

Cornelius Mitterer
(Wien)

*Henrik Ibsen auf der Vorstadt Bühne
Carl Henop-Hauswirth's Parodie von «Klein Eyolf»
im Spiegel der sozialen Raumsemantik Wiens*

[*Henrik Ibsen on the popular stage
Carl Henop-Hauswirth's parody of «Klein Eyolf»
in the semantic context of Vienna's social space*]

ABSTRACT. Henrik Ibsen's naturalistic drama *Klein Eyolf* (1894) was successfully performed at prestigious theatres in London, Berlin and Vienna, a fact which emphasises the establishment of Naturalism in bourgeois high culture. Carl Henop-Hauswirth's German parody of Ibsen's play, entitled *Klein-Schreyolf* (1895), was performed at one of the many popular theatres in the Viennese suburbs only a few weeks after the premiere. This article analyses the social and artistic circumstances leading to the Ibsen parody. It shows the critical exchange of culture between Vienna's city centre and periphery.

1. Soziale Schnittmengen: Wiener Vorstadttheater Ende des 19. Jahrhunderts

Die Theaterzettel der Wiener Vorstadtbühnen¹ zeugen von einem insgesamt sehr heterogenen Repertoire, das Tragödie, Volksstück mit Gesang, Operette, Opernfragment und Lokalposse mitunter an ein und demselben Abend in Einklang zu bringen versuchte².

¹ Mit Vorstadttheater sind nicht allein die drei Wiener k.-u.-k.-priv. Bühnen in der Leopoldstadt, der Josefstadt und an der Wien gemeint, sondern auch die bis zur Eingemeindung der Vororte außerhalb der Stadt gelegenen Schauspielhäuser.

² Das Programm der Hofbühnen und Vorstadttheater ist lückenlos erschlossen. Von den übrigen Theaterhäusern (nach einer Zählung des Verfassers existierten im 19. Jahrhundert 34 weitere Bühnen) befinden sich in der Wienbibliothek und im Theatermuseum Wien Programm- und Theaterzettel. Für den Beitrag wurde eine Auswahl gesichtet.

Ausschlaggebend für das bunte Programm waren ökonomische Überlegungen. Da die Einnahmen der nicht subventionierten Theaterhäuser auf dem Kartenverkauf fußen, bestand eine starke Abhängigkeit vom Publikumsgeschmack. Die Schauspielhäuser lagen an neuralgischen Punkten der Stadt, wo sich Einfall- und Hauptstraßen kreuzten und unterschiedliche soziale Räume berührten. Auch deshalb war das Publikum der Vorstadtbühnen gesellschaftlich durchmischt³.

Die soziale Heterogenität der Theaterbesucher lässt sich ferner an der Preisspanne der Eintrittskarten ablesen, die zwischen 5 Gulden (Logenkart) und 20 Kreuzern (Stehplatz) schwankte⁴. Mit einem disparaten Repertoire, das je nach Bedarf rasch verändert werden konnte, reagierten die Spielstätten nicht zuletzt auf die Theaterzensur, die sich mit der Eingemeindung der Wiener Vororte in den Jahren 1890-1892 auch auf Bühnenhäuser auszuwirken begann, die zunächst nicht in ihrer Machtsphäre lagen⁵.

Im Zentrum des Beitrags steht eines dieser Theater in der Peripherie, dessen dreißigjährige Geschichte mit dramenästhetischen, sozialen und infrastrukturellen Transformationen Wiens in Verbindung steht: Das Rudolfsheimer Volkstheater war zwischen 1866 und 1897 Teil von Schwenders Colosseum, dem größten Vergnügungsetablisement der Metropole. Die in der westlichen Nachbargemeinde Rudolfsheim gelegene Bühne pflegte eine auf Johann Nestroy und Ferdinand Raimund zurückreichende Komödientradition, bemühte sich in den 1890er-Jahren aber zunehmend auch um eine bauliche und ästhetische Modernisierung. Im Zuge dessen wurde am 11.

³ Vgl. Reinhard Urbach: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*. Wien: Jugend und Volk, 1973: 51-99; vgl. Volker Klotz: *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen: insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998: 27-88; vgl. auch Johann Sonnleitner: *Romantische und Wiener Komödie. Affinitäten und Divergenzen*. In: Christian Aspalter (Hg.): *Paradoxien der Romantik: Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft im frühen 19. Jahrhundert*. Wien: WUV, 2006: 380-400.

⁴ *Lebmann's allgemeiner Wohnungsanzeiger* verzeichnen die Theater Wiens und ihre Eintrittspreise, [LINK](#) (letzter Zugriff: 22.03.2018).

⁵ Norbert Bachleitner: *Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert*, [LINK](#) (letzter Zugriff: 22. 03.2018).

April 1891 Arthur Schnitzlers *Das Abenteuer seines Lebens* uraufgeführt und wenige Monate später nach Pariser und Berliner Vorbild für kurze Zeit eine Freie Bühne installiert, die laut Gesetzgebung als Verein nicht dem Öffentlichkeitsrecht unterlag, sodass zensierte Dramen gezeigt werden konnten⁶.

Am 27. März 1895 inszenierte das Rudolfsheimer Volkstheater unter dem Titel *Klein-Schreyolf* ein «bürgerlich romantisches Schauspiel in einem Akt und mehreren Umwandlungen frei nach Ibsen»⁷. Die von Carl Henop-Hauswirth verfasste Parodie bezieht sich auf *Klein Eyolf*, das am 3. Dezember 1894 im Londoner Theatre Royal Haymarket erstmals gezeigt worden war. Die deutschsprachige Uraufführung erfolgte am 12. Januar des darauffolgenden Jahres im Deutschen Theater Berlin, im Burgtheater feierte das Ibsen-Stück am 27. Februar Österreich-Premiere⁸.

Nun waren Parodien gerade auf den Brettern der Vorstadt- und Vorortbühnen keine Seltenheit, sie bildeten ihrerseits sogar ein eigenes Genre⁹. Bemerkenswert ist aber die Zügigkeit der Umsetzung: *Klein-Schreyolf* kam nur wenige Monate nach der Uraufführung des Originals auf die Rudolfsheimer Bühne.

Es stellt sich die Frage, weshalb gerade Henrik Ibsens Stück in dieser Rasanz parodistisch verwertet wurde. Worin lag die Wirkungsintention der Bearbeitung? Der Beitrag verfolgt die These, dass Entstehung und parodistische Absicht mit dramenästhetischen Debatten – vor allem zum naturalistischen Drama – und mit dem sozialen Wandel in der städtischen Peripherie, in der sich das Rudolfsheimer Volkstheater befand, zu begründen sind.

Die im folgenden Kapitel dargelegte theoretische Grundlegung basiert auf der Annahme, dass Stadträume einen lesbaren Text generieren und

⁶ Vgl. Gotthart Wunberg (Hg.): *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*. Bd. 1, 1887-1896. Tübingen: Niemeyer 1976: LXXIV-LXXIX.

⁷ Wien: Schlenker 1895.

⁸ Vgl. Otto Oberholzer: *Nachwort. Klein Eyolf*. In: Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenker (Hg.): *Henrik Ibsen. Dramen*. Bd. 2. München: Winkler 1973: 792-793.

⁹ Ein Verzeichnis der Wiener Parodien zwischen 1716 und 1859 listet 43 Stücke. Vgl. Jürgen Hein (Hg.): *Parodien des Wiener Volkstheaters*. Stuttgart: Reclam 1986: 377-378.

Wien Ende des 19. Jahrhunderts eine spezifische soziale Syntax zeigte; die Theater in den Vororten und Vorstädten liefern Anhaltspunkte für eine solche Lesbarkeit der Stadt. Darauf aufbauend folgt ein Abschnitt über das Rudolfsheimer Volkstheater, in das sich gesellschaftliche, infrastrukturelle und dramenästhetische Entwicklungen der Epoche eingeschrieben haben.

Zuletzt wird vor dem Hintergrund dieser Ausführungen *Klein-Schreyolf* als Interpunktion im literarischen wie sozialen Gefüge der Zeit analysiert und ein Interpretationsansatz für die Umsetzung der Ibsen-Parodie gerade im Rudolfsheimer Volkstheater gegeben.

2. Soziale Semantiken des Stadtraums

In *Die Anarchie der Vorstadt* gehen Wolfgang Maderthaler und Lutz Musner von der Stadt als sozialem Text aus. Entgegen geläufiger Ansätze in der Wiener-Moderne-Forschung konzentrieren sich die Autoren der Studie nicht auf ein elitär geprägtes, hochkulturelles Bild von Innenstadt und Ringstraße, das sich in zahlreichen Abhandlungen und Ausstellungen zum Thema bis in die Gegenwart perpetuiert. Maderthaler und Musner rücken das Sujet "Wien um 1900" von seinen Rändern her in den Forschungsfokus, um «die Verschränkung von symbolischer Sphäre und materieller Stadtgestalt» zu untersuchen¹⁰.

Dieser Ansatz erinnert zunächst an Pierre Bourdieus Sozioanalyse, die auf der Grundlage von Gustave Flauberts *L'Éducation sentimentale* den Strukturwandel im literarischen Feld zur Zeit des Zweiten Kaiserreichs untersucht. Auch der Soziologe begreift den Pariser Stadtraum, den Flaubert seine Protagonistinnen und Protagonisten durchstreifen lässt, als Verbindung von sozialem und symbolischem Text¹¹. Doch während Bourdieu dem Bewegungsradius von Flaubert und seinen literarischen Figuren folgt, der sich im Wesentlichen auf das Zentrum der französischen Kapitale beschränkt, starten Maderthaler/Musner ihre sozialgeschichtliche Expedition

¹⁰ Wolfgang Maderthaler und Lutz Musner: *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900*. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1999: 11-12.

¹¹ Vgl. der Pariser Stadtplan in Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001: 77.

im Wiener Gemeindebezirk Ottakring, da «die Vorstädte nicht nur als Annex, sondern als ein Inneres der Moderne zu verstehen» sind¹².

In *Dynamik der Kreise, Resonanz der Räume* erklärt Edward Timms auf ähnlich Weise den Strukturwandel des ausgehenden 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund einer lesbaren Raumsyntax; in Wien sei das Kaffeehaus in den gesellschaftsübergreifenden Mittelpunkt dieser Textur gerückt und habe von dort aus mit allen weiteren Sphären des öffentlichen Lebens interagiert, darunter auch mit dem Theater. Allerdings bestand eine sozial wahrnehmbare Differenz zwischen den Kaffeehäusern des Zentrums und den Vorstädten, wie Timms anmerkt¹³. Dieser Befund lässt sich auch auf Schwenders Colosseum übertragen, das nicht nur das Volkstheater, sondern auch ein elegantes Café, eine rustikale Bierhalle und drei großzügige Ballsäle beherbergte, in denen mitunter die österreichische Sozialdemokratie tagte¹⁴.

Diskurse und Texte konstituieren die symbolische Repräsentation der Stadt im bürgerlich-liberalen Zeitalter und gestalten das Verhältnis zwischen Peripherie und Zentrum als Spaltung *und* Homogenisierung, so die Verfasser von *Die Anarchie der Vorstadt*¹⁵. Dies wird am Beispiel der Vorstadtbühnen deutlich, die bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert soziale Diskurse verhandelt und somit zur gesellschaftlichen Subjektivierung – des gehobenen wie des niederen Standes – beigetragen haben. In der konkreten Theaterdramaturgie bedeutet dies zum Beispiel, dass um 1800 die vielgestaltige Lustige Figur mit dem Sittenkodex des bürgerlichen Rührstücks versöhnt wurde¹⁶.

¹² Maderthaner/Musner 1999: 15.

¹³ Vgl. Edward Timms: *Dynamik der Kreise, Resonanz der Räume. Die schöpferischen Impulse der Wiener Moderne*. Weitra: Bibliothek der Provinz 2013: 61-63.

¹⁴ Vgl. Christine Klusacek und Kurt Stimmer: *Rudolfsheim-Fünfhaus. Zwischen Wienfluß und Schmelz*. Wien: Mohl, 1978: 116-122, sowie vgl. Monika Griebel und Heinz Niederkorn: *Wien Rudolfsheim-Fünfhaus*. Erfurt: Sutton, 2005: 39-40.

¹⁵ Vgl. Maderthaner/Musner 1999: 12-13.

¹⁶ Vgl. Wolfgang Neuber: *Diskursmodell Volkstheater. Zur Stellung und Funktion der Altwiener Volkskomödie in der österreichischen Aufklärung*. In: *LASL* (18), 2, 1993: 29-52. Vgl. auch Hilde Haider-Pregler: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien: Jugend und Volk, 1980: 312.

Auch die Spielpläne der zahlreichen Bühnenhäuser Wiens belegen die Abstoß- und Annäherungs-Dynamik zwischen Zentrum und Peripherie: die Verbindung von Hoch- und Populärkultur wird in den Haupt- und Staatsaktionen des Dramas offenbar, die von heiteren Nebenaktionen begleitet waren¹⁷. Von dieser doppelten Dynamik zeugt im 19. Jahrhundert ferner die Aufführungskontinuität der sozialkritischen Nestroy-Stücke an allen Wiener Bühnenhäusern. Neben Schiller, Goethe und Shakespeare zählte aber auch Ernst Raupachs Schauer- und Rührstück *Der Müller und sein Kind* (UA 1830) zu den allorts regelmäßig aufgeführten Bühnenwerken. Der Kritiker Friedrich Schöllg ironisiert in einem fiktiven Gespräch mit dem so wohlhabenden wie unkultivierten «Bürger» Herr von Grammerstädter den Brauch, an Allerseelen den *Müller* zu geben, sei es am Burgtheater oder an den außerhalb des Verteidigungswalls liegenden Bühnen¹⁸.

3. Das Rudolfsheimer Volkstheater in Schwenders Colosseum

Schwenders Colosseum, das sich in den gut sechs Jahrzehnten seines Bestehens zum gesellschaftsübergreifenden Ort des Vergnügens entwickelt hatte, war auch Schauplatz sozialer und politischer Veränderungen. Das Gebäude befand sich an der westlichen Einfallstraße nach Wien, unweit der als Mariahilfer Linie bezeichneten äußeren Stadtgrenze. Aufgrund der günstigen Lage an der Westbahn siedelten sich rasch Industriebetriebe an, was wiederum die notdürftige Errichtung von Arbeiterwohnungen zur Folge hatte. Dies bewirkte eine starke Transformation in den Dörfern vor der Stadt, die lange Zeit von Handwerkstreibenden, Weinbauern, Gastronomen, aber auch vom Adel bewohnt waren.

¹⁷ Vgl. Urbach 1973: 32.

¹⁸ Vgl. Friedrich Schöllg: «Wiener Luft!» *Kleine Kulturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau*. Wien: Rosner 1876: 63. – Die tiefe Verwurzelung gerade dieses Stücks im kulturellen Gedächtnis der Stadt drückt sich nicht zuletzt in der filmischen Bearbeitung aus. Bereits 1911 kam *Der Müller und sein Kind* unter der Regie von Walter Friedmann in die Kinos. Vgl. Walter Fritz: *Kino in Österreich, 1896.1930: Der Stummfilm*. Bd. 2. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1981: 26.

Die zunehmend widrigen Lebensbedingungen führten zu sozialen Initiativen wie der Gründung eines Arbeiterbildungsvereins, der am 15. Dezember 1867 in Schwenders Colosseum ins Leben gerufen wurde¹⁹. Andererseits bemühte sich der Gründer des Vergnügungsetablissemments, Carl Schwender, stets auch um ein bürgerliches Publikum. Die berühmten Faschingsbälle zogen Bewohner der nahegelegenen Vorstädte an, in denen überwiegend Beamte und Kaufleute lebten. Für Schwenders Colosseum und seine Bedeutung im sozialen Kontext Wiens waren dann vor allem zwei Phasen der Stadtentwicklung bedeutend:

1. Im Zuge des Ausbaus zur Metropole wurde 1873 die äußere Grenze der Kaiserstadt beseitigt und entlang des Linienwalls, der erst zwei Jahrzehnte später vollständig abgetragen werden sollte, die Gürtelstraße errichtet. Das Colosseum war nun einfacher zu erreichen und nahm einen Platz auf der mentalen Landkarte der Zentrumsbewohner ein. Der Verteidigungswall markierte weiterhin eine soziale Trennlinie zwischen Wien und den Vororten, Mieten und Lebensmittelpreise waren diesseits der "Linie" höher. Die minderbemittelten Schichten lebten daher meist außerhalb, wo Fabriken, Lagerhallen und Mietskasernen eine unwirtliche Atmosphäre aus Lärm, Schmutz und Raumnot erzeugten²⁰.
2. Mit der Eingemeindung der Vororte zwischen 1890-1892 traten dann auch steuerliche Vorschriften in Kraft. Die administrativen Veränderungen betrafen Gasthäuser und Veranstaltungsorte. Aufgrund der sogenannten Verzehsteuer sah man sich auch im Colosseum gezwungen, Preise zu erhöhen²¹. Nach der Eingemeindung richtete die Zensur ihre Aufmerksamkeit auf die Spielstätten der neu erschlossenen Bezirke; das Colosseum – und mit ihm das Rudolfsheimer Volkstheater – war Ende des 19. Jahrhunderts finanziellem und behördlichem Druck in hohem Maße ausgesetzt.

¹⁹ Klusacek/Stimmer 1978: 72.

²⁰ Vgl. die autobiographischen Erinnerungen des in Rudolfsheim aufgewachsenen Alfons Petzold: *Das raube Leben. Der Roman eines Menschen*. Berlin: Ullstein, 1920.

²¹ Elfriede Sheriff: *Die Ämter der Stadt Wien von 1783-1848 in verwaltungsgeschichtlicher und personeller Hinsicht*. Diss. Univ. Wien. Wien 1977: 132.

Hinzu kam, dass das Theater weite Teile seines bürgerlichen Publikums an zwei neue Bühnen verlor, die ähnliche Stücke inszenierten, aber günstiger gelegen waren und mehr als doppelt so viele Zuseher fassten. 1889 wurde das Deutsche Volkstheater und 1893 in unmittelbarer Nähe das Raimundtheater ins Leben gerufen²². Beide Schauspielhäuser zeigten vorwiegend naturalistische Stücke und Wiener Komödien. Das Rudolfsheimer Volkstheater reagierte auf die Konkurrenz, indem es 1891 und dann 1893 der Wiener Freien Bühne seine Räumlichkeiten zur Verfügung stellte. Doch wegen administrativer Fehler (Felix Salten hatte vergessen, der Zensurstelle die Textbücher vorzulegen), künstlerischer Unstimmigkeiten und mangelnder Innovation scheiterte das Freie-Bühne-Projekt beide Male²³.

Durch die Vermittlung des Deutschen Volkstheaters und nach der im April 1891 abgehaltenen Ibsen-Woche war das naturalistische Drama an zentraler Stelle der Stadt vertreten²⁴. Abgesehen davon verfügte Österreich mit Ludwig Anzengruber bereits seit 1870 über einen dem Naturalismus verpflichteten Bühnenautor, der auch im Umfeld der Berliner Freien Bühne hohes Ansehen genoss und an der Gründung des Deutschen Volkstheaters beteiligt war²⁵.

Da sich nun das Rudolfsheimer Volkstheater mit einer Freien Bühne nicht profilieren konnte und das Werk Ibsens in der Mitte der Theatergesellschaft angekommen war, verlegte es seine ökonomischen wie artistischen Profilierungs-Bestrebungen auf die Abgrenzung von Naturalismus *und* Burgtheater. Die Parodie *Klein-Schreyolf* ist Ausdruck dieser Stoßrichtung.

4. „*Klein Eyolf*“ und „*Klein-Schreyolf*“: Ein Vergleich

Klein Eyolf gehört zu den Altersdramen Henrik Ibsens, die nicht nur so-

²² Vgl. *Raimund-Theater*, in: *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 10514, 28.11.1893: 5-6. Vgl. Margarete von Stigler-Fuchs: *Wiener Theater. Vor und hinter den Kulissen*. Wien: Wilhelm Andermann, 1943: 180-187.

²³ Vgl. Jens Rieckmann: *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wiens. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1986: 64.

²⁴ Vgl. Wunberg 1976: LXII-LXVI.

²⁵ Vgl. ebd.: LXII und LXXXIII.

zialkritisch engagiert ein naturgetreues Abbild gesellschaftlicher Verhältnisse nachzeichnen, sondern auch vom Symbolismus beeinflusst sind.

Im Zentrum der Handlung steht Familie Allmers. Alfred ist Lehrer im Ruhestand und schreibt an einem Buch über die menschliche Verantwortung. Die Heirat mit der wohlhabenden Rita ermöglicht ihm Wohlstand, sodass er sich auf seine schriftstellerische Tätigkeit konzentrieren kann. Während einer mehrwöchigen Wanderung durch die einsame Bergwelt reift in Alfred jedoch der Entschluss, sein Buch ruhen zu lassen, um sich der Entwicklung des kränklichen und verkrüppelten, aber intelligenten Sohnes Eyolf widmen zu können. Darauf reagiert seine Frau eifersüchtig. Sie möchte ihren Mann mit keiner weiteren Person teilen und bedauert, Eyolf überhaupt zur Welt gebracht zu haben. Kurz nachdem die mysteriöse Rattenmamsell in Erscheinung getreten ist und ihre Rattenfängerdienste angeboten hat, ertrinkt das Kind im nahegelegenen Meer.

Die von Gewissensbissen heimgesuchten Eltern glauben an die Erfüllung des von Rita im Affekt ausgesprochenen Fluchs. Bereits im Säuglingsalter hatten sie in einer leidenschaftlichen Stunde Eyolf alleine gelassen und durch einen Unfall seine Behinderung verschuldet. Nachdem schon dieser Vorwurf auf ihren Schultern lastete, fühlen sie sich nun auch für Eyolfs Tod verantwortlich. Im zweiten Akt droht die Ehe in die Brüche zu gehen, doch Rita und Alfred besinnen sich ihrer sozialen Verantwortung und gründen ein Kinderheim²⁶.

Die Verantwortung vor der Gesellschaft und im Privaten ist auch das zentrale Thema des Stücks, das darüber hinaus den Umgang mit Schuld, familiäre Konstellationen sowie die Verortung der Frau im sozialen Kontext behandelt. Natur ist der wesentliche Katalysator des Geschehens und im Prinzip eine unvorhersehbare, mystisch aufgeladene Konstante; während das Gebirge den Wandel von Alfreds Auffassung über menschliche Verantwortung auslöst, wird das Meer zu Eyolfs Grab.

Im Gegensatz zur Abgeschlossenheit des Allmer'schen Hauses, das am Fjord über einem ärmlichen Fischerdorf prangt, spielt *Klein-Schreyolf* in einer

²⁶ Vgl. Oberholzer 1973: 792-793.

bürgerlichen Wohnung im Wiener Vorort Breitensee. Lokalkolorit ist ein Wesenszug der Wiener Komödien²⁷. Ein weiterer Anknüpfungspunkt an die Komödien-Tradition besteht in der psychologischen Oberflächlichkeit der Figuren. Die Typen rekurrieren auf das Figurenensemble der *Commedia dell'arte*, das sich über die Jahrhunderte zu eigenen Charakteren österreichischer Prägung weiterentwickelt hat. Vor allem die Lustige Figur, die im 18. und 19. Jahrhundert von Hanswurst oder Kasperl auf mehrere Personen aufgeteilt und individualisiert wurde, ist in *Klein-Schreyolf* mehrfach besetzt. Die Schwiegermutter Leni Haber ersetzt die vielschichtige Asta, die an den Enthüllungen – beispielsweise, dass sie nicht Alfreds Schwester ist – maßgeblichen Anteil hat. Leni Haber verkörpert die lachhafte Alte, ein gängiges, misogynies Figuren-Motiv der Wiener Possen und bürgerlichen Rührstücke²⁸. Das ist mit Blick auf Ibsens Engagement für die Frauenemanzipation von Bedeutung; die Parodie befürwortet auf Grundlage komischer Typik patriarchale Gesellschaftsstrukturen, die Anfang der 1890er-Jahre auch in Wien mit zunehmender Vehemenz kritisiert wurden. Erst 1893, zwei Jahre vor der Uraufführung von *Klein-Schreyolf*, war der Österreichische Frauenverein ins Leben gerufen worden²⁹.

Der Effekt der Parodie beruht auf einem starken Kontrast der Personen. Während die Figuren in Ibsens Stück nicht zuletzt durch charakterliche Defizite und Trauerbewältigung an psychologischer Tiefe gewinnen, unterläuft *Klein-Schreyolf* Pathos und Rührseligkeit. Schreyolf ist nicht gehbehindert, sondern Heiser, und er möchte auch nicht Soldat werden wie Eyolf, sondern eine Tenoristen-Karriere einschlagen. Schließlich wird er von Rattler, dem «Agenten einer Desinfectionsanstalt» mit Rattengift von seinem Halsleiden kuriert.

Abgesehen von den inhaltlichen Abweichungen, die das Ibsen-Drama

²⁷ Vgl. Manfred Draudt: *Zum Lokalkolorit in den Shakespeare-Parodien von Perinet, Kringsteiner und Meisl*. In: W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer (Hg.): *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze*. Wien: Lehner, 2006: 113-135.

²⁸ Vgl. Beatrix Müller-Kampel: *Kasperls komische Erben*, [LINK](#) (letzter Zugriff: 25.03.2018).

²⁹ Vgl. Timms 2013: 36.

harmonisieren, entfaltet *Klein-Schreyolf* seine Komik durch textliche Nähe zum Original. Nach Gérard Genette sei eine Vorgehensweise der Parodie, den Wortsinn zu verdrehen, indem sie dem Original sprachlich so genau wie möglich folgt³⁰. Diese diskursive Adaption, die Komikmomente evoziert, lässt sich anhand zahlreicher Zitate belegen. Ganze Passagen der Parodie stimmen mit den Dialogen von *Klein Eyolf* überein, etwa wenn der Familienvater Anton Ollmer beschließt, sich in Zukunft der Entwicklung seines Jungen anzunehmen: «Ich will hineinleuchten in seine Kinderseele, Alles, was sie an Edlem birgt, will ich wecken und zum Keimen bringen, Blüten und Früchte soll es tragen (bestimmt) Schreyolf soll ein Sänger werden»³¹.

Der Protagonist des Originals bekennt ganz ähnlich: «Ich will versuchen, all die reichen Möglichkeiten, die in seiner Kinderseele dämmern, zur Entfaltung zu bringen. Was er nur an Gutem in sich trägt, das soll wachsen, – es soll Blüten treiben und Früchte tragen»³². Alfred Allmers fällt diesen Entschluss auf seiner Gebirgswanderung: «Und so kam ich hinauf in die unendliche Einsamkeit. [...] Da vermochte ich es. [...] Ich sagte euch ja, zwischen zwei Aufgaben kann ich mich nicht zerteilen. Aber die menschliche Verantwortung, die werde ich erfüllen – in der Wirklichkeit»³³. Die wenig später ausgedrückte Erkenntnis «Jetzt seh ich ein, daß ich auf Erden keine höhere Aufgabe habe, als Eyolf wahrhaft ein Vater zu sein [...]»³⁴ wird bei Ollmer durch Raffung zur missverständlichen Aussage: «Als ich jetzt tagelang in Waldeseinsamkeit gewelt, da ist eine Umwandlung in mir vorgegangen [...] das Gesetz der menschlichen Verantwortung ist in mir wach geworden – jetzt bin ich Vater geworden», worauf seine Frau antwortet: «Das bist Du schon längst! Ein Narr bist Du geworden!»³⁵.

³⁰ Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993: 103.

³¹ Henop-Hauswirth 1895: 7.

³² Henrik Ibsen: *Klein Eyolf*. In: Brandes/Elias/Schlenther (Hg.) 1973: 587.

³³ Ebd.: 588.

³⁴ Ebd.: 593.

³⁵ Henop-Hauswirth 1895: 7.

Auch den unheimlichen Auftritt der Rattenmamsell löst Henop-Hauswirth in Komik auf: «War das ein Geschwärm und Gewimmell», erinnert sich die Rattenfängerin an den Besuch eines von Nagetieren befallenen Hauses. «In den Betten kribbelten und krabbelten sie die liebe lange Nacht. In die Milchkübel plumpsten sie. Und über die Fußböden ruschelten und raschelten sie die Kreuz und Quer»³⁶. Die rhythmische Intonation des an eine Zauberformel gemahnenden Berichts, der die suggestive Aura der Rattenmamsell verstärkt, wirkt in der Parodie nur mehr harmlos: «Oh, erst jetzt war ich in einer Wohnung, da kribbelten und krabbelten sie in den Betten, an den Wänden schwärmten ganze Prozessionen»³⁷.

Vor allem rückt aber die «Umwandlung» ins parodistische Visier. Die Peripetie wird mehrfach proklamiert und in absurde Wendungen geschraubt, wenn am Ende des Stücks Ollmer ausruft: «Wieder senkt es sich auf mich herab, das Gefühl der menschlichen Verantwortung [...] ich spüre eine neuerliche Umwandlung, die sich in mir vollzieht [...]. Ja – so – so! (feierlich) Sie ist vollzogen, die Umwandlung! Weib – Du gehst rechts – ich gehe links (Pause, sehr feierlich) Ich werde mit meiner Schwiegermutter weiterleben ...»³⁸.

Die Parodie ironisiert aber auch die sentimentale Todesahnung am Ende des Ibsen-Dramas. Rita fragt ihren Gatten kurz bevor der Vorhang fällt, wohin sie nun ihren Blick richten sollen, worauf Alfred antwortet: «Nach oben – zu den Gipfeln. Zu den Sternen. In die große Stille»³⁹. Bei Henop-Hauswirth mündet der Schlussdialog in eine Diskussion darüber, wie der Champagner, der auf Klein-Schreyolfs Genesung hin geöffnet werden soll, am besten zu trinken sei: «Pepita. (zärtlich) Aber ganz allein?! Ollmer. (feierlich) In der großen Stille!»⁴⁰.

5. Fazit

Ein wesentlicher Punkt der Theaterparodie besteht in der mehrfachen

³⁶ Ibsen 1973: 581.

³⁷ Henop-Hauswirth 1895: 8.

³⁸ Ebd.: 12-13.

³⁹ Ibsen 1973: 628.

⁴⁰ Henop-Hauswirth 1895: 13.

Interaktion von Text, Autor und Publikum. Verfasser treten als Leser *und* Bearbeiter des parodierten Originals in Erscheinung, die Zuseher lernen die Vorlage (neu) kennen *und* gleichen diese mit den Veränderungen in der Nachahmung ab. Das bedeutet, dass «das Gelingen der Parodie an die aktive Teilhabe des Publikums am literarischen und theatralischen Leben gebunden ist»⁴¹.

Von der Ibsen-Parodie kann also auf die Sozialisation und das kulturelle Wissen der Zuseher geschlossen werden. Den Besuchern der Rudolfsheimer Bühne muss der norwegische Dramatiker und seine ästhetische Ausrichtung mehr als nur ein Begriff gewesen sein, ansonsten hätten die Komikeffekte nicht gegriffen.

Aus vielerlei Gründen war die Parodie des Ibsen-Werks am Rudolfsheimer Volkstheater eine dramenästhetisch sowie soziokulturell nachzuvollziehende Konsequenz. Die Rezeption des naturalistischen Dramas stand im Zeichen der erwähnten doppelten Dynamik aus Aneignung und Abgrenzung, die das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie in Wien prägte. Die Lage des Rudolfsheimer Volkstheaters, seine Publikumsstruktur und die ästhetische Ausrichtung in den 1890er-Jahren würden für eine insgesamt positive, das heißt nicht ironisch gebrochene Rezeption sprechen. Immerhin thematisiert das naturalistische Drama genau die Lebensverhältnisse und Berufsgruppen, die in unmittelbarer Nähe der Rudolfsheimer Bühne anzutreffen waren. Doch Ibsen war bereits in zentraler Stadtlage – im Burgtheater und dann im Deutschen Volkstheater – salonfähig geworden, an Orten also, welche die bürgerliche Hochkultur symbolisch und materiell repräsentierten. Das erzeugte eine gewisse Widerständigkeit. Allerdings wollte das Volkstheater in Rudolfsheim auch nicht die Arbeiterschicht ansprechen, sondern dieselbe bürgerliche Klientel, die vermutlich auch das Original gesehen oder gelesen hatte. Die Besucher sollten im Vorort dem Ernst und der Sentimentalität der naturalistischen Ästhetik entfliehen können, und vermutlich suchten diese in der Rudolfsheimer Bühne nach jenem Genre, das in Wien seit Jahrhunderten präsent war und bereits gegen das

⁴¹ Hein 1986: 383.

Aufklärungstheater opponiert hatte: die antiillusionistische Lokalposse. Zwar enthält *Klein-Schreyolf* keine Zauber- oder Märchenkomponenten, das Stück arbeitet aber mit Illusionsbrüchen und Handlungsstrukturen, die dem performativen Effekt verpflichtet sind und dem analytischen Entwicklungsdrama entgegenlaufen.

Es ist gut möglich, dass die Parodie außerdem den Zweck verfolgte, die Zensurstelle zu beschwichtigen, die seit kurzem auch nach Rudolfsheim blickte und vor allem Dramen des Symbolismus und Naturalismus prüfte.

Nikola Roßbach sieht im Erfolg der Parodie um 1900 jedenfalls eine Absage an den Naturalismus, zum Teil sogar eine künstlerische Überbietung des naturalistischen Dramas⁴². Naturalismusparodien sind konservativ und innovativ. Sie verfestigen überkommene Geschlechterrollen, wie das Motiv der lächerlichen Alten in *Klein-Schreyolf* belegt, oder halten an einer rückwärtsgewandten Dramenästhetik fest, etwa an der Wiener Lokalposse des frühen 19. Jahrhunderts. Andererseits antizipieren Parodien eine neue Form des Theaters, die sich auch in Österreich wenig später etablieren sollte und im Zentrum wie in den Vorstädten gleichermaßen erfolgreich war: das Kabarett.

Verwendete Literatur

Primärliteratur

Anonym: *Raimund-Theater*, in: *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 10514, 28.11. 1893.

Henop-Hauswirth, Carl: *Klein-Schreyolf. Bürgerlich romantisches Schauspiel in einem Akt und mehreren Umwandlungen frei nach Ibsen*. Wien: Schlenker 1895.

Ibsen, Henrik: *Klein Eyolf*. In den vom Dichter autorisierten Übersetzungen von Christian Morgenstern, Emma Klingensfeld, Adolf Strodtmann, Marie v. Borch u. a. Nach der Ausgabe der "sämtlichen Werke in deutscher Sprache", 1898-1904, herausgegeben von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther. München: Winkler, 1973.

Petzold, Alfons: *Das raube Leben. Der Roman eines Menschen*. Berlin: Ullstein, 1920.

⁴² Vgl. Nikola Roßbach: *Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870-1914*. Bielefeld: Aisthesis 2006: 244.

Schlögl, Friedrich: *„Wiener Luft!“ Kleine Kulturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau.* Wien: Rosner 1876.

Sekundärliteratur

Bachleitner, Norbert: *Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert,* [LINK](#).

Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.

Draudt, Manfred: *Zum Lokalkolorit in den Shakespeare-Parodien von Perinet, Kringsteiner und Meisl.* In: W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer (Hg.): *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze.* Wien: Lehner, 2006: 113-135.

Fritz, Walter: *Kino in Österreich, 1896.1930: Der Stummfilm.* Bd. 2. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1981.

Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.

Griebel, Monika und Heinz Niederkorn: *Wien Rudolfsheim-Fünfhaus.* Erfurt: Sutton, 2005.

Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufsbeaters im 18. Jahrhundert.* Wien: Jugend und Volk, 1980.

Hein, Jürgen (Hg.): *Parodien des Wiener Volkstheaters.* Stuttgart: Reclam 1986.

Klotz, Volker: *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen: insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.

Klusacek, Christine und Kurt Stimmer: *Rudolfsheim-Fünfhaus. Zwischen Wienfluß und Schmelz.* Wien: Mohl, 1978.

Lehmann's allgemeiner Wohnungsanzeiger, [LINK](#).

Maderthaler, Wolfgang und Lutz Musner: *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900.* Frankfurt a. M./New York: Campus, 1999.

Müller-Kampel, Beatrix: *Kasperls komische Erben,* [LINK](#).

Neuber, Wolfgang: *Diskursmodell Volkstheater. Zur Stellung und Funktion der Altwiener Volkskomödie in der österreichischen Aufklärung.* In: *LASL* (18) 2, 1993: 29-52.

Oberholzer, Otto: *Nachwort. Klein Eyolf.* In: Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther (Hg.): *Henrik Ibsen. Dramen.* Bd. 2. München: Winkler 1973.

- Rieckmann, Jens: *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wiens. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1986.
- Roßbach, Nikola: *Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870-1914*. Bielefeld: Aisthesis 2006.
- Sheriff, Elfriede: *Die Ämter der Stadt Wien von 1783-1848 in verwaltungsgeschichtlicher und personeller Hinsicht*. Diss. Univ. Wien. Wien 1977.
- Sonnleitner, Johann: *Romantische und Wiener Komödie. Affinitäten und Divergenzen*. In: Christian Aspalter (Hg.): *Paradoxien der Romantik: Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft im frühen 19. Jahrhundert*. Wien: WUV, 2006: 380-400.
- Stigler-Fuchs, Margarete von: *Wiener Theater. Vor und hinter den Kulissen*. Wien: Wilhelm Andermann, 1943.
- Timms, Edward: *Dynamik der Kreise, Resonanz der Räume. Die schöpferischen Impulse der Moderne*. Weitra: Bibliothek der Provinz 2013.
- Urbach, Reinhard: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*. Wien: Jugend und Volk, 1973.
- Wunberg, Gotthart (Hg.): *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*. Bd. 1, 1887-1896. Tübingen: Niemeyer 1976.