typisch irische Dramatiker Erfolg. In der britischen Presse wurde er für seine gewagte als anti-irisch empfundene Darstellung der Carney-Familie, die aus der irischen Provinz Mayo nach Coventry auswandert, großteils gelobt. Die Kritiker sahen die stereotype britische Vorstellung vom ‚unzivilisierten Iren‘ durch diesen neuen irischen Dramatiker bestätigt.¹²⁷ In Irland hingegen galt er als Gefahr für den Ruf Irlands: „While some of the critical reaction was positive and perceptive, much of it was informed by the notion that there were no such people in Ireland and that if there were, to show them was to demean the theatre.“¹²⁸ Die irische Öffentlichkeit wollte nicht mit einer derartigen kritischen Repräsentation Irlands auf der Bühne konfrontiert werden. Erst in den späten 1960er Jahren, als sich Irland und das irische Theater für neue kulturelle Strömungen öffnete, konnte sich Murphy auch in Irland etablieren. Unter der Leitung von Thomas MacAnna, dem Nachfolger von Ernest Blythe als Direktor

¹²⁷ Vgl. O'Toole: *The Politics of Magic*, S. 8-11.

¹²⁸ *Ibid.*, S. 12.

des Abbey Theatres, wurde beispielsweise *Famine* 1968 auf der Peacock-Bühne im Abbey Theatre gespielt. Großen Erfolg feierte Murphy jedoch erst in den 1980er Jahren, als er begann, mit der Regisseurin Garry Hynes von der Galwayer Druid-Bühne, die sich vom Amateurstatus zum erfolgreichen innovativen Profitheater entwickelt hatte, zusammenzuarbeiten.

Bailegangaire wurde am 5. Dezember 1985 im Druid von Garry Hynes uraufgeführt. Die lokale Presse, also die *Connacht Tribune*, nahm davon kaum Notiz. Lediglich in deren Galwayer Stadtausgabe *Connacht Sentinel* wurde eine Rezension veröffentlicht, die einer Lobrede auf das Druid-Ensemble und die Lichttechnik gleichkommt. Sowohl die Gesellschaftskritik Murphys als auch die innovative Form des Dramas werden nicht erwähnt.¹²⁹ Die Rezensentin enthält die kritische Aussage des Dramas und die Demontage des ländlichen Volksstücks ihren Lesern vor. Begeistert reagierte die nationale Presse auf das Stück, das laut einem Kritiker „a roar of laughter in the face of misfortune [...], a scream of hope in a prison of despair“ vermittele und damit Theatergeschichte mache.¹³⁰ Eine Ursachenforschung, warum das Drama so wichtig im irischen Theatergesamtkontext ist, wird in der Rezension nicht vorgenommen. Gemeinsam mit Garry Hynes galt Murphy nun als Erneuerer des irischen Dramas, im Speziellen des ruralen Dramas, vor allem deswegen, weil sie den Damentext flexibel behandelten und der Regie mehr Platz einräumten.¹³¹ Diese dramaturgische Strategie, die in Richtung Regietheater geht, wurde im Allgemeinen in den Staatstheatern nicht praktiziert, denn dort legte man Wert auf Texttreue und traditionellen Aufführungsstil bei den Inszenierungen besonderen.

Ein weiterer Punkt, der ausdrücklich erwähnt wurde, ist die Tatsache, dass das Drama im Druid Theater uraufgeführt wurde, also im Westen Irlands: „There is no other place where this Mamo [Großmutter] play should have started, not only because it is set in the West of Ireland, but also because Druid have a primitive approach to getting a play from roots.“¹³² Mit dem Westen Irlands wird hier immer noch Ursprüngliches und besonders Irisches in Verbindung gebracht. Laut Kritikerin

¹²⁹ Cathy Halloran: Bravo Druid! Latest offering from pen of Tom Murphy a Christmas Treat. In: *Connacht Sentinel*, 10. Dezember 1985, S. 11.

¹³⁰ David Nolan: “Bailegangaire” Druid Theatre Galway. In: *The Irish Times*, 6. Dezember 1985, S. 14.

¹³¹ Kevin Dawson: Playgirl of the Western World. Profile: Garry Hynes. In: *The Sunday Tribune*, 1. Dezember 1985, S. 8.

¹³² Joyce Mc Greevy Stafford: Happy Homecoming for Siobhan. In: *The Sunday Independent*, 8. Dezember 1985, Living, S. 17.

scheint der naive, natürliche Zugang zum Drama in diesem noch ‚unverbrauchten‘ Theater möglich zu sein. Die Kritikerin versucht weiters, im Drama typisch irische Merkmale zu sehen, so die „explosive bits of comedy in the most unexpected places“.¹³³ In dieser Rezension tritt die Sichtweise über das irische Drama als ein Drama des Ruralen und Ursprünglichen in den Vordergrund. Die erneuernden Elemente und die Abkehr, die Murphy vom klassischen ruralen Drama vornimmt, werden nicht angesprochen. Es scheint, als ob eine gewisse Rezeptionsgewohnheit dominiert, die das ländliche Drama als Ausdruck alles althergebrachten Irischen interpretiert, ohne auf neue dramatische Verfahrensweisen einzugehen.

Was generell in den restlichen Kritiken betont wurde, ist die Tatsache, dass Murphy quasi als Bindeglied zwischen altbekanntem ländlichem irischen und modernem absurden Drama notwendig für die irische Theatergeschichte sei. Insofern sei besonders *Bailegangaire* von Bedeutung. In diesem Stück lasse Murphy Tradition mit modernem Lebensstil verschmelzen: „Momma’s [sic] backward journey seems characterised by a rambling, often repeated, history of the locality – the language is operatic in construction but with a razor-sharp [sic] edge in each line – a cross fertilisation between Synge and Beckett.“¹³⁴ Diese Beurteilung korrespondiert auch mit der sozio-politischen Entwicklung in Irland, nämlich vom insular abgegrenzten, traditionsbewahrenden de Valera-Staat, auf der Bühne repräsentiert durch traditionelle Synge-Inszenierungen, hin zum modernen, internationalen Mitglied der Europäischen Union, auf der Bühne repräsentiert durch Beckett. Murphy markiere mit seinem Drama diesen Übergang als „a watershed in Irish theatrical history“.¹³⁵ Dieses Aufeinanderprallen des alten und neuen Irlands scheint laut Kritik Garry Hynes in ihrer Inszenierung besonders pointiert hervorgehoben zu haben, und zwar als eine Mischung aus nostalgischen und modernen Elementen. Die junge Generation verfolge „a new search of love in the chaos of modern Ireland“.¹³⁶ Das Irland der 1980er Jahre wird als Chaos angesehen, weil eben die nostalgischen Irlandbetrachtungen an Glaubwürdigkeit verloren haben. Murphy zeige dies auf schockierende Weise in seiner desillusionierenden Allegorie: „Bailegangaire is a

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Michael Sheridan: Haunting Qualities of *Bailegangaire*. (extended version of previous review) In: *The Irish Press*, 7. Dezember 1985, S. 7.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Fintan O’Toole: The Old Woman’s Brood. Fintan O’Toole finds Tom Murphy’s new play “Bailegangaire” an astonishing new beginning in Druid’s production. In: *The Sunday Tribune*, 8. Dezember 1985, S. 20.

short hymn to the power of the past and the futility of the present.“¹³⁷ Die Kritiker fanden es an der Zeit, dass das gegenwärtige Irland auch in Form eines ruralen Stücks behandelt wurde. Dass Murphy nicht nur die Vergangenheit kritisch beleuchtet, sondern auch die Probleme der jungen Generation in Irland aufgreift, wurde als notwendig und neu empfunden.

Murphys Darstellung von Mommó als Reinkarnation von „Mother Ireland“ wurde von den Kritikern teilweise wahrgenommen: „But it is not the Mother Ireland of long and noble suffering, weeping and wailing. It is a Mother Ireland who spits and urinates“,¹³⁸ erklärte Theaterkritiker und Murphy-Spezialist Fintan O’Toole. Die Demontage der nostalgischen Irland-Allegorie, die in W. B. Yeats’ *Cathleen ni Houlihan* ins Leben gerufen worden war, wurde in der Presse nicht als Diffamierung empfunden, sondern als notwendige Reflexion über die gegenwärtige Situation in Irland und als wichtige Erneuerung im ruralen irischen Drama. Der Wunsch nach einer neuen Darstellung Irlands auf der Bühne war augenscheinlich vorhanden, und trotz Murphys radikaler Darstellung verursachte das Drama keinen Skandal mehr. Die Kritiken der Uraufführung fielen unisono positiv aus und auch in der theaterwissenschaftlichen Forschung wurde *Bailegangaire* als fortschrittliches Beispiel für zeitgenössisches irisches Drama gewürdigt.¹³⁹

Umso überraschender erscheint, dass *Bailegangaire* bis heute relativ selten in Irland aufgeführt wird. Im Mai 1988 war es im Finale der All-Ireland Drama Competition: John B. Keanes Drama *The Highest House on the Mountain*, ein Drama über das rurale Irland der 1950er Jahre, gewann allerdings, was den Trend in der irischen Theaterszene der 1980er Jahre widerspiegelt: Traditionelle rurale Dramen wurden modernen Formen vorgezogen. 1989 führte die Corker Steeple Theatre Company *Bailegangaire* im Triskel Arts Centre auf. Eine wohlwollende Rezension erschien in der Lokalzeitung *Southern Star*, ohne jedoch auf Murphys Gesellschaftskritik und Dramenform genauer einzugehen. Die Kritikerin lobte allerdings das Stück, in dem mehr stecke, als man auf den ersten Blick vermuten möge, als gleichwertig mit *A Long Day’s Journey Into Night* von dem Iro-

¹³⁷ Colm Tóibín: Murphy’s magic spell. In: *The Sunday Independent*, 8. Dezember 1985, Living, S. 17.

¹³⁸ Fintan O’Toole: The Old Woman’s Brood. Fintan O’Toole finds Tom Murphy’s new play “Bailegangaire” an astonishing new beginning in Druid’s production. In: *The Sunday Tribune*, 8. Dezember 1985, S. 20.

¹³⁹ Vgl. Roche: *Bailegangaire*, S 114-128.

Amerikaner Eugene O'Neill.¹⁴⁰ Im Dezember 1994 wurde es im Magner's Theatre in Clonmel, einer ähnlichen Bühne wie der des Druid Theatres, noch einmal inszeniert. Weder in den lokalen Zeitungen, das sind der *Munster Express* und der *Tipperary Star*, noch in der nationalen Presse erschienen Kritiken. Nur ein generelles Lob für das Stück wurde als Teil einer allgemeinen Theaterauffistung in der *Irish Times* abgedruckt.¹⁴¹

Erst in der Tom Murphy Season vom 1. bis 14. Oktober 2001, die Teil des Dublin Theatre Festivals war, wurde *Bailegangaire* neu inszeniert, diesmal vom Autor selbst. Die Kritiker schrieben enthusiastische Rezensionen. Grundsätzlich wird von mehreren Kritikern bemerkt, dass Tom Murphys Dramen in Irland vernachlässigt worden seien und dass diese Tom Murphy Season „long overdue“ sei.¹⁴² Endlich sei mit dieser Neubelebung der Stücke dem Autor Gerechtigkeit widerfahren:

One form that a lingering Irish provincialism often takes is the inflation of local heroes into global stars. Another is the opposite: an extreme reluctance to recognise greatness until it is endorsed by London and New York. By placing its superb Tom Murphy season at the heart of an international theatre festival, the National Theatre has challenged that parochialism with bold exuberance.¹⁴³

O'Toole bewertet also diese zentrale Präsenz von Murphys Dramen beim Dublin Theatre Festival als eine lobenswerte Abkehr von engstirniger, provinzieller Theaterarbeit. Tom Murphys Werke werden in Opposition zu provinzieller irischen Dramatik gestellt. Mit der Murphy Season habe das Nationaltheater endlich Mut gezeigt und sich vom sonst üblichen Traditionalismus abgewandt.

Der Autor gilt jetzt als einer der wichtigsten zeitgenössischen irischen Schriftsteller, der es schaffe trotz der zeitlichen Einbettung seiner Dramen zeitlos relevant zu schreiben und dessen Dramen immer noch schockierende Wirkung auf das Publikum hätten.¹⁴⁴ Das treffe besonders auch auf *Bailegangaire* zu, denn „[n]early 20 years after it was written, the social and human concerns of this play

¹⁴⁰ Flor Dullea: 'Bailegangaire'. Drama without any laughter. In: *Southern Star*, 26. August 1989, S. 11.

¹⁴¹ Anon.: Theatre Listings. In: *The Irish Times*, 28. Dezember 1994, Arts, S. 8.

¹⁴² Emer O'Kelly: Dublin: Theatre Festival. From the inspired to the tasteless. Emer O'Kelly found a very mixed bag of offerings at this year's Theatre Festival. In: *The Sunday Independent*, 7. Oktober 2001, S. 23.

¹⁴³ Fintan O'Toole: Facing the audacity of despair. His originality may make us unsure of judging him, but the Abbey's season proves the value of Tom Murphy and his work. In: *The Irish Times*, 5. Oktober 2001, Arts, S. 12.

¹⁴⁴ Sinéad Egan: A Whistle in the Dark. In: *The Sunday Tribune*, 7. Oktober 2001, Art Life, S. 6.

still resonate today“.¹⁴⁵ Die Wandlungen, die Irland in den letzten zwanzig Jahren durchmachte, sind laut Kritikerin in Murphys Dramen besonders treffend widergespiegelt. Detaillierte Analyse findet man in dieser Stellungnahme kaum, lediglich den Hinweis, dass die Transformation Irlands in den 1990er Jahren noch nicht abgeschlossen und insofern seine Darstellung, die den „death of idealism“ aufzeige, immer noch relevant sei.¹⁴⁶ Aufgrund der vielschichtigen Struktur von *Bailegangaire* sei es zwar ein schwieriges Drama, aber laut der einstimmigen Pressereaktionen umso mehr ein gelungenes Beispiel für eine zeitgemäße Aufarbeitung der Entwicklungen in Irland. Murphys Stil wird als einzigartig angesehen, da er zwar viele Elemente aus diversen dramatischen Trends anwende, jedoch keine Richtung dominieren lässt:

He is neither a naturalist nor an expressionist, but a fabulist: a creator of daringly imagined stories. His work demands that a naturalistic scene be played with a constant awareness of its mythic dimension and that an expressionistic scene be performed with convincing realism.¹⁴⁷

Murphy stelle für die Regie eine Herausforderung dar, da er mehrere Stilrichtungen in seinen Werken vereine. Seine Stärke liege also im Erzählen von gewagten Geschichten über Irland, die einen neuen Irlandmythos vermitteln. *Bailegangaire* stellt für die irische Theaterpraxis, in der bevorzugt vor allem realistische oder naturalistische Stücke auf traditionelle Weise gezeigt werden, ein Novum dar. Mit seinem Stil, der sich nicht in gängige Strömungen einordnen lässt, stehen die Dramen außerhalb des traditionellen ländlichen irischen Volksstücks seit den 1950er Jahren, für das ein Trend feststellbar ist: Im Allgemeinen bietet sich das ländliche irische Volksstück mit traditionell strukturiertem Handlungsablauf und für eine klischeehafte Repräsentation Irlands an. Möglicherweise ist Murphys Drama in Irlands Theatern vernachlässigt worden, gerade weil sein Stil nicht klar einzuordnen ist und sich sein Werk nicht wie die traditionellen ländlichen Volksstücke für eine humorvolle oder verniedlichende Repräsentation Irlands auf der Bühne eignet.

¹⁴⁵ Rachel Andrews: *Bailegangaire*. Peacock. In: *The Sunday Tribune*, 14. Oktober 2001, Art Life, S. 6.

¹⁴⁶ Rachel Andrews: Measure for Measure. Conversations on a Homecoming in Lyric Belfast. In: *The Sunday Tribune*, 21. April 2002, S. 6.

¹⁴⁷ Fintan O'Toole: Facing the audacity of despair. His originality may make us unsure of judging him, but the Abbey's season proves the value of Tom Murphy and his work. In: *The Irish Times*, 5. Oktober 2001, Arts, S. 12.

Durch die Tom Murphy Season von 2001 und auch durch Alan Glisens dem Autor gewidmeten Dokumentarfilm *Sing on forever* (2003), der vom staatlichen Fernsehen RTÉ in Auftrag gegeben wurde, hat man Kritikern und Wissenschaftlern zufolge dem Autor in Irland endlich die verdiente Würdigung zukommen lassen. Auch im englischsprachigen Ausland fand man, dass man Murphy schon längst mehr Beachtung hätte schenken müssen. In der *The New York Times* beispielsweise wird Tom Murphy als der Begründer des modernen irischen Dramas, das endlich „the reality behind that dream facade [...] of Yeats and de Valera“ sichtbar mache, gesehen: „Mr Friel’s plays offer a saccharine version of Ireland through emerald green glasses. And younger writers like Martin McDonagh [...] set their plays on ground that Mr. Murphy covered in much greater depth decades ago.“¹⁴⁸ Der Kritiker Brian Lavery formuliert hier pointiert einen kritischen Seitenhieb gegen die in Irland vielgepriesenen Brian Friel-Dramen. Im Vergleich zu Murphys Stücken bieten laut Kritiker Friels Dramen eine harmlose Repräsentation Irlands an, die in die Tradition der verniedlichenden Heimatdarstellung passe. Murphys Beitrag zur Demontage des romantischen Irlandmythos sei radikal und so spiele er eine Vorreiterrolle für ein modernes irisches Drama. Daher sei es höchste Zeit gewesen, Tom Murphy mit diesem Theaterfestival ein Denkmal zu setzen.

Auffallend ist immer noch die Tatsache, dass Murphy, vor allem mit seinen ruralen Stücken, relativ geringe Bühnenpräsenz im Vergleich mit beispielsweise Friel oder McDonagh eingeräumt wird, wohingegen in England beispielsweise 1997 *Bailegangaire* als Paradebeispiel für zeitgenössisches irisches Drama inszeniert wurde, um das „totally Irish year“ einzuleiten.¹⁴⁹ Eine Erklärung für die schwache Bühnenpräsenz in Irland könnte man im Kontext von allgemeinen Genreentwicklungen und Rezeptionsgewohnheiten finden. Möglicherweise ist die in der komparativen Analyse identifizierte Eigenschaft des Stückes, wonach es eben nicht eindeutig zuzuordnen ist, dafür verantwortlich, dass sich das Abbey Theatre vor einer Inszenierung scheut. Für ein ländliches Volksstück weicht das Drama sowohl formal als auch inhaltlich zu sehr von der Tradition ab, und für ein völlig neues Theaterexperiment hält es wiederum zu sehr an der ruralen Dramatradition fest; es

¹⁴⁸ Brian Lavery: Arts abroad; the best-kept secret of Irish Theatre: Tom Murphy. In: *The New York Times*, 7. November 2001,

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B03E1DE1339F934A35752C1A9679C8B63>, eingesehen am 30. November 2007.

¹⁴⁹ Victoria White: Triple portion of Murphy’s. In: *The Irish Times*, 3. April 1997, Arts, S. 12.

nimmt einen Zwischenstatus ein. Außerdem sind sehr häufig ländliche irische Stücke, auch wenn sie vom Autor her kritisch angelegt sind, in stereotypisch irischer und humorvoller Manier in den Theatern umgesetzt worden. Murphys ländliche Stücke, vor allem *Bailegangaire*, bieten sich für eine derartige Interpretation nicht an.

Die Rezeptionsgeschichte zeigt, dass Murphys Art, rurales Drama zu schreiben, von den Kritikern und Literaturwissenschaftlern neuerdings einstimmig gelobt wird. Weder die Aufführungen noch das Stück wurden ablehnend bewertet. Das heißt, dass man in der irischen Öffentlichkeit durchaus kritische Darstellungen Irlands grundsätzlich akzeptiert. Allerdings wird in den Rezensionen auf Murphys Gesellschaftskritik im Stück nur marginal eingegangen.

Die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von *Bailegangaire* beweist, dass Murphys Umgang mit dem Genre für die irische Theaterpraxis ungeeignet zu sein scheint. Im Gegensatz zu traditionellen ländlichen Stücken über Irland ist Murphys Drama in Irland vernachlässigt worden. Das rurale Volksstück in der demontierten Version von Murphy steht im Schatten des traditionellen ruralen Volksstücks, das eindeutig Teil der Nationalliteratur ist. Mit *Bailegangaire* ist Tom Murphy nicht in den Status des Nationaldichters gerückt.

6. Zusammenschau

Sowohl Peter Turrinis *Sauschlachten* als auch Tom Murphys *Bailegangaire* setzten in ihrer Entstehungszeit innovative Akzente für das Genre des ländlichen Volksstücks in Österreich und Irland. Beide Dramen demontieren das im Allgemeinen als affirmativ geltende Genre und markieren somit als ‚ungemütliche‘ Repräsentation Österreichs beziehungsweise Irlands einen Umbruch in der Theaterästhetik. Das ländliche Volksstück nun auf diese kritische Weise als dramatische Darstellung der Nation zu verwenden, zeigt, dass junge Autoren in den 1970er und 1980er Jahren nach neuen Ausdrucksformen auf der Bühne suchten und sich die alte Folie des ruralen Stückes als Angriffsfläche aneigneten, um ihre Botschaft zu vermitteln.

Die Gegenüberstellung der Rezeptions- und Aufführungsgeschichten von Turrinis *Sauschlachten* und Murphys *Bailegangaire* zeigt, dass in Österreich und auch in Irland – hier aber nur ganz allmählich – der neue Zugang zur Verarbeitung

des ruralen Milieus im Drama von der Öffentlichkeit für notwendig anerkannt wurde. Auch wenn Turrinis *Sauschlachten* anfangs als degoutant und dilettantisch empfunden wurde, so hat das Stück im Laufe der Zeit Akzeptanz gefunden, was diverse Adaptionen und Inszenierungen beweisen. Dennoch ist es ein Drama, das im Burgtheater keinen Platz gefunden und das auch generell im 21. Jahrhundert an Popularität wieder verloren hat. Obwohl *Bailegangaire* von der Theaterkritik durchwegs als positives Beispiel für eine moderne dramatische Darstellung eines gegenwärtigen Irlands beurteilt worden ist, wird es im Vergleich mit anderen ruralen irischen Stücken wenig gespielt. In der akademischen Behandlung der Autoren und der Werke kristallisiert sich ein vergleichbarer Trend heraus. Beide Autoren werden als moderne Klassiker ihrer Nation behandelt, die Meilensteine für die jeweilige Theaterszene gesetzt und eine moderne Ära eingeleitet haben. In beiden Ländern wird das rurale Drama grundsätzlich als traditionelle Form angesehen; dass Turrini und Murphy dieses für ihre revolutionäre Präsentation der Nation verwenden, wird ihnen hoch angerechnet, jedoch scheinen sich vor allem in Irland die Verantwortlichen in der Theaterpraxis nicht klar darüber zu sein, wie man mit den Stücken umgehen soll. Da sie in kein bekanntes Schema passen, werden sie vernachlässigt.

Einen großen Unterschied im Umgang mit den Autoren kann man beobachten: Turrini wird von allen in der Medienöffentlichkeit als politische Person behandelt; seine frühen Theaterstücke werden als politische Botschaften verstanden. Für Murphy, der sich wesentlich weniger als öffentliche Person präsentiert, trifft das nicht zu. Sein ländliches Volksstück wird immer wieder als ästhetisches Phänomen beurteilt. Demgegenüber haben Turrinis rurale Stücke im öffentlichen Diskurs an Bedeutung verloren, und der Autor selbst ist als politisch-kritische Person in den Vordergrund gerückt. Diese Behandlung in der Öffentlichkeit deutet auf die unterschiedliche Entwicklung des Genres in Österreich und Irland hin. Was in der vergleichenden Darstellung der Aufführungs- und Rezeptionsgeschichten von Synges und Schönherrs Stücken bereits zum Ausdruck gekommen ist, wird jetzt wieder bestätigt, nämlich, dass das rurale Volksstück in Österreich für die Nationalbühne an Bedeutung verloren hat, wohingegen es in Irland immer noch als traditionelle Form populär ist.

In Österreich sind die Kritik und der Bruch mit der Tradition zum Teil des nationalen Selbstverständnisses geworden; sowohl durch den Skandal als auch

wegen seiner Anliegen ist Turrini zu einer akzeptierten Stimme im nationalen Diskurs geworden. In Irland fällt die Akzeptanz des kritischen Inhalts und der Form schwerer. Murphy gilt zwar als Erneuerer in der irischen Theaterszene, seine Präsenz in der Öffentlichkeit als politischer Autor ist allerdings sehr gering. Es scheint, dass man in Irland immer noch bemüht ist, Kritik an der Nation, die in einem langen Umbruchprozess erkämpft worden ist, abzuwehren. Hier sind die Theaterverantwortlichen nur beschränkt bereit, das aufzugeben, was 1904 bei der Gründung des Abbey Theatres, das eine signifikante Rolle im Identitätsfindungsprozess Irlands spielte, im Vordergrund stand: Als Gegenpol zu britischem Theater sollte das Nationaltheater affirmative Repräsentationen der irischen Nation bieten. Die Abwehrhaltung gegen Kritik am Mythos Irland scheint in der heimischen Theaterpolitik immer noch einen beachtlichen Raum einzunehmen.

VI. Wohin mit den Bauern? – Zusammenfassung und Ausblick

Die vergleichende Gegenüberstellung der ausgewählten österreichischen und irischen ländlichen Volksstücke aus drei Perioden des 20. Jahrhunderts hat gezeigt, dass entgegen der generellen Annahme, die Stücke seien typisch für ihr Herkunftsland, diese doch gewisse supranationale Merkmale aufweisen. Damit bestätigt sich Brechts Feststellung, wonach das Volksstück ein internationales Phänomen sei und die Autoren ähnliche Strategien anwendeten. Die untersuchten Stücke gleichen einander in Bühnengestaltung, dramatischer Struktur, Sprachverwendung, Figurendarstellung und Themenkreisen. Selbst die revolutionären kritischen Dramen, deren Autoren es sich zum Ziel gemacht haben, das Genre und die affirmative Genreideologie zu demontieren, verwenden ähnliche dramatische Mittel, wenn sie auch unterschiedlich radikal vorgehen.

Synges *Playboy* und Schönherrs *Erde* standen am Anfang des 20. Jahrhunderts für eine innovative Belebung des Ländlichen auf der Bühne; die Autoren erregten Aufmerksamkeit, indem sie das Genre mit tragikomischen Elementen füllten, womit sie die ländliche Gesellschaft als fehlerhaft entlarvten. Ihre Vorgehensweisen sind in vieler Hinsicht verwandt, besonders jedoch hinsichtlich der strukturellen Konzeption des Dramenaufbaus: Durch Stimmungswechsel in relativ kurzen Passagen, die Rührung und gleichzeitig Humor erzeugen, präsentieren sie das bäuerliche Milieu nicht rein klischeehaft wie viele ihrer Vorgänger, sondern lassen auf subtile Weise Gesellschaftskritik durchscheinen. Beide konstruieren in ihren Dramen eine Kunstsprache, die aus regional-dialektalen Elementen und einer hohen Konzentration von bildhaften Wendungen und Vergleichen besteht. Dies und die vorwiegend krude Ausdrucksweise wurde in Irland als unirisches empfunden, in Österreich als besonders österreichisch. Im Falle Synge wurde das Drama von der Öffentlichkeit zurückgewiesen, im Falle Schönherr als besonders ‚authentisch‘ akzeptiert.

Richard Billinger und T. C. Murray zählen zur Nachfolgegeneration von Schönherr und Synge. Der Vergleich von Billingers *Rosse* und Murrays *Michaelmas Eve* hat sichtbar gemacht, dass die Dramen zwar auf inhaltlicher Ebene große Parallelen aufweisen, in der dramatischen Struktur aber unterschiedlich gestaltet

sind. Im Gegensatz zu Murray geht Billinger unkonventioneller vor und greift damit Schönherrns Technik auf. In beiden Dramen der 1930er Jahre ist die Gesellschaftskritik der Autoren vernehmbar, es wird jedoch durch die Figuren, deren Sprechweise und die Vorhersehbarkeit der Handlung offene Kritik lediglich gedämpft vorgenommen.

Völlig neu und radikal dagegen gehen die Autoren des letzten Vergleichspaares vor. Peter Turrini in *Sauschlachten* und Tom Murphy in *Bailegangaire* entnehmen für ihre ländlichen Dramen Versatzstücke aus der bestehenden Volksstücktradition. Mit ihrer offensichtlichen Präsentation vom Ländlichen als überzeichnetes Klischee geben sie ihrer Kritik an der Gesellschaft und an der Funktionalisierung des Volksstücks als affirmatives Genre Ausdruck. Sie wenden sich vor allem gegen die Ideologisierung von Heimat, wie sie ihrer Ansicht nach in Österreich und Irland vorgenommen wurde. Gleichzeitig stellen sie die Ideologisierung des ländlichen Volksstücks zum Zweck der Affirmation des nationalen Konstrukts bloß. Mit der Umgestaltung des Genres, das gemeinhin als volkstümlich-national verstanden und auf der Bühne präsentiert worden war, nehmen die Autoren eine Demontage der nationalen Heimatideologie vor. Sie artikulieren mit ihren neuen ländlichen Dramen ihre Zweifel am Heimatkonstrukt, an dem, was als typisch österreichisch beziehungsweise als typisch irisch nach innen und nach außen propagiert wurde – das ‚gesunde‘ ländliche Bild der Nation. Da das ländliche Volksstück sowohl in Irland als auch in Österreich dazu diente, dieses Bild in der Öffentlichkeit auszustellen, schien es Murphy und Turrini besonders geeignet für ihre Demaskierung des kollektiven nationalen Bewusstseins.

Auffallend ist die Tatsache, dass diese Dramen unterschiedlich rezipiert worden sind, was vor allem auf historische Entwicklungen in den beiden Ländern zurückzuführen ist. Im österreichischen Kontext spielt dabei besonders die Vereinnahmung des Genres durch die Nationalsozialisten eine zentrale Rolle; damit wird das Genre in traditioneller Form für Aufführungen im Nationaltheater nach 1945 nicht mehr als akzeptabel erachtet. In Irland gibt es einen solch massiven Verlust an Glaubwürdigkeit des Genres nicht.

Im Zusammenhang mit der nationalen Qualität des ländlichen Dramas scheint immer die Biographie der Autoren relevant zu sein. Die Kritiker halten es sowohl in Irland als auch in Österreich für notwendig, dass ein Autor, wenn er das Landleben der Nation auf die Bühne bringen will, aus dem ländlichen Milieu kommt, dass er es

aufgrund eigener Erfahrungen beschreiben kann. Ist das nicht gegeben, so kann man ihm vorwerfen, dem Volk, der Nation und somit der nationalen Gemeinschaft nicht verbunden genug zu sein, was im Falle Synge zur Entstehungszeit für die Nationalisten ein Hauptkritikpunkt war; also wurde ihm auch die Legitimation abgesprochen, Kritik zu üben. Um als Nationaldichter, der ländliche Volksstücke auf der Nationalbühne aufgeführt haben will, zu gelten, muss man also laut Kritik im ländlichen Lebensbereich der jeweiligen Nation verwurzelt sein. Das Argument scheint bis heute noch Zugkraft zu haben, denn auch bei Murphy und Turrini verweist die Kritik immer wieder auf deren Herkunft.

Die Ergebnisse des Vergleichs der Aufführungs- und Rezeptionsgeschichten weisen in eine Richtung: Das ländliche Volksstück – sowohl das affirmative als auch das subversive – hat in Österreich an nationaler Identifikationskraft verloren; es ist zunehmend auf ländlich-regionalen Theatern zu finden. In Irland hingegen spielt es für die nationale Selbstdarstellung auf der Bühne seit hundert Jahren ungebrochen eine bedeutende Rolle: Das Ländliche, vor allem in humorvoller, unterhaltsamer Art inszeniert, wird parallel zu experimentierenden, zeitkritischen Formen auf der Peacock-Bühne im Nationaltheater als Ausdruck nationalen Selbstverständnisses produziert. Die nostalgisch-verkitschte Verarbeitung des bäuerlichen Milieus in den Inszenierungen deutet auf eine Sehnsucht hin, das traditionelle irische Heimatkonstrukt erhalten zu wollen. Der Mythos vom agrarischen ‚unschuldigen‘ Irland fernab der globalen Industrialisierung und Wirtschaft hat immer noch auf der Bühne Bestand. Wie die Inszenierungsgeschichte von Tom Murphys *Bailegangaire* illustriert, ist man in Irland nur zögerlich bereit, sich das Heimatkonstrukt dekonstruieren zu lassen.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass in Irland auch heute noch dem Ländlichen wesentlich mehr Spielzeit im Nationaltheater eingeräumt wird als in Österreich. Das Ländliche birgt für das Publikum der irischen Nationalbühne noch mehr Identifikationskraft, wohingegen es für Österreich kaum bedeutend ist. Wenn man das Burgtheater und das Abbey Theatre vergleicht, so wird augenfällig, dass die Leiter des ersteren darauf bedacht sind, sogenannte ‚Hochstildramen‘ auf den Spielplan zu bringen. Ländliches ist davon ausgenommen. In Österreich werden beispielsweise Königsdramen als Inbegriff des Nationaldramas verstanden. Dies ist ein Spiegel der unterschiedlichen historischen Evolution, denn in Irland wurde die Aristokratie 800 Jahre lang bekämpft und so gibt es keine irischen Historiendramen,

die vergleichbar wären mit den österreichischen Königsdramen. In Irland wird das ländliche Drama als dominierender Teil der ‚Hochkultur‘ angesehen und so überrascht es nicht, dass zur Hundertjahrfeier des Abbey Theatres im Jahre 2004 der rurale Klassiker *The Playboy of the Western World* wieder inszeniert wurde, eine Genrewahl, die im Burgtheater, wo Franz Grillparzers Königsdramen für derartige Festivitäten als österreichische Klassiker wiederholt verwendet werden, kaum vorstellbar wäre.

Nachdem die vergleichende Studie gezeigt hat, dass die Entwicklung des Status des ruralen Dramas in Irland und Österreich ab der Mitte des 20. Jahrhunderts auseinanderdriftet, stellt sich nun die Frage, was mit der Figur des Bauern auf der irischen beziehungsweise österreichischen Bühne in der Gegenwart passiert. In den großen Theatern Irlands findet man kontinuierlich Neuproduktionen ruraler Stücke von Vertretern der Generation, die in den 1950er Jahren zu schreiben begann, wie John B. Keane (1928-2006) oder Brian Friel (geb. 1929); Tom McIntyre (geb. 1931) stellt beispielsweise in seinem Drama *What Happened Bridgie Leary?* (2005) den ruralen Westen Irlands von vor über hundert Jahren dar.

Dass die Bauernstube, die *country kitchen* oder der *country pub* in Irland auch für manche junge Autoren als Schauplatz doch produktiv erscheinen, zeigt die Dramatikergeneration von Marina Carr (geb. 1964), Martin McDonagh (geb. 1951) und Conor McPherson (geb. 1971). Man hat in deren Dramen jedoch meistens nicht mehr den Eindruck, dass es um das irische Landleben und die bäuerliche Gesellschaft *per se* geht, sondern um äußerst private Themen, die das Individuum, egal aus welchem soziologischen Umfeld es kommt, betreffen. *The Weir* (1997) von Conor McPherson spielt beispielsweise in einer klassischen ruralen Szenerie, nämlich in einem *country pub* in Leitrim, aber es geht nicht mehr um die dörfliche Gemeinschaft oder Familie, sondern um die psychologischen Auswirkungen, die der Verlust eines Kindes mit sich bringt. Ähnlich verfährt Marina Carr in Stücken, die in der Provinz der irischen Midlands spielen. In *Portia Coughlan* (1996) zum Beispiel erstellt die Autorin ein Psychogramm einer Frau, die in ihrer Vorstellung von ihrem toten Zwillingbruder heimgesucht wird und die in ihrer eigenen Familie keinen Trost findet. Die Orte in Carrs Dramen scheinen eher zufällig gewählt oder als mystischer Spielgrund für individuelle Frauenschicksale. Anders bei Martin McDonagh, einem Londoner irischer Herkunft, der in seiner *Leenane*-Trilogie (1996-1997) die Landtradition als Hintergrund bewusst wählt, um sie zu parodieren. Sie

erscheint als Reminiszenz an die 1940er und 1950er Jahre. In seinen Dramen hinterfragt der Autor das irische Selbstbild, indem er das Klischeehafte herausstellt. Damit läuft er allerdings Gefahr, dass seine Werke, wenn die kritische Komponente nicht ausgeprägt genug auf der Bühne umgesetzt wird, auf den Zuseher als platte Unterhaltung wirken, ein Schicksal, das auch John B. Keanes Dramen dreißig Jahre zuvor erfuhren und das in der Verfilmung von *The Field* (1990) sichtbar ist. Ähnlich erging es auch dem ländlichen Drama *Dancing at Lughnasa* (1990) von Brian Friel, dessen Verfilmung mit Meryl Streep von 1998 das ursprünglich sozialkritische Drama in ein nostalgisch-romantisches Lustspiel über das irische Landleben in den vierziger Jahren transformierte. Generell hat der zeitgenössische irische Film – häufig von Amerika oder Großbritannien aus finanziert oder dort produziert – dazu beigetragen das ländliche Irland als Kitsch- und Klischee-Nation darzustellen; ein eindrucksvolles Beispiel dafür lieferte *Waking Ned* (1998) von Kirk Jones. All diese nostalgischen Interpretationen des Ländlichen können als Symptome einer Sehnsucht nach dem romantischen Irland-Bild bewertet werden.

Wendet man seinen Blick nun nach Österreich, so findet man das Ländliche als Gegenstand zeitgenössischer Dramatik lediglich vereinzelt. Eigentlich ist nur noch Felix Mitterer als Dramatiker dieses Genres von Bedeutung, und auch er widmet sich seit seiner Anti-Fremdenverkehrsserie *Piefke-Saga* (1990-1993) nicht mehr der Figur des zeitgenössischen Bauern. Er findet jetzt einen historischen Zugang zum ländlichen Milieu, wie beispielsweise in *Gaismair* (2001) oder *Die Hutterer* (2004). In diesen Dramen, die er im Auftrag von lokalen Bühnen geschrieben hat, spielt zwar das Bauerntum als Kollektiv die Hauptrolle, es wird allerdings rein historisierend präsentiert, also so, dass man keine inhaltliche Verbindung mit der Gegenwart erkennen kann. Diese Dramen reflektieren eine Rückbesinnung auf lokale Geschichtsereignisse, womit sie stark gemeinschaftsstiftend für regionale Gemeinden wirken. Wenn es um die Darstellung zeitgenössischer Themen geht, wendet auch Mitterer seinen Blick in Richtung Kleinbürgertum. Selbst seine Adaption von *Die Sieben Todsünden* (1903-1905) von Franz Kranewitter spielt nicht einmal mehr wie das Original im Bauernstand, sondern zeitlich enthoben im mittelständischen Bürgertum (*Tödliche Sünden* [1999]).

Auffallend ist weiters, dass man das ländliche Volksstück beinahe nur noch auf lokalen Bühnen antrifft. Auf den Staatstheatern in Wien ist die Präsenz des

Landwirtes als Protagonist weitgehend verloren gegangen. Neues in diesem Genre wird nicht mehr produziert und Altes kaum noch adaptiert; eine Ausnahme stellte die umstrittene Burgtheater-Inszenierung von Schönherrs *Gaube und Heimat* in der Regie Martin Kušejs (2001) dar. Die Reaktionen in den Medien zeigen jedoch, dass das österreichische Bauerntum für das Nationaltheater weiterhin als unpassend gilt, weil der Text als veraltet und der Autor im Zusammenhang mit seiner Rolle im Nationalsozialismus als zweifelhaft empfunden wird.¹ Trotz der relativ negativen Pressereaktionen inszenierte der Regisseur im Herbst 2008 Schönherrs *Weibsteufel* (1915). Die Kritiker urteilten über Kušejs Regietheater-Inszenierung wohlwollend.

Das Medium Film hat sich nach einer kleinen Welle des deutschsprachigen kritischen Heimatfilms der 1970er Jahre mit zum Beispiel Peter Turrinis und Wilhelm Pevnys *Alpensaga* (1974-1979) und Thomas Pluchs *Das Dorf an der Grenze* (1975-1982) auch in Österreich noch einmal des Bauerntums angenommen. Christian Bergers *Mautplatz* (1994) beispielsweise oder Stefan Ruzowitzkys *Die Siebtelbauern* (1998) beleuchten das Milieu filmisch. Berger beschäftigt sich mit dem Ländlichen in der Gegenwart, Ruzowitzky mit der Vergangenheit und zwar vor dem Hintergrund der Industrialisierung der Landwirtschaft. All diese Versuche können jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass in Österreich das Bauerntum im offiziellen Kulturbetrieb nur noch auf regionaler Ebene von Bedeutung ist oder auf nationaler als Abziehbild für triviale Fernsehunterhaltung. In dieser Hinsicht hat vor allem die TV Serie *Der Bergdoktor* (1992-1999) das Bauernland Österreich auf klischeehafte und sentimental-nostalgische Art aufgegriffen, die stark an die Heimatdarstellungen in den Nachkriegsfilmen erinnert.

In Irland ist das rurale Drama immer noch aktuell. Die Klassiker des Genres werden oft gespielt, und junge Autoren widmen sich dieser Dramenform. Jedoch kann man auch hier immer mehr erkennen, dass die Figur des Bauern zugunsten eines ländlichen Bürgertums in den Hintergrund rückt. Dies hängt sicherlich mit der Tatsache zusammen, dass seit den 1970er Jahren in Irland ein demographischer Wandel zu verzeichnen ist. Im Vergleich zu Österreich hat sich dieser Trend jedoch zeitlich verschoben vollzogen. In Österreich sind besonders nach 1945 und mit dem

¹ Vgl. Kapitel III. 2. über die Rezeptionsgeschichte von Karl Schönherrs *Erde*.

Wirtschaftsboom der 1960er Jahre die Bauern weniger geworden.² In Irland hat sich die Zahl der Landwirtschaftsbetriebe zwar auch seit den 1960er Jahren, aber besonders signifikant erst seit dem Wirtschaftsboom der 1990er Jahre ähnlich verringert.³ Mit dem massiven Rückgang der Zahl der Bauern und den Umstrukturierungen im landwirtschaftlichen Sektor hat auch das als traditionell empfundene bäuerliche Milieu einen Rückgang zu verzeichnen. Die agrarischen Traditionen und deren Einfluss auf die Gesellschaft haben sich im Zuge der Modernisierung der Landwirtschaft, die nicht zuletzt durch die Landwirtschaftspolitik der Europäischen Union gefördert worden ist, nachhaltig verändert. Beide Länder haben sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts von einst durch landwirtschaftliche Kleinbetriebe dominierten Ländern zu modernen Wirtschaftsnationen verwandelt. Umweltschutz, Gentechnologie, Zersiedlung, alternative agrarische Produktionsformen, Zustrom von Migranten, Teilzeitlandwirtschaft, Überalterung der agrarischen Bevölkerung und andere sind zeitrelevante Themen, die sich zur Behandlung im ländlichen Milieu anböten. Dennoch werden sie heute kaum im Theater oder auf der Leinwand gezeigt. Die österreichische Anti-Fremdenverkehrsliteratur der späten 1980er und frühen 1990er Jahre setzte sich zum letzten Mal auf sozialkritische Weise mit dem bäuerlichen Milieu und dem Problem des Ausverkaufs des traditionellen Heimatbildes auseinander. Seit dieser literarischen Beschäftigung mit dem Ländlichen ist kaum noch Vergleichbares produziert worden. Das traditionelle Ländliche hat heute zwar noch sentimentale Qualität, die vor allem im Fremdenverkehr nutzbar gemacht wird, jedoch für eine junge Autorengeneration, die sich zeitrelevanter Themen annehmen möchte, ist es nur noch marginal von Bedeutung, in Irland allerdings immer noch mehr als in Österreich.

² Vgl. Wolfgang Retler: Untergang der Bauernkultur. In: Kristian Sottriffer (Hg.): Das große Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart. Hundert Kapitel mit einem Essay von Ernst Krenek: Von der Aufgabe, ein Österreicher zu sein. Wien: Tusch, 1982, S. 504-507; vgl. auch Josef Hoppichler: Was brachte der EU-Beitritt der österreichischen Landwirtschaft? Wien: Bundesanstalt für Bergbauernfragen, 2007, Schaubild zum Thema Bauernsterben auf S. 18.

³ Vgl. Ethel Crowley: Land Matters. Power Struggles in Rural Ireland. With a Foreword by Michael Viney. Dublin: Lilliput, 2006.

VII. Literaturverzeichnis

Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen

- E* Schönherr, Karl: Erde. Komödie in drei Akten. In: Gesamtausgabe. Bühnenwerke. Hg. v. Vinzenz K. Chiavacci. Wien: Kremayr & Scheriau, 1967, S. 147-190.
- PoWW* Synge, John Millington: The Playboy of the Western World. A Comedy in Three Acts. In: The Playboy of the Western World and other Plays. Hg. v. Ann Saddlemyer. Oxford, New York: Oxford University Press, 1995, S. 95-146.
- R* Billinger, Richard: Rosse. In: Gesammelte Werke. Dramen, Band 1. Hg. v. Heinz Gerstinger. Graz, Wien: Stiasny, 1960, S. 159-234.
- ME* Murray, T. C.: Michaelmas Eve. A Play in Three Acts. London: Allen & Unwin, 1932.
- S* Turrini, Peter: Sauschlachten. In: Rozznjogd, Sauschlachten. Dialektstücke. Hg. v. Silke Hassler. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004, S. 83-140.
- B* Murphy, Thomas: Bailegangaire. The story of Bailegangaire and how it came by its appellation. Dublin: Gallery, 1986.

Zeitungsartikel

NB: Hier sind nur jene Zeitungsartikel aufgelistet, die als Ganztexte zur Verfügung standen. Zeitungszitate aus Fremdressourcen werden nicht gesondert ausgewiesen.

Adam, Erik: Aggressionsorgie. Nun ist die Sau geschlachtet. In: *Kleine Zeitung*, 9. Mai 1996, S. 16.

Andrews, Rachel: Bailegangaire. Peacock. In: *The Sunday Tribune*, 14. Oktober 2001, Art Life, S. 6.

- Andrews, Rachel: Measure for Measure. Conversations on a Homecoming in Lyric Belfast. In: *The Sunday Tribune*, 21. April 2002, S. 6.
- Anon: Abbey Theatre: The Playboy of the Western World. In: *Freeman's Journal*, 26. Januar 1907, S. 8.
- Anon: Letter to the Editor. In: *Freeman's Journal*, 28. Januar 1907, S. 6.
- Anon: Abbey Theatre. In: *Freeman's Journal*, 31. Januar 1907, S. 7.
- Anon.: Hofburgtheater. In: *Reichspost*, 23. Februar 1908, S. 7-8.
- Anon.: Abbey Theatre. In: *Freeman's Journal*, 28. Mai 1909, S. 8.
- Anon.: Abbey Theatre. In: *The Irish Times* 28. Mai 1909, S. 6.
- Anon.: Abbey Theatre. In: *The Irish Times*, 2. Oktober 1918, S. 5.
- Anon.: New Aspect Given to Synge's Work by Abbey Players. In: *Freeman's Journal*, 2. Oktober 1918, S. 5
- Anon.: Editorial. In: *The Irish Times*, 19. November 1925, S. 1.
- Anon.: Die Eröffnung der Salzburger Festspiele. Großer Erfolg von Billingers „Perchtenspiel“. Drahtbericht der „Reichspost“. In: *Reichspost*, 27. Juli 1928, S. 8.
- Anon.: “Brilliant production of ‘Michaelmas Eve’”. In: *The Irish Times*, 28. Juni 1932, S. 6.
- Anon.: Dublin Amusements: Michaelmas Eve. New T. C. Murray Play at the Abbey. In: *The Irish Press* 28. Juni, 1932, S. 6.
- Anon.: Two Plays. In: *The Irish Times*, 19. November 1932, S. 4.
- Anon.: Michaelmas Eve still at Abbey. In: *The Irish Times*, 4. Juli 1932, S. 4.
- Anon.: Mensch und Maschine. “Rosse”. Burgtheater. In: *Das kleine Blatt*, 17. September 1933, S. 18.
- Anon.: T. C. Murray's Michaelmas Eve in Theatre of the Imperial Institute South Kensington. In: *Eastern Daily Press*, 11. März 1935, o. S.
- Anon.: Obituary Mr. T. C. Murray. In: *The Irish Times*, 9. März 1959, S. 5.
- Anon.: Ohne Titel. In: *Salzburger Nachrichten*, 23. Februar 1987, S. 8.
- Anon.: Gustav Manker gestorben. In: *Wiener Zeitung*, 8. Juli 1988, S. 4.

- Anon.: Theatre Listings. In: *The Irish Times*, 28. Dezember 1994, Arts, S. 8.
- b,e: Salzburger Festspiele 1928. Das Perchtenspiel. In: *Münchener Zeitung*, 1. August 1928, o. S.
- B., R. Dr.: Burgtheater. In: *Die Neue Zeitung*, 5. November 1926, S. 4.
- Bach, David Josef: Erzählung und Theater. In: *Arbeiterzeitung*, 9. April 1927, S. 3.
- Bartens, Gisela: Notwendige Konfrontation. Vom Blutgeruch altneuer Wörter und rechter Denkweisen – starker Saisonseinstieg im Grazer TiK mit Peter Turrinis Stück „Sauschlachten“. In: *Kleine Zeitung*, 17. Oktober 1995, S. 17.
- Bassaraba, Adolf: *Erde* im Burgtheater. In: *Volkszeitung*, 7. Mai 1943, S. 2.
- Baumgartner, Edwin: Zum 115. Geburtstag von Richard Billinger. Nur ein Bauerdichter? In: *Wiener Zeitung*, 20. Juli 2005, S. 9.
- Christoph, Horst: Teuflische Szenen. Das Burgtheater probt „Tod und Teufel“, das neue Stück des österreichischen Dramatikers Peter Turrini. Es geht um Waffenhandel. In: *profil*, 10. September 1990, S. 85.
- Colgan, Gerry: Balancing Act of Gentle Realism. In: *The Irish Times*, 16 November 1995, S. 12.
- Dawson, Kevin: Playgirl of the Western World. Profile: Garry Hynes. In: *The Sunday Tribune*, 1. Dezember 1985, S. 8.
- Drama Correspondent: Mr. T. C. Murray's New Play. In: *The Times*, 30. Juni 1932, S. 12.
- Drews, Wolfgang: Grausames Abschlachten. Turrini-Uraufführung im Münchner Werkraumtheater. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. Januar 1972, S. 12.
- Dullea, Flor: 'Bailegangaire'. Drama without any laughter. In: *Southern Star*, 26. August 1989, S. 11.
- Egan, Sinéad: A Whistle in the Dark. In: *The Sunday Tribune*, 7. Oktober 2001, Art Life, S. 6.
- f., e.: Das Dritte Reich braucht Lakaien. Die Parade der Überläufer. In: *Arbeiterzeitung*, 30. April 1933, S. 4.
- Fallon, Gabriel: Tested Upon the Pulse. All Ireland Drama Festival. In: *Catholic Standard*, 14. Mai 1954, o. S.

Fontana, Oskar Maurus: Theater in der Ostmark. In: *Das Reich*, 11. Januar 1942, S. 15.

Fritsch, Sibylle/Christoph, Horst: Die Peter-Turrini-Saga. Shakespeare in der Krise. Er schreit, wenn's brennt. Er ärgert die SPÖ mit einer „Arbeiter-Saga“ und halb Österreich durch seine Kommentare zur Lage der Nation. Politische Künstler wie Peter Turrini passen nicht ins Wende-Bild. In: *profil*, 27. April 1987, S. 87-90.

Gächter, Sven: „Die Dichter taugen nicht mal mehr als Souffleure!“ Dramatiker Peter Turrini über Theater und Politik, das Ende der Gerechtigkeit und sein neues Stück am Burgtheater. In: *Die Weltwoche*, 5. Juni 1997, S. 12.

Goetz, Wolfgang: Wiener Theater. Von der Staatsoper zum „Wiener Werkel“. In: *Das Reich*, 2. November 1941, S. 13.

Graef, Heinz: Flämisches Theater im Volkstumskampf. In: *Das Reich*, 28. Juli 1940, S. 22.

Graef, Sigmund: Theater im Krieg. In: *Das Reich*, 20. Juli 1940, S. 18.

Hahnl, Hans Heinz: Richard Billingers „Der Gigant“ im Volkstheater: Symbolische Moore, echte Strizzis. In: *Arbeiterzeitung*, 6. Juni 1983, S. 13.

Halloran, Cathy: Bravo Druid! Latest offering from pen of Tom Murphy a Christmas Treat. In: *Connacht Sentinel*, 10. Dezember 1985, S. 11.

Hayes, J. J.: An Abbey Success. The Irish Seem Enthusiastic About T. C. Murray's New One-Acter. In: *The New York Times*, 23. Oktober 1927, o. S.

Hein, Jürgen: Chancen für ein neues Volksstück? In: *Neue Zürcher Zeitung*, 17./18. Dezember 1983, S. 58-60.

Hein, Jürgen: Das Volksstück zwischen den Weltkriegen. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 7./8. Juli 1984, S. 49-51.

Hein, Jürgen: Unbewältigte Vergangenheit. Überlegungen zum österreichischen Volksstück der dreissiger Jahre. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 29./30. Juli 1989, S. 58-60.

Henrichs, Benjamin: Schweinchen Schlau. Turrini-Uraufführung in München. In: *Die Zeit*, 21. Januar 1972, S. 19.

Hilpold, Stephan: Bauern Zerrütten ein Burgtheatersport. In: *Der Standard*, 19. Januar 2001, S. 18.

Hoffmann, Christian: „Ah, dös hat g'schmeckt!“ In: *Arbeiterzeitung*, 15. Juli 1988, S. 11.

Hölzl, Bernarda: Ensemble Theater. „Sauschlachten“ auch heute aktuell. In: *Furche*, 16. Februar 1995, o. S.

Holzner, Johann: Ein Meister der Komprimierung. Zum 50. Todestag von Karl Schönherr. In: *praesent*, 11. März 1993, o. S.

Jaques: Abbey Theatre. In: *The Irish Independent*, 28. Mai 1909, S. 5.

K., E. Dr.: Richard Billingers „Rosse“. Erstaufführung im Burgtheater. In: *12 Uhr-Blatt*, 16. September 1933, S. 4.

Katz, Anne Rose: Geschichten muß man auch zulassen ... Mit der „Alpensaga“ zum Erfolg: Der Schriftsteller und Fernsehautor Peter Turrini. In: *Süddeutsche Zeitung*, 12. Dezember 1980, S. 44.

Kennedy, Maurice: Love and Land. In: *Sunday Press*, 30. April 1950.

Kraus, Karl: Die Staackmänner. In: *Die Fackel* 398 (1914), S. 22-28.

Kraus, Karl: o.T. In: *Die Fackel* 676 (1925), S. 16.

Kraus, Karl: Von wem ist die Rede. In: *Die Fackel* 876 (1932), S. 47.

Kruntorad, Paul: Schaurig schönes Alpenglücken. Der Dramatiker Peter Turrini und der Regisseur Claus Peymann geraten am Burgtheater in dünne Höhenluft. In: *Rheinischer Merkur*, 26. Februar 1993, S. 25.

Kunz, Otto: Der Auftakt zu den Salzburger Festspielen. Das Perchtenspiel. In: *Der Tag*, 27. Juli 1928, S. 5.

Lavery, Brian: Arts abroad; the best-kept secret of Irish Theatre: Tom Murphy. In: *The New York Times*, 7. November 2001, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B03E1DE1339F934A35752C1A9679C8B63>, eingesehen am 30. November 2007.

Lee, Veronica: Sentimental Journey. In: *Evening Standard* (London), 10. August 2004, S. 42.

Lepuschitz, Rainer: Weinzierl und Reyer über „Weltdramatiker“ Schönherr, dessen „Erde“ nun Requiem ist. In: *Tiroler Tageszeitung*, 27. Juli 1989, S. 12.

Liebstoekl, Hans: Billingers Rosse. In: *Wiener Sonn- und Montagzeitung*, 18. September 1933, S. 8.

Linehan, Fergus: Wanted: a new generation of first-rate dramatists. In: *The Irish Times*, 24. September 1988, Weekend, S. 2.

- Macardle, Dorothy: T. C. Murray's Michaelmas Eve und Denis Johnston's The Moon in the Yellow River. In: *The Irish Press*, 14. November 1932, S. 6.
- Macaulay, Alastair: "Playboy" has the charm of the Oirish Theatre. In: *Financial Times*, 22. Februar 2001, S. 12.
- Mc Greevy Stafford, Joyce: Happy Homecoming for Siobhan. In: *The Sunday Independent*, 8. Dezember 1985, Living, S. 17.
- McCarthy, Gerry: The Sound of Synge's Swansong. In: *The Sunday Times*, 8. Juli 2001, Magazine, S. 13.
- Mittringer, Markus: Idealbauern auf Brachialtapeten. In: *Der Standard*, 29./30. Oktober 2005, S. 33.
- Mittringer, Markus: Bauern ohne Ausdünstung. In: *Der Standard*, 7./8./9. April 2007, S. 26.
- Murray, T. C.: Catholics and the Theatre. In: *Evening Herald*, 12. Oktober 1922, S. 1.
- Murray, T. C.: Within the Gates. In: *The Irish Press*, 19. Dezember 1933, S. 4.
- Murray, T. C.: The First National Book Fair. In: *The Irish Press*, 30. März 1940, S. 6.
- Niedermeier, Cornelia: Wir gehen eine neue Heimat suchen. In: *die tageszeitung*, 22. Januar 2001, S. 14.
- Nolan, David: "Bailegangaire" Druid Theatre Galway. In: *The Irish Times*, 6. Dezember 1985, S. 14.
- Nöstlinger, Christine: Peter Turrini. Vom Werben um jene, die nie ins Theater gehen. Eine einseitige Liebesgeschichte. In: *Der Standard Online* – Literaturlandschaft Österreich Übersicht, www.derstandard.at/archiv, eingesehen am 15. Januar 2008.
- O'H., T.: "Books on the table." Plays and Poems by Irish Writers. *The Sunday Independent*, 5. Februar 1933, S. 12.
- O'Kelly, Emer: Dublin: Theatre Festival. From the inspired to the tasteless. Emer O'Kelly found a very mixed bag of offerings at this year's Theatre Festival. In: *The Sunday Independent*, 7. Oktober 2001, S. 23.
- O'Murchu, Liam: Dancing in the Isle. In: *Irish Echo*, 4. Juni 1988, o. S.
- O'Toole, Fintan: Facing the audacity of despair. His originality may make us unsure of judging him, but the Abbey's season proves the value of Tom Murphy and his work. In: *The Irish Times*, 5. Oktober 2001, The Arts, S. 12.

- O'Toole, Fintan: Play for Ireland. In: *The Irish Times*, 12. Februar 2000, The Arts, S. 4.
- O'Toole, Fintan: Wild Beauty made safe. In: *The Irish Times*, 19 November 1995, The Arts, S. 12.
- O'Toole, Fintan: The Old Woman's Brood. Fintan O'Toole finds Tom Murphy's new play "Bailegangaire" an astonishing new beginning in Druid's production. In: *The Sunday Tribune*, 8. Dezember 1985, S. 20.
- Oehlmann, Werner: "Hexe von Passau" in Berlin. In: *Das Reich*, 10. Mai 1942, S. 12.
- Olden, G. A.: Radio Review. A Munster Twilight. In: *The Irish Times*, 13. Januar 1956, S. 6.
- Pelinka, Peter: Gespräche mit Peter Turrini. Ein Heimatdichter der besseren Art. In: *Arbeiterzeitung*, 25. Oktober 1985, S. 8-10.
- Petsch, Barbara: Wenn man tot ist. In: *Die Presse*, 24. Mai 1997, Spectrum, S. III.
- Pfoser, Alfred: Die Renaissance bleibt aus. Richard Billingers „Gigant“ am Wiener Volkstheater will eine Wiederentdeckung des Autors einleiten. In: *Salzburger Nachrichten*, 6. Juni 1983, S. 8.
- Pohl, Ronald: Das Schlachtfest des Herrn Karl. Karl Welunschek inszeniert Turrinis „Sauschlachten“ im Ensembletheater. In: *Der Standard*, 7. Februar 1995, S. 22.
- Polgar, Alfred: Schönherr im Burgtheater. In: *Die Weltbühne* 19 (1923), S. 145.
- Preuss, Joachim Werner: Gerhart-Hauptmann-Preisträger Peter Turrini. In: *Bühne und Parkett* 28, 1 (1982), S. 13-17.
- Prohaska, Bruno: Erde im Burgtheater. In: *Das Kleine Blatt*, 7. Mai 1943, S. 3.
- Reddin, G. N.: A National Theatre (?). In: *The Irish Times*, 24. February 1926, S. 7.
- Ruane, Medb: A Playboy stripped bare. In: *The Sunday Times*, 26. November 1995, Magazine S. 4.
- S., D.: Michaelmas Eve. New Play at the Abbey. In: *The Irish Independent*, 28. Juni 1932, S. 8.
- Schirach, Baldur von: Kunst und Wirklichkeit. In: *Das Reich*, 19. Oktober 1941, S. 13.
- Schmid, Manfred A.: Die Passion des Volte nach Turrini. In: *Wiener Zeitung*, 29. Oktober 1996, S. 4.

- Schmidt, Colette M.: Demontage der Menschenwürde. In: *Der Standard*, 30. Oktober 1995, S. 22.
- Schmidt, Dietmar N.: Münchner Gespräche mit zwei Bühnenautoren und noch einem. In: *Frankfurter Rundschau*, 26. Februar 1972, S. 24-25.
- Schneider, Helmut: Schicksal eines Außenseiters. Rauhe Sitten auf dem Land. Wien: Ensembletheater spielt Turrinis „Sauschlachten“. In: *Salzburger Nachrichten*, 10. Februar 1995, S. 7.
- Schödel, Helmut: Der Dichter der Alpen- und Arbeitersage. Auf einem Schiff aus Worten. Ein Portrait des österreichischen Schriftstellers Peter Turrini. In: *Die Zeit*, 5. Mai 1989, S. 65.
- Schwabeneder, Franz: Heimatschlamm und Menschendreck. In: *Oberösterreichische Nachrichten*, 22. Januar 2001, S. 7.
- Sheridan, Michael: Haunting Qualities of Bailegangaire. In: *The Irish Press*, 7. Dezember 1985, S. 7.
- Sinkovicz, Wilhelm: Daneben, wie man so sagt. „Sauschlachten“ war ein Stück, mit dem Peter Turrini Aufsehen erregt hat. Jetzt ist es eine Oper im Jugendstiltheater, gleich ungestiös, aber nur noch halb so wild. In: *Die Presse*, 28. Oktober 1996, Spectrum, S. IV.
- Spencer, Charles: A well-trodden trail, but lastings of atmosphere. In: *Daily Telegraph*, 21. Februar 2001, S. 12.
- Stefan, Paul: Eine Uraufführung in Salzburg. Richard Billingers „Perchtenspiel“. In: *Die Bühne*, 9. August 1928, o. S.
- Steiner, Elisabeth: Das Sauschlachten ist Musiktheater geworden. In: *Der Standard*, 9. Mai 1996, S. 23.
- Stiegler-Fuchs, G. v.: Erde im Burgtheater. In: *Neues Wiener Tagblatt*, 7. Mai 1943, S. 2.
- Stoessl, Otto: Rosse. In: *Wiener Zeitung*, 17. September 1933, S. 8-9.
- Synge, J. M.: Letter to the Editor. In: *The Irish Times*, 31. Januar 1907, S. 5.
- Tóibín, Colm: Murphy's magic spell. In: *Sunday Independent*, 8. Dezember 1985, Living, S. 17.
- Torberg, Friedrich: An der hässlichen, eingenebelten Donau... Die Uraufführung von Richard Billingers Donauballade im Volkstheater. In: *Die Presse*, 2. September 1959, S. 6.

Turrini, Peter: Alles war echt. Kärnten. Peter Turrini über seine Erstkommunion im Kärntneranzug, sein unfreiwilliges Anderssein und das „echt Kärntnerische“, das ihn aus seiner Kindheitsgegend wegtrieb. In: *profil extra*, Juni 2004, S. 74-75.

W.: Burgtheater („Erde“. Komödie in drei Akten von Karl Schönherr). In: *Neue Freie Presse Morgenblatt*, 23. Februar 1908, S. 1-3.

we., u.: Unversilbert. Turrini lehnt Preis von Haider ab. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. Januar 2000, S. 18.

Weigel, Hans: Ein Anlaß, Schönherr wieder zu entdecken. Zum Abschluß der Gesamtausgabe. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9. November 1974, S. 23.

Weilen, Alexander von: Burgtheater. In: *Wiener Abendpost*. Beilage zur Wiener Zeitung, 24. Februar 1908, S. 1.

Weinzierl, Ulrich: Arbeit mit Elementargewalten. In: *Die Welt*, 22. Januar 2001, S. 29.

White, Victoria: Triple portion of Murphy's. In: *The Irish Times*, 3. April 1997, Arts, S. 12.

Weitere Quellen

Anzengruber, Ludwig: Ausgewählte Werke. Eine Einführung in des Leben und das Werk des Dichters von Erwin Heinzl. Wien: Kremayr & Scheriau, 1966.

Bachler, Klaus: Ich ziehe das Burgtheater über den Berg. In: Klaus Bachler und Klaus Dermutz (Hg.): *Das Burgtheater 1955-2005. Weltbühne im Wandel der Zeit. Mit einem Essay von Klaus Bachler*. Wien: Deuticke im Paul Zsolnay 2005, S. 10-57 (edition burgtheater).

Billington, Michael: Tom Murphy in Conversation with Michael Billington. Abbey Theatre, 7 October 2001. In: Nicholas Grene (Hg.): *Talking about Tom Murphy*. Dublin: Carysford, 2002, S. 91-112.

Boal, Augusto: *Theatre of the Oppressed*. 3. Auflage. London: Pluto Classics, 2000.

Boucicault, Dion: *The Dolmen Boucicault*. Hg. v. David Krause. Dublin: Dolmen, 1964.

Brandstetter, Alois (Hg.): *Heiters aus Österreich. Von Artmann bis Zeemann*. München: Heyne, 1999.

- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke 17: Schriften zum Theater 3. Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- Buckstone, John Baldwin: The Green Bushes: or, A Hundred Years Ago. London: National Acting Drama Office, 1945.
- Bunreacht na hÉireann. Constitution of Ireland. Dublin: Government Publications, 1999.
- Carr, Marina: Portia Coughlan. Loughcrew: Gallery, 1998.
- Carroll, Paul Vincent: The White Steed and Coggers. New York: Random House, 1939.
- Dawidowicz, Anton (Hg): Österreichisches Liederbuch. Komm, sing mit! Innsbruck: Helbing, 1962.
- Deevy, Teresa: Three Plays: Katie Roche, The King of Spain's Daughter, The Wilde Goose. London: Macmillan, 1939.
- Dollfuss, Engelbert: 11. September 1933, Trabrennplatzrede.
www.freidenker.at/liga/downloads/rede/htm, eingesehen am 8. Januar 2008.
- Dollfuss, Engelbert: So sprach der Kanzler. Dollfuss' Vermächtnis. Aus seinen Reden zusammengestellt von Dr. Anton Tautscher. Wien: Ferdinand Baumgartner, 1935.
- Dollfuss, Engelbert: Dollfuß an Österreich. Eines Mannes Wort und Ziel. Autorisierte Ausgabe. Mit 14 Abbildungen. Hg. v. Edmund Weber. Wien: Reinhold, 1935.
- Dürrenmatt, Friedrich: Theaterprobleme. In: Werkausgabe in 37 Bänden. Band 30: Theater. Essays, Gedichte und Reden. Zürich: Diogenes, 1998, S. 31-72.
- Ernst, Gustav/Wagenbach, Klaus (Hg.): Rot – ich Weiß – Rot. Berlin: Wagenbach, 1979.
- Fay, Frank J.: Towards a National Theatre. Dramatic Criticism. Hg. v. Robert Hogan. Dublin: Dolmen, 1970.
- Fay, William G.: The Playboy of the Western World. In: J. M. Synge. Interviews and Recollections. Hg. v. E. H. Mikhail. London: Macmillan, 1977, S. 48-54.
- Fridell, Egon/Polgar, Alfred: Goethe und die Journalisten. Satiren im Duett. Hg. v. Heribert Illig. Wien: Löcker, 1986.
- Friel, Brian: Selected Plays. Introduction by Seamus Deane. Washington D. C.: Catholic University of America Press, 1986.
- Friel, Brian: Dancing at Lughnasa. London: Faber, 1990.

Hassel, Ursula/McMahon, Deirdre: Interview mit Felix Mitterer. In: Ursula Hassel und Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposiums University College Dublin 28. Februar-2. März 1991. Tübingen: Stauffenburg, 1992, S. 287-304 (Stauffenburg Colloquium, 23).

Holloway, Joseph: Irish Theatre. 3 Bände. Hg. v. Robert Hogan und Michael O'Neill. Dixon/CA: Proscenium, 1969.

Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke 8: Prosa, Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse. 2. Auflage. Hg. v. Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978.

Johnston, Denis: Collected Plays. 2 Bände. London: Cape, 1960.

Jung, Jochen (Hg.): Glückliches Österreich. Literarische Betrachtungen unseres Vaterlandes. Wien: thosa 1995.

Keane, John B.: Moll. A Comedy in Three Acts. Cork: Mercier, 1971.

Keane, John B.: The Chastitute. A play in Two Acts. Dublin: Mercier 1981.

Keane, John B.: Three Plays: Sive, The Field, Big Maggie. Hg. v. Ben Barnes. Cork: Mercier, 1990.

Kranewitter, Franz: Fall und Ereignis. Ausgewählte Dramen. Mit einer Einführung von Eugen Thurnher. Innsbruck: Wagner, 1980.

Kraus, Karl: Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestage. Hg. v. Hans Meyer. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975.

Lawson, Richard (Hg.): Seven Contemporary Austrian Plays. Riverside/CA: Ariadne, 1995.

Lawson, Richard (Hg.): New Anthology of Contemporary Austrian Folk Plays. Riverside/CA: Ariadne, 1998.

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Anmerkungen übers Theater. In: Gesammelte Schriften. Band 1. Hg. v. Franz Blei. München, Leipzig: Georg Müller, 1909.

MacIntyre, Tom: What Happened Bridgie Cleary? Dublin: New Island, 2005.

Mac Lámhóir, Micheál: Theatre in Ireland. 2. Auflage. Dublin: Three Candles, 1964.

McCabe, Eugene: The King of the Castle. Dublin: Gallery Press, 1978.

Mc Donagh, Martin: Plays 1. Introduced by Fintan O'Toole. London: Methuen, 1999.

- McPherson, Conor: *The Weir and other Plays*. New York: Theatre Communications Group, 1999.
- Mell, Max: *Gesammelte Werke in vier Bänden. Band 2: Dramen*. Wien: Amandus, 1962.
- Menasse, Robert: *Überbau und Underground. Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.
- Mitterer, Felix: *Gaismair. Ein Theaterstück und sein historischer Hintergrund*. Innsbruck: Haymon, 2001.
- Mitterer, Felix: *Kein Platz für Idioten. Das Stück und die Fernsehfassung*. (3. Auflage). Innsbruck: Haymon, 2004
- Mitterer, Felix: *Stücke 4*. Innsbruck: Haymon, 2007.
- Muigg, Paul (Hg.): *Reimmichls Volkskalender. Anno Domini 2009*. Innsbruck, Wien: Tyrolia, 2008.
- Musil, Robert: *Gesammelte Werke in 9 Bänden. Band 9*. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbeck: Rororo, 1981.
- Murray, T. C.: *Selected Plays*. Hg. v. Richard Allen Cave. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1998 (Irish Drama Selections, 10).
- Murphy, Thomas: *Conversations on a Homecoming*. Dublin: Gallery, 1986.
- Nestroy, Johann: *Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band 6-8: Die Volksstücke 1-3*. Hg. v. Fritz Bruckner und Otto Rommel. Wien: Schroll, 1926.
- O'Casey, Seán: *Collected Plays*. London: Macmillan, 1955.
- O'Flaherty, Liam: *A tourist's guide to Ireland*. London: Mandrake, 1929.
- O'Keeffe, John: *The Plays of John O'Keeffe*. Hg. v. Frederick M. Link. New York: Garland, 1981.
- Ringel, Erwin: *Die österreichische Seele*. In: *10 Reden über Medizin, Politik, Kunst und Religion*. Hg. v. Franz Richard Reiter. Wien, Köln, Graz: Europa-Verlag, 1984 (Dokumente zu Alltag, Politik und Zeitgeschichte, 5).
- Robinson, Lennox: *Selected Plays*. Hg. v. Christopher Murray. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1982 (Irish Drama Selections, 1).
- Sassmann, Hans: *Haus Rothschild. Historisches Schauspiel in 5 Akten*. Berlin: Verlag für Kulturpolitik, 1930.

Sassmann, Hans: Metternich. Historisches Schauspiel in 5 Akten. Berlin: Verlag für Kulturpolitik, 1930.

Schikaneder, Emanuel: Der Tyroler Wastl. In: Otto Rommel (Hg.): Alt-Wiener Volkstheater in 7 Bänden. Band 1. Wien, Teschen, Leipzig: Prochaska, 1913, S. 83-166.

Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Hg. v. Therese und Heinrich Nickl. Wien, München: Molden, 1986.

Shiels, George: Three Plays: Professor Tim, Paul Twyning, The New Gossoon. London: Macmillan, 1958.

Synge, John Millington: The Collected Letters. Hg. von Ann Saddlemyer. Oxford: Clarendon, 1983.

Thimig, Hugo: Hugo Thimig erzählt. Hg. v. Franz Hadamowsky. Graz, Köln: Böhlau, 1962.

Turrini, Peter: Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen etc. Ausgewählt und bearbeitet v. Ulf Birbaumer. Wien, München, Zürich: Europa-Verlag, 1978.

Turrini, Peter: Turrini Lesebuch Zwei. Hg. v. Ulf Birbaumer. Wien: Europa-Verlag, 1983.

Turrini, Peter: Es ist ein gutes Land. 2. Auflage. Wien: Europa-Verlag, 1987.

Turrini, Peter: Mein Österreich. Reden, Polemiken, Aufsätze. Darmstadt: Luchterhand, 1988.

Weigel, Hans: Das tausendjährige Kind. Kritische Versuche eines heimlichen Patrioten zur Beantwortung der Frage nach Österreich. Mit 25 Zeichnungen von Paul Flora. Wien: Kremayer & Scheriau, 1965.

Weiss, Walter/Hanisch, Ernst (Hg.): Vermittlungen. Texte und Kontexte österreichischer Literatur und Geschichte im 20. Jahrhundert. Salzburg, Wien: Residenz, 1990.

Yeats, William Butler: Nine One-Act Plays. London: Macmillan, 1937.

Yeats, William Butler: Explorations. London: Macmillan, 1962.

Yeats, William B.: J. M. Synge and the Ireland of his Time. In: E. H. Mikhail (Hg.): J. M. Synge Interviews and Recollection. London: Macmillan, 1977, S. 55-62.

Zuckmayer, Carl: Der fröhliche Weinberg/Schinderhannes. Zwei Stücke. Frankfurt/Main: Fischer, 2004.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Reflexionen über das Volksstück. In: Fritz Hochwälder: Der Befehl. Mit Anmerkungen von Franz Theodor Csokor, Fritz Hochwälder und Theodor W. Adorno. Graz: Stiasny 1967, S. 108-110.

Amann, Klaus (Hg.): Peter Turrini – Schriftsteller, Kämpfer, Narr und Bürger. Ein Lesebuch über das Phänomen Turrini. Salzburg: Residenz, 2007.

Aspetsberger, Friedbert: Billinger und Co. oder das „Bauernland Oberdonau“. In: Kristian Sottriffer (Hg.): Das große Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart. Hundert Kapitel mit einem Essay von Ernst Krenek: Von der Aufgabe, ein Österreicher zu sein. Wien: Tusch, 1982, S. 321-323.

Aust, Hugo/Haida, Peter/Hein, Jürgen: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München: Beck, 1989.

Bab, Julius: Der Wille zum Drama. Neue Folge der Wege zum Drama. Berlin: Oesterheld, 1919.

Barrell, John: Sir Joshua Reynolds and the Englishness of English Art. In: Homi. K. Bhaba (Hg.): Nation and Narration. London: Routledge, 1990, S. 154-174.

Bassnett, Susan: Comparative Literature. A Critical Introduction. 2. Auflage. Oxford, Cambridge/USA: Blackwell 1995.

Bartels, Adolf: Geschichte der deutschen Literatur. Hamburg, Braunschweig, Berlin: Georg Westermann, 1919.

Becsi, Kurt: Einleitung. Richard Billingers Dramatik im Feld der Weltliteratur des 20. Jahrhunderts. In: Wilhelm Bortenschlager: Der unbekannt Billinger. Innsbruck: Wagner, 1985, S. 9-25.

Beniston, Judith: Cultural Catholicism in the First Republic: Hans Brečka and the 'Kunststelle für christliche Volksbildung'. In: Austrian Studies 10 (1999), S. 101-118 .

Berrow, Hilary: Eight Nights in the Abbey. In: Maurice Harmon (Hg.): J. M. Synge Centenary Papers 1971. Dublin: Dolmen, 1972, S. 75-87.

Bettelheim, Anton: Karl Schönherr und das österreichische Volksstück. Wien, Leipzig: Hertleben, 1926.

Bettelheim, Anton: Karl Schönherr. Leben und Schaffen. Leipzig: Staackmann, 1928.

Bew, Paul/Patterson, Henry: Seán Lemass and the making of modern Ireland, 1945-66. Dublin: Gill and Macmillan, 1982.

Billig, Michael: Banal Nationalism. London: Sage, 1995.

Binder, Dieter A./Bruckmüller, Ernst: Essay über Österreich. Grundfragen von Identität und Geschichte 1918-2000. München: R. Oldenburg 2005 (Österreich Archiv, Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde).

Birbaumer, Ulf: „Die Insel“. Wiener Theater nach 1945. In: Kristian Sotriffer (Hg.): Das große Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart. Hundert Kapitel mit einem Essay von Ernst Krenek: Von der Aufgabe, ein Österreicher zu sein. Wien: Tusch, 1982, S. 392-396.

Bortenschlager, Wilhelm: Der unbekannt Billinger. Innsbruck: Wagner, 1985.

Bourgeois, Maurice: John Millington Synge and the Irish Theatre. London: Constable, 1913.

Braun, Felix: Das Burgtheater um die Jahrhundertwende. In: Burgtheater. Festschrift zur Wiedereröffnung 1955. Wien: Burgtheater, 1955, S. 35-44.

Bromage, Mary C.: De Valera and the March of a Nation. With 26 illustrations. London: Hutchinson, 1956.

Brown, Terence: Ireland: A Social and Cultural History, 1922-1985. London: Fontana, 1987.

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.

Burke, Eoin: Von “The Plough and the Stars” zu “The Drums of Father Ned”. Seán O’Casey und die irische Moral. In: Stefan Neuhaus und Johann Holzner (Hg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktion – Folgen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 289-298.

Carr, Gilbert: Konflikte um die Modernität. Das Volksstück um 1900. In: Ursula Hassel und Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions University College Dublin 28. Februar-2. März 1991. Tübingen: Stauffenburg, 1992, S. 13-22 (Stauffenburg Colloquium, 23).

Cave, Richard Allen: Introduction. In: Selected Plays T. C. Murray. Hg. v. Richard Allen Cave. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1998 (Irish Drama Selections, 10).

Christie, Clive J.: Race and Nation. A Reader. London: I. B. Tauris, 1998.

Cocalis, Susan L.: The Politics of Brutality: Toward a Definition of the Critical Volksstück. In: Modern Drama 23, 4 (1981), S. 292-313.

- Coogan, Tim Pat: De Valera. Long Fellow, Long Shadow. London: Hutchinson, 1993.
- Coogan, Tim Pat: The Troubles. Ireland's ordeal 1966-1996 and the search for peace. London: Arrow, 1996.
- Cooney, John: John Charles McQuaid. Ruler of Catholic Ireland. Dublin: O'Brien, 1999.
- Corkery, Daniel: Synge and the Anglo-Irish Literature. Cork: Mercier, 1931.
- Cronin, Michael/O'Connor, Barbara: From gombeen to gubeen: Tourism, identity and class in Ireland, 1949-99. In: Ray Ryan (Hg.): Writing in the Irish Republic. Literature, Culture, Politics. London: Macmillan, 2000, S. 165-187.
- Crowley, Ethel: Land Matters. Power Struggles in Rural Ireland. With a Foreword by Michael Viney. Dublin: Lilliput, 2006.
- Cusack, Tricia: A 'Countryside Bright with Cosy Homesteads': Irish Nationalism and the Cottage Landscape. In: National Identities 3, 3 (2001), S. 221-238.
- DeGiacomo, Albert J.: T. C. Murray Dramatist. Voice of the Irish Peasant. Syracuse/NY: Syracuse University Press, 2002.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn: Österreichische Bühnentradiation und modernes Volksstück: Ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zu den Voraussetzungen der Volksstückbewegung. In: Modern Austrian Literature 28, 1 (1995), S. 75-93.
- Dieck, Leonore: Die literaturgeschichtliche Stellung der Heimatkunst. Stuttgart: Lämmle und Müllerschön, 1938.
- Dithmar, Reinhold: Fabeln, Parabeln und Gleichnisse. München: dtv, 1970.
- Dörrer, Anton: Einleitung. In: Landesverkehrsamt (Hg.): Festschrift zum Dr.-Karl-Schönherr-Tag. Axams. Die Heimat Karl Schönherrs. Innsbruck: Mar. [sic] Vereinsbuchhandlung und Buchdruckerei, 1937.
- Fallon, Brian: The Literary Censorship. In: Brian Fallon (Hg.): An Age of Innocence. Irish Culture 1930 – 1960. Dublin: Gill & Macmillan, 1999.
- Fay, William G./Carswel, Cathrine: The Fays of the Abbey Theatre. London: Rich & Cowan, 1935.
- Fechter, Paul: Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin: Knauer, 1941.
- Ferriter, Diarmaid: The Transformation of Ireland 1900-2000. London: Profile, 2004.

Fischer, Ernst: Einleitung. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. Hauptwerke der Österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München: Kindler, 1997, S. IX-XXVI.

Fischer, Ernst: Noch einmal: Das Österreichische in der Literatur. In: Ernst Fischer (Hg.): Kindlers Neues Literaturlexikon. Hauptwerke der Österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München: Kindler, 1997, o. S.

Fischer, Ernst: Die österreichische Literatur im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts. In: Herbert Zeman (Hg.): Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart. Band 7: Das 20. Jahrhundert. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1999, S. 433-687.

Fitz-Simon, Christopher: Parlour tragedy and kitchen comedy. 1908-1955. In: Christopher Fitz-Simon (Hg.): The Irish Theatre. London: Thames and Hudson, 1983, S. 160-183.

Fitz-Simon, Christopher: 1904: Richness and Diversity without the Abbey. In: Christopher Fitz-Simon (Hg.): Players and Painted Stage. Aspects of the Twentieth Century [sic] Theatre in Ireland. Dublin: New Island, 2004, S. 7-19.

Fliedl, Konstanze: Künstliche Konkurrenzen. – Schnitzler und Schönherr. In: Arno Duisini und Karl Wagner (Hg.): Metropole und Provinz in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Beiträge des 10. Österreichisch-Polnischen Germanistentreffens 1992. Wien: Zirkular, 1994, S. 115-128 (Zirkular Sondernummer 41).

Fohrmann, Jürgen: Grenzpolitik. In: Corinna Carduff und Reto Sorg (Hg.): Nationale Literaturen Heute – ein Fantom. Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2004, S. 23-33.

Frazier, Adrian: 'Quaint Pastoral Numbskulls': Siobhán McKenna's Playboy Film. In: Adrian Frazier (Hg.): Playboys of the Western World. Production Histories. Dublin: Carysford, 2004, S. 59-74.

Frazier, Adrian: The Irish Renaissance, 1890-1940: drama in English. In: Margaret Kelleher und Philip O'Leary (Hg.): The Cambridge History of Irish Literature. Band 2: 1890-2000. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, S. 181-225.

Fuchs, Brigitte: „Rasse“, „Volk“, Geschlecht. Anthropologische Diskurse in Österreich von 1850 bis 1960. Frankfurt/Main: Campus, 2003.

Gailey, Alan: The Folk Play in Ireland. In: Studia Hibernica 6 (1966), S. 113-154.

Gallagher, Michael: The changing constitution. In: John Coakley and Michael Gallagher (Hg.): Politics in the Republic of Ireland. 3. Ausgabe. London, New York: Routledge, 2000, S. 71-98.

Garvin, Tom: Patriots and republicans: an Irish evolution. In: William Crotty und David E. Smith (Hg.): Ireland and the Politics of Change. London, New York: Longman, 1998, S. 144-155.

Gerstinger, Heinz: Richard Billinger als Dramatiker. (Diss. phil. masch.) Wien 1947.

Gerstinger, Heinz: Das Volksstück auf dem gegenwärtigen Theater. In: Institut für Österreichkunde (Hg.): Das österreichische Volksstück. Wien: Ferdinand Hirt, 1971, S. 93-111.

Gilmann, Claus: Das dramaturgische Werk Karl Schönherr und seine Rezeption in Wien. (Diss. phil. masch.) Wien 1973.

Göler, Hans von: Streets apart from Abbey Street. The Search for an alternative National Theatre in Ireland since 1980. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2000.

Greiner, Ulrich: Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur. München, Wien: Hanser, 1979.

Greene, Nicholas: The Politics of Irish Drama. Plays in Context from Boucicault to Friel. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Greene, Nicholas: Plays and Controversies. In: Christopher Fitz-Simon (Hg.): Players and Painted Stage. Aspects of the Twentieth Century [sic] Theatre in Ireland. Dublin: New Island, 2004, S. 23-53.

Grote, Georg: Anglo-Irish Theatre and the Formation of a Nationalist Political Culture between 1890 and 1930. Lampeter: Mellen, 2003.

Gruber, Helmut: Red Vienna: Experiment in Working-Class Culture 1919-1934. New York: Oxford University Press, 1991.

Guthke, Karl S.: Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt (aus dem Amerikanischen übersetzt von Gerhard Raabe). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968.

Happe, Marianne: Die Tiroler Bauernwelt in Karl Schönherr's Dichtungen. Innsbruck: Deutscher Alpenverlag, 1940.

Harrington, John: The Playboy IN the Western World: J. M. Synge's Play in America. In: Adrian Frazier (Hg.): Playboys of the Western World. Production Histories. Dublin: Carysford, 2004 S. 46-58.

Hassler, Silke: Nachwort. In: Peter Turrini: Rozznjogd, Sauschlachten. Dialektstücke. Hg. v. Silke Hassler. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002, S. 141-148.

- Heer, Friedrich: Der Kampf um die österreichische Identität. 3. Auflage. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2001.
- Hein, Jürgen: Nestroyforschung (1901-1966). In: *Wirkendes Wort* 18 (1968), S. 232-245.
- Hein, Jürgen: Neuere Nestroyforschung (1967-1973). In: *Wirkendes Wort* 25 (1975), S. 140-151.
- Hein, Jürgen: Wiener Vorstadttheater. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 7: Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus 1848-1880.* Reinbeck: Rowohlt, 1982, S. 358-368.
- Herzmann, Herbert: *Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater.* Tübingen: Stauffenburg, 1997 (Stauffenberg Colloquium, 41).
- Höbelt, Lothar: Wohltemperierte Unzufriedenheit. Österreichische Innenpolitik 1908-1918. In: Mark Cornwall (Hg.): *Die letzten Jahre der Donaumonarchie. Der erste Vielvölkerstaat im Europa des frühen 20. Jahrhunderts.* Wegberg: Maagnus, 2004, S. 58-84.
- Hogan, J. J.: Thomas Cornelius Murray. In: *Studies. Irish Quarterly Review of Letters Philosophy and Science* 38 (1949), S. 194-196.
- Hogan, Robert: *After the Irish Renaissance. A critical history of the Irish Drama since 'The Plough and the Stars'.* London, Melbourne: Macmillan, 1968.
- Hogan, Robert: The Brave Timidity of T. C. Murray. In: *Irish University Review* 26, 1 (1996), S. 155-162.
- Hogan, Thomas: T. C. Murray. In: *Envoy. A Review of Literature and Art.* 3/12 (1950), S. 38-48.
- Holzner, Johann: *Franz Kranewitter. Provinzliteratur zwischen Kulturkampf und Nationalsozialismus.* Innsbruck: Haymon, 1985.
- Holzner, Johann: *Literatur in Tirol 1900 bis zur Gegenwart.* In: Anton Pelinka und Andreas Maislinger (Hg.): *Handbuch zur neueren Geschichte Tirols. Band 2: Zeitgeschichte. 2. Teil: Wirtschaft und Kultur.* Innsbruck: Wagner 1993, S. 209-269.
- Hoppichler, Josef: *Was brachte der EU-Beitritt der österreichischen Landwirtschaft?* Wien: Bundesanstalt für Bergbauernfragen, 2007.
- Howes, Geoffrey C.: Is there a Postmodern *Volk*? Some Thoughts on the Volksstück in the Television Age. In: *Modern Austrian Literature* 26, 3/4 (1993), Special Issue: On the Contemporary Austrian Volksstück, S. 17-31.

Hunt, Hugh: *The Abbey Theatre. Ireland's National Theatre 1904-1978*. Dublin: Gill and Macmillan, 1979.

Janke, Pia: Hugo von Hofmannsthals Konzept der Salzburger Festspiele. In: Marianne Sammer, Lutz Röhrich, Walter Salmen und Herbert Zeman (Hg.): *Leitmotive. Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung. Festschrift für Dietz-Rüdiger Moser zum 60. Geburtstag*. Kallmütz: Lassleben, 1999, S. 489- 500.

Jeffers, Norman A. (Hg.): *Macmillan History of Literature: Anglo-Irish Literature*. Dublin: Gill and Macmillan, 1982.

Johnes Cadigan, Rufus: *Richard Billinger, Hans Johst und Eberhard Moeller: Three Representative National Socialist Playwrights*. (Diss. phil. masch.) Kansas 1979.

Johnson, Lonnie: *Introducing Austria. A Short History*. Riverside/CA: Ariadne, 1987.

Kane, Anne: *Narratives of Nationalism: Constructing Irish National Identity during the Land War, 1879-82*. In: *National Identities* 2, 3 (2000), S. 245-264.

Karlhofer, Ferdinand: *'Wilde' Streiks in Österreich. Entstehungs- und Verlaufsbedingungen industrieller Konflikte in den siebziger Jahren*. Wien, Köln: Hermann Böhlau, 1983 (Materialien zur historischen Sozialwissenschaften, 3).

Katz Clarke, Brenna: *The Emergence of the Irish Peasant Play at the Abbey Theatre*. Michigan: Ann Arbor, 1982.

Kegler, Katharina Lydia: *A Case of Mistaken Identity: Defining the Volksstück in Its Historical Context Since the Eighteenth Century*. In: *Modern Austrian Literature* 26, 3/4 (1993), Special Issue: *On the Contemporary Austrian Volksstück*, S. 1-15.

Ketelsen, Uwe-Karsten: *Literatur und Drittes Reich*. Schernfeld: SH Verlag, 1992.

Kiberd, Declan: *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*. Reading: Vintage, 1996.

Kilroy, James: *The Playboy Riots*. Dublin: Dolmen, 1971.

Kindermann, Heinz: *Das Burgtheater: Erbe und Sendung eines Nationaltheaters*. Wien, Leipzig: Luser, 1929.

Kindermann, Heinz: *Theater und Nation*. Leipzig: Reclam, 1943.

Kindermann, Heinz: *Einführung*. In: Heinz Kindermann, Margarete Dietrich et al. (Hg.): *Dichtung aus Österreich*. Wien, München: Österreichischer Bundesverlag, 1966, S. 13-92.

King, Bruce: *The New English Literatures: Cultural Nationalism in a Changing World*. London, Oxford: Oxford University Press, 1980.

Klaffenböck, Arnold: „Wie ein solcher Gesinnungswandel beurteilt werden müsste, geht aus dem Gesagten deutlich genug hervor“. Überlegungen zum Dossier Zuckmayers über Richard Billinger. In: *Zuckmayer-Jahrbuch 5 (2002): Zuckmayers „Geheimreport“ und andere Beiträge zur Zuckmayer-Forschung*, S. 339-384.

Klein, Dietehard H. (Hg.): *Das große Hausbuch der Heiligen. Namenspatrone, die uns begleiten. Berichte und Legenden*. Aschaffenburg: Pattloch, 1983.

Kleinberg, Alfred: *Ludwig Anzengruber. Ein Lebensbild*. Mit einem Geleitwort von Wilhelm Bolin. Stuttgart, Berlin: Gotta, 1921.

Klotz, Volker: *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*. München, Wien, München: Hanser, 1976.

Koch, Elisabeth: *Die Entwicklung der Exlbühne*. (Diss. phil. masch.) Innsbruck 1961.

Kormann, Eva: „Der täppische Prankenschlag eines einzelgängerischen Urviechs...“ *Das neue kritische Volksstück. Struktur und Wirkung*. Tübingen: Gunther Narr, 1990 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 19).

Kosok, Heinz: *The Image of Ireland in 19th-Century Drama*. In: Jaqueline Genet und Richard Allen Cave (Hg.): *Perspectives of Irish Drama and Theatre*. Buckinghamshire: Colin Smythe, 1991, S. 50-67.

Kosok, Heinz: *Plays and Playwrights from Ireland in International Perspective*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1995.

Kuzmics, Helmut/Gerald Mozetič: *Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Konstanz: UVK, 2003.

Kuzmics, Helmut/Axtmann, Roland: *Autorität, Staat und Nationalcharakter. Der Zivilisationsprozeß in Österreich und England. 1700-1900*. Opladen: Lestel und Budrich, 2000.

Laffan, Brigid/O'Donnell, Rory: *Ireland and the growth of international governance*. In: William Crotty und David E. Smith (Hg.): *Ireland and the Politics of Change*. London, New York: Longman, 1998, S. 156-177.

Le Rider, Jaques: ‚Nationalliteratur‘. Ein Fantom in der Rumpelkammer der Literaturgeschichte. In: Corinna Carduff und Reto Sorg (Hg.): *Nationale Literaturen Heute – ein Fantom. Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem*. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2004, S. 85-101.

- Leb, Josef: Der österreichische Mensch. Wien: Eckarthus, 1933.
- Lee, J. J.: Ireland 1912-1985. Politics and Society. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1989.
- Link, Hannelore: Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. 2. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer, 1980.
- London, John: Introduction. In: John London (Hg.): Theatre under the Nazis. Manchester, New York: Manchester University Press, 2000, S. 1-53.
- Lothar, Rudolf: Das Wiener Burgtheater: Ein Wahrzeichen österreichischer Kunst und Kultur. Wien: Augarten, 1934.
- Lüdke, Martin (Hg.): Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976.
- Macho, Thomas: Phantome der Nation. Gibt es eine nationale Literatur? In: Corinna Carduff und Reto Sorg (Hg.): Nationale Literaturen Heute – ein Fantom. Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2004, S. 47-56.
- Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg: Otto Müller, 1966.
- Malone, Andrew E.: The Irish Drama. London: Constable, 1929.
- Maxwell, Desmond: A Critical History of Modern Irish Drama 1891-1980. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Morash, Christopher: A History of Irish Theatre 1601-2000. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Morash, Christopher: Riots, Rebels & Rumpus Through the Years: Or: The Decline of the Irish Theatre Riot. <http://www.abbeytheatre.ie/pdfs/christophermorash.pdf>, eingesehen am 25. November 2007.
- Morold, Max: Dichterbuch. Deutscher Glaube, deutsches Sehnen und deutsches Fühlen in Österreich. Mit Beiträgen hervorragender österreichischer Dichter ergänzt durch Biographien und Bildnisse. Wien, Berlin, Leipzig: Adolf Luser, 1933.
- Moser, Gerhard: Vom Pöbel zur Volksgemeinschaft. Die Beliebtheit des Begriffs „Volk“. In: Erwin Kisser (Hg.): Konflikttheater – Theaterkonflikte. Zur Phänomenologie nicht-illusionistischer Theaterformen. Wien: Fortschrittliche Wissenschaft, 1987, S. 25-33.

Müller, Karl: Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren. Salzburg: Otto Müller, 1990.

Murray, Christopher: Twentieth-Century Irish Drama. Mirror up to Nation. Manchester: Manchester University Press, 1977.

Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Bände 1-3. Regensburg: Habel, 1912-1918.

Nadler, Josef: Das österreichische Volksstück. Augsburg: Haas und Grabherr, 1921.

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

O hAodha, Micheál: Theatre in Ireland. Oxford: Basil Blackwood, 1974.

O'Dwyer, Riana: Play-Acting and Myth-Making: The Western Plays of Thomas Murphy. In: Irish University Review. Journal of Irish Studies 17, 1 (1987): Thomas Murphy Issue, S. 31-40.

O'Hegarty, P. S.: The Victory of Sinn Féin. How it won it and how it used it. Neuauflage bearbeitet von Tom Garvin. Dublin: UCD Press, 1998.

O'Kelly, Emer: The Mirror Crack'd: Refractions from Criticism. In: Christopher Fitz-Simon (Hg.): Players and Painted Stage. Aspects of the Twentieth Century [sic] Theatre in Ireland.. Dublin: New Island, 2004, S. 41-53.

O'Toole, Fintan: Tom Murphy: The Politics of Magic. Updated and expanded edition. Dublin: New Island, 1994.

O'Toole, Fintan: A Gallous Story. In: Colm Tóibín (Hg.): Synge: A Celebration. Dublin: Carysfort, 2005, S. 33-44.

Ó Tuama, Seán: Synge and the Idea of National Literature. In: Maurice Harmon (Hg.): J. M. Synge. Centenary Papers 1971. Dublin: Dolmen, 1972, S. 1-17.

Panse, Barbara: Interkulturelle Austauschprozesse im zeitgenössischen Volkstheater Perus, Kolumbiens und Mexikos. In: Christopher Balme (Hg.): Das Theater der Anderen. Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart. Tübingen, Basel: Francke, 2001, S. 249-274.

Paulin, Karl: Karl Schönherr und seine Dichtungen. Innsbruck: Wagner, 1950.

Pelinka, Anton: Modellfall Österreich? Möglichkeiten und Grenzen der Sozialpartnerschaft. Wien: Braunmüller, 1981 (Studien zur österreichischen und internationalen Politik).

- Pelinka, Anton: Windstille. Klagen über Österreich. Wien, Berlin: Medusa, 1985.
- Pilkington, Lionel: Theatre and the State in Twentieth-Century Ireland. Cultivating the People. London, New York: Routledge, 2001.
- Pochlatko, Herbert/Koweindl, Karl/Amon, Egon: Abriss der deutschsprachigen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Lehr- und Arbeitsbuch. Neufassung von Manfred Mittermayer und Fritz Popp. Wien: Braunmüller, 1992.
- Price, Alan: Synge and the Anglo-Irish Drama. Frome, London: Butler & Tanner, 1961.
- Pursch, Hilde Maria: Die Dämonie in der Schönherrschen Dramengestaltung. (Diss. phil. masch.) Wien 1946.
- Pyrah, Robert: The Burgtheater and Austrian Identity. Theatre and Cultural Politics in Vienna, 1918-38. Oxford: Legenda, 2007.
- Rabenstein, Edith: Dichtung zwischen Tradition und Moderne. Richard Billinger. Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte und zum Werk. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1988.
- Rabenstein, Edith: Heimat: Worin noch niemand war. In: Landstrich 13 (1990), S. 37-41.
- Rafroidi, Patrick: The Funny Irishman. In: Patrick Rafroidi, Raymonde Popot, William Parker (Hg.): Aspects of Irish Theatre. Paris: Edition Universitaires, 1972, S. 17-21.
- Rakowitz, Andreas: Die Rezeption des Stückes ‚Sauschlachten‘ von Peter Turrini in den Jahren 1971 und 1972. (Dipl. phil. masch.) Klagenfurt 1983.
- Rainer, Gerald/Kern, Norbert/Rainer, Eva: Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur. 7. Auflage. Linz: Veritas, 1999.
- Retler, Wolfgang: Untergang der Bauernkultur. In: Kristian Sottriffer (Hg.): Das große Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart. Hundert Kapitel mit einem Essay von Ernst Krenek: Von der Aufgabe, ein Österreicher zu sein. Wien: Tusch, 1982, S. 504-507.
- Roche, Anthony: Bailegangaire: Storytelling into Drama. In: Irish University Review. Journal of Irish Studies 17, 1 (1987): Thomas Murphy Issue, S. 114-128.
- Roche, Anthony: Contemporary drama in English: 1940-2000. In: Margaret Kelleher, Philip O’Leary (Hg.): The Cambridge History of Irish Literature. Band 2: 1890-2000. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, S. 478-530.

Roessler, Peter: Versuche eines antifaschistischen Volksstücks nach 1945. In: IWK Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 1/2 (1985), S. 35-39.

Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien: Bellaria, 1952.

Rosbacher, Karlheinz: Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart: Klett, 1975.

Rühle, Günther: Das zerrissene Theater. 1990: Rückblick auf die Scene des Jahrhunderts. In: Erika Fischer-Lichte, Harald Xander (Hg.): Welttheater-Nationaltheater-Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts. Tübingen, Basel: Francke, 1993, S. 1-20 (Mainzer Forschungen zum Drama und Theater, 9).

Saddlemeyer, Ann: Introduction. In: John Millington Synge: The Playboy of the Western World and other Plays. Hg. v. Ann Saddlemeyer. Oxford: Oxford University Press, 1995, S. 7-21.

Saur, Pamela S.: Classifying Rural Dramas: O'Neill's „Desire under the Elms“ and Schönherr's „Erde“. In: Modern Austrian Literature 26, 3/4 (1993): Special Issue: On the Contemporary Austrian Volksstück, S. 101-114.

Saur, Pamela S.: Naturalismus versus „Heimatliteratur“ in the Dramas of Karl Schönherr and Ludwig Anzengruber. In: Modern Austrian Literature 29 (1996): Special Heimat Issue, S. 101-116.

Scheichl, Sigurd Paul: Epoche - Sozialgeschichtlicher Abriß: Österreich. In: Horst A. Glaser (Hg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Bern, Stuttgart, Wien: Paul Haupt, 1997, S. 19-32.

Scheit, Gerhart: Die Zerstörung des Volksstücks. Richard Billinger und die Tradition des Volkstheaters. In: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder 56 (1984): Theater und Faschismus, S. 4-12.

Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Neuanfang oder Wiederbeginn in Österreich. In: Horst A. Glaser (Hg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Bern, Stuttgart, Wien: Paul Haupt, 1997, S. 81-91.

Schmidt, Adalbert: Deutsche Dichtung in Österreich. Eine Literaturgeschichte der Gegenwart. 2. Auflage. Wien, Leipzig: Adolf Luser, 1935.

Schmidt, Johann N.: Ästhetik des Melodramas. Studien zu einem Genre des populären Theaters im England des 19. Jahrhunderts. Heidelberg: Carl Winter, 1986.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Unbedeutenden werden bedeutend. Anmerkungen zum Volksstück nach Nestroys Tod: Kaiser, Anzengruber und Morre. In: Kurt Bartsch et al.

(Hg.): Die Andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag. Bern, München: Francke, 1979, S. 133-146.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Zur Funktion des ländlichen Lebensraumes bei Carl Morre und Franz [sic] Schönherr. In: Jean Marie Valentin (Hg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts. Akten des mit Unterstützung des Centre National de Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums Nancy, 12.-13. November 1982. Bern, Frankfurt/Main, New York: Peter Lang, 1986, S. 173-185.

Schmitz, Thomas: Das Volksstück. Stuttgart: Metzler, 1990.

Schönwiese, Ekkehart: Volksbühnenhandbuch. Hg. v. Landesverband Tiroler Volksbühnen. Innsbruck: Thaurdruck, 1994.

Skelton, Robin: John Millington Synge and his World. London: Thames & Hudson, 1971.

Smith, Emma E.: „Aber ich hab sie nit kennt, die Weiber“: Female Anarchy Unleashed in Karl Schönherr's „Weibsteufel“. In: W. E. Yates, Allyson Fiddler und John Warren (Hg.): From Perinet to Jelinek. Viennese Theatre in its Political and Intellectual Context. Bern: Peter Lang, 2001, S. 167-178 (British and Irish Studies in German Language and Literature, 28).

Smooth, Jean: The Poets and Time: A Comparison of the Plays by J. M. Synge and Federico García Lorca. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1978.

Sonn, Brigitte: Zerstörung durch Inszenierung. Zensur- und Korrekturingriffe in den Textvorlagen der Exl-Bühne. (Diss. phil. masch.) Innsbruck 1992.

Soulek, Georg, Werner, Rainhard: 1938-1945. Im Dienst der NS-Ideologie. In: Klaus Bachler und Klaus Dermutz (Hg.): Das Burgtheater 1955-2005. Weltbühne im Wandel der Zeit. Mit einem Essay von Klaus Bachler. Wien: Deuticke im Paul Zsolnay, 2005, S. 125-155.

Soulek, Georg: Österreichische Dramatiker, Regie und Schauspielkünste. In: Klaus Bachler und Klaus Dermutz (Hg.): Wien: Das Burgtheater 1955-2005. Weltbühne im Wandel der Zeit. Mit einem Essay von Klaus Bachler. Deuticke im Paul Zsolnay, 2005, S. 208-249.

Spiel, Hilde: ‚der österreichischer küsst die zerschmetterte hand‘. Über eine österreichische Nationalliteratur. In: Petra Nachbaur und Sigurd Paul Scheichl (Hg.): Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie. Graz: Styria, 1995, S. 289-296.

Stephan, Inge: Literatur in der Weimarer Republik. In: Wolfgang Beutin et al. (Hg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 1984, S. 319-392.

Thuncke, Jörg: Farce oder Volksstück? Eine Untersuchung der Theaterversion von George Taboris Mein Kampf. In: *Modern Austrian Literature* 26, 3/4 (1993), S. 247-272.

Vocelka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. Graz, Wien, Köln: Styria, 2000.

von Zima, Peter: Komparatistik. Einleitung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Unter Mitarbeit von Johann Stutz. Tübingen: 1992.

Wahl, Margarethe: Das deutsche Bauerndrama seit Anzengruber. Heidelberg: Brausdruck, 1934.

Wanderschek, Hermann: Deutsche Dramatik der Gegenwart: Eine Einführung mit ausgewählten Textproben. Mit 12 Dichterbildnissen. Berlin: Bong, 1936.

Warren, John: Austrian Theatre and the Corporate State. In: Kenneth Segar und John Warren (Hg.): *Austria in the Thirties. Culture and Politics*. Riverside/CA: Ariadne, 1991, S. 267-291.

Warren, John: Viennese Theatre Criticism between the Wars. In: W. E. Yates, Allyson Fiddler and John Warren (Hg.): *From Perinet to Jelinek. Viennese Theatre in its Political and Intellectual Context..* Oxford: Peter Lang, 2001, S. 191-202 (*British and Irish Studies in German Language and Literature*, 28).

Watt, Stephen: *Joyce, O'Casey and the Irish Popular Theatre*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1991.

Watt, Stephen: Late nineteenth-century Irish theatre: before the Abbey – and beyond. In: Shaun Richards (Hg.): *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 18-46.

Welch, Robert: *The Abbey Theatre 1899-1999. Form and Pressure*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1999.

Weygand, Cornelius: *Irish Plays and Playwrights. With illustrations*. Boston, New York: Houghton Mifflin, 1913.

White, Timothy J.: Where Myth and Reality Meet: Irish Nationalism in the First Half of the Twentieth Century. In: *The European Legacy* 4, 4 (1999), S. 49-57.

Zeman, Herbert: Alt-Wiener Volkskomödie. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 6: Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten 1815-1848*. Reinbeck: Rowohlt, 1980.

Zetzl, Walter: Literatur in Österreich von der ersten zur zweiten Republik. In: Herbert Zeman (Hg.): Geschichte der Literatur in Österreich. Band 7: Das 20. Jahrhundert. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1999, S. 15-220.

Zeyringer, Klaus: Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre. Bern, München: Francke, 1992.

Zeyringer, Klaus: „Kein schöner Land“ und „Keinem bleibt seine Gestalt“. Tendenzen österreichischer Literatur der 80er Jahre. In: Karlheinz Auckenthaler (Hg.): Die Zeit und die Schrift. Szeged: Jate, 1993, S. 5-26.

Zimmermann, Peter: Heimatkunst. In: Horst Albert Glaser (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 8: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus 1880-1918. Hamburg: Rowohlt, 1987, S. 154-168.

Zöllner, Erich/Schüssel, Therese: Das Werden Österreichs. Ein Arbeitsbuch für österreichische Geschichte. Wien: thosa, 1995.