



**HAL**  
open science

## Raimunds Schiller-Rezeption

Marc Lacheny

► **To cite this version:**

Marc Lacheny. Raimunds Schiller-Rezeption: Eine unerwartete Begegnung zwischen Wiener Volkstheater und Weimarer Klassik. Anne Feler; Raymond Heitz; Gérard Laudin. Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivialliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. I. Die Dramenproduktion / Dynamique et dialectique des littératures “ noble ” et “ triviale ” dans les pays germanophones aux XVIIIe et XIXe siècles. I. La production dramatique, Königshausen & Neumann, pp.273-291, 2015. hal-02305812

**HAL Id: hal-02305812**

**<https://hal.science/hal-02305812>**

Submitted on 4 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MARC LACHENY (METZ)

## Raimunds Schiller-Rezeption: Eine unerwartete Begegnung zwischen Wiener Volkstheater und Weimarer Klassik

Das Beispiel Ferdinand Raimunds (1790-1836) zeigt, dass sich die Beziehungen zwischen den Wiener Vorstadtbühnen und den Autoren des ‚hohen‘ Theaters keinesfalls auf die Parodie beschränkten. Raimunds ehrerbietiges Verhältnis zu Schiller etwa lässt sich nur im Zusammenhang mit seinem Streben nach ‚Veredelung‘ der Wiener Volkskomödie verstehen. In diesem Beitrag geht es darum, zunächst die ersten Jahre von Raimund als Darsteller von Schiller-Figuren zu untersuchen, dann – an Hand von einigen repräsentativen Beispielen – den verschiedenen Funktionen von Schiller-Bezügen in Raimunds dramatischem Werk (von *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, 1823, bis *Der Verschwender*, 1834) nachzugehen, und schließlich das Lobgedicht *An Schillers Nachruhm* (1835) im Kontext der wenigen überlieferten Gedichte Raimunds zu präsentieren. Wie seinem Vorgänger Philipp Hafner ging es also Raimund darum, einen komplexen und in mancher Hinsicht schmalen Weg einzuschlagen, der sowohl einer gewissen ‚Popularität‘ als auch der ‚Literarität‘ entsprach. Von dieser nicht selten missverstandenen Positionierung zwischen ‚hohem‘ und ‚niedrigem‘ Theater zeugt nicht zuletzt die öfters kritische Rezeption seiner seriösen Stücke sowohl in der Wiener Kritik als auch beim Wiener Publikum.

L'exemple de Ferdinand Raimund (1790-1836) montre que les relations entre les scènes des faubourgs de Vienne et les représentants du théâtre « noble » ne se sont aucunement limitées à la parodie. On ne peut ainsi comprendre le rapport déférent de Raimund à Schiller qu'en tenant compte de sa volonté d'« ennoblir » la comédie populaire viennoise. Cette contribution se penche d'abord sur les premières années de Raimund comme interprète de rôles schillériens, puis aborde, à l'aide de quelques exemples représentatifs, les diverses fonctions des références à Schiller dans l'œuvre dramatique de Raimund (du *Fabricant de baromètres sur l'île enchantée*, 1823, au *Prodigue*, 1834), et présente pour finir le poème d'hommage *À la gloire posthume de Schiller* (1835) dans le contexte des rares poèmes conservés de Raimund. Comme pour son prédécesseur Philipp Hafner, il s'agissait donc pour Raimund d'emprunter un chemin complexe et, à maints égards, étroit respectant aussi bien les exigences d'une certaine « popularité » que celles de la « littérature ». Ce positionnement, régulièrement mal compris, entre théâtre « d'en haut » et théâtre « d'en bas » est attesté par la réception souvent critique de ses pièces sérieuses tant au sein de la critique viennoise qu'auprès du public viennois.

Wer hat wie du fürs deutsche Volk geschrieben?  
 Hat Jüngling, Mann und Greis gleich hochentzückt?  
 Wer Völker lehrt, verdient, daß sie ihn lieben,  
 Wer Glück bereitet, sei auch selbst beglückt.

(Ferdinand Raimund, *An Schillers Nachruhm*, 1835)

Lange Zeit fasste die Literaturhistorie das Wiener Volkstheater als die Verkörperung einer ‚unteren‘ Theaterform, als ein Theater ‚von unten‘ auf, das gerne ‚höheren‘ bzw. ‚edleren‘ Theaterformen, wie etwa der französischen klassischen Tragödie, entgegengesetzt wurde.<sup>1</sup> Doch muss man feststellen, dass der vermeintlich unüberbrückbare Gegensatz zwischen der ‚niedrigen‘ Komik eines Hanswurst und den ästhetisch-moralischen Ansprüchen der Aufklärung (von Gottsched bis zum Wiener Hanswurst-Streit) weitgehend durch die Theorie und literarische Praxis der Autoren des ‚edlen‘ Kanons aufgehoben wurde: In der *Hamburgischen Dramaturgie* etwa verteidigt Lessing die lustige Person gegen Gottscheds radikale Positionen, selbst wenn auch er das „Niedrigkomische“ verwirft;<sup>2</sup> auf Hanswurst bezieht sich auch Goethe sowohl in seinen frühen Farcen (vor allem in *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, 1773, und in seinem Fragment *Hanswursts Hochzeit*, 1775)<sup>3</sup> als auch in *Faust* (Mephistopheles trägt viele ‚Hanswurstische‘ Züge) und in *Dichtung und Wahrheit*,<sup>4</sup> wo er sich deutlich gegen Hanswursts Verbannung von den deutschen Bühnen ausspricht.

Umgekehrt haben sich die Wiener Vorstadtdramatiker auch intensiv mit dem Werk der deutschen Klassiker Goethe und Schiller auseinandergesetzt. Viel mehr als Goethe allerdings wurde Schiller von diesen Dramatikern am Anfang des 19. Jahrhunderts parodistisch behandelt, so dass eine echte Tradition der Schiller-Parodie am Wiener Vorstadttheater zustande kam: Schon Titel wie *Fiesko der Salamikrämer* (1813) von Joseph Alois Gleich oder *Maria Stuttgartin* (1815) von Adolf

<sup>1</sup> Vgl. Johann Christoph Gottsched: *Schriften zur Literatur*, hg. von Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam 1982, sowie Catherine Julliard: *J. C. Gottsched et l'esthétique théâtrale française. La réception allemande des théories françaises*. Bern: Peter Lang 1998.

<sup>2</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, hg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 1981. Siehe vor allem die Stücke 9, 18, 28 und 68-70.

<sup>3</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Satiren, Farcen und Hanswurstiaden*, hg. von Martin Stern. Stuttgart: Reclam 1968, S. 90-103 (*Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*) und 103-117 (*Hanswursts Hochzeit*).

<sup>4</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Werke*. Bd. 9, in: *Goethes Werke. Autobiographische Schriften I*, hg. von Erich Trunz. 13. Auflage. München: Beck 1999 [Hamburger Ausgabe], S. 7-598, hier S. 567.

Bäuerle und der Prozess der Lokalisierung oder ‚Verwienerung‘ (z.B. in *Die Jungfrau von Wien*, 1813, von Hermann [Josef] Herzenskron) zeugen von der parodistischen Intention dieser Praxis.<sup>5</sup> Bei solchen Autoren steht die Auseinandersetzung mit den deutschen Klassikern nicht unbedingt synonym für burlesk-komische Herabsetzung des Originals oder für kritisch-satirische bzw. polemische literarische Dekonstruktionen, auch wenn die frühe österreichische Schiller-Rezeption nicht durch Euphorie, sondern durch Satiren und Parodien geprägt war – was auch mit einer generellen Abneigung gegen die Empfindsamkeit und vor allem den Sturm und Drang in Wien zu tun hatte.<sup>6</sup> Solche Parodien sind oft eher als ‚Travestien‘ – wie Aloys Blumauers *Virgils Aeneis travestiert* (1788) – anzusehen, und insofern sind sie mit den musikalischen Quodlibets vergleichbar, die ihr Material aus dem modischen Musikrepertoire von Mozart bis Rossini schöpften. Die ‚Verwienerung‘ muss nicht unbedingt das Original angreifen, sondern darf auch als ein konkretes Zeichen für die Beliebtheit der deutschen Klassiker am Wiener Vorstadttheater gelten. Hinzu kommt, dass ein Stück wie Gleichs *Fiesko der Salamikrämer* nicht nur als eine komisch anmutende Parodie zu lesen ist, sondern auch als ein Werk, das durch seine soziokritische Dimension größtenteils selbständig wird, indem es sich von der ‚hohen‘ Vorlage emanzipiert.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Siehe hierzu die Anthologie *Parodien des Wiener Volkstheaters*, hg. von Jürgen Hein. Stuttgart: Reclam 1986.

<sup>6</sup> Vgl. Johann Sonnleitner: „Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz“. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 15 (2006), S. 1-13, hier S. 1. Vgl. hierzu Matthias Manskys feine Analysen: „Schiller im Fleischwolf oder Fiesko in Wien. Ein Beitrag zur frühen Schiller-Rezeption in Wien“. In: *Nestroyana* 30 (2010), S. 138-147; „Salamikrämer sind wir ja...‘ – Schillers Fiesko als Salamucci. Überlegungen zur Parodie am Wiener Vorstadttheater“. In: *Estudios Filológicos Alemanes* 22 (2011), S. 615-627; „Der ‚österreichische Schiller‘ und die Literaturhistoriographie – 1859 und die Folgen“. In: *Friedrich Schiller in Europa. Konstellationen und Erscheinungsformen einer politischen und ideologischen Rezeption im europäischen Raum vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, hg. von Anne Feler, Raymond Heitz und Gilles Darras. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2013, S. 67-83.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Matthias Manskys erhellende Betrachtungen in: „Salamikrämer sind wir ja...‘ – Schillers Fiesko als Salamucci. Überlegungen zur Parodie am Wiener Vorstadttheater“ (Anm. 6), sowie Jürgen Heins Erklärungen in: *Parodien des Wiener Volkstheaters* (Anm. 5), „Nachwort“, S. 383-411, insb. S. 384-385.

Das Beispiel Ferdinand Raimunds (1790-1836) zeigt seinerseits auch deutlich, dass die Schranken zwischen Wiener Volkstheater und Weimarer Klassik keineswegs so undurchlässig waren, wie noch zu oft behauptet wird, und dass sich die Beziehungen zwischen den äußerst produktiven Stückeschreibern der Wiener Vorstadtbühnen und den Autoren des ‚hohen‘ Theaters keinesfalls auf die Parodie beschränkten. Obwohl Raimund vom Wiener Vorstadtpublikum abhing, hörte er nie damit auf, ein ‚hohes‘ und moralisches Theater Schillerscher Prägung anzustreben. Die Spannung zwischen dem Komischen und dem Tragischen, die in den vom Schauspieler Raimund dargestellten Rollen wie in dessen dramatischem Werk anzutreffen ist, verrät hohe künstlerische Ansprüche und literarische Ambitionen, die Raimunds Vorgängern am Wiener Vorstadttheater – vielleicht abgesehen von Philipp Hafner – fremd waren: Im Gegensatz zu Dramatikern wie Gleich, Bäuerle oder Kringsteiner, die vor allem in der Parodie glänzten und sich mit ihrer Position in der ästhetischen Hierarchie begnügten, ja sich an dieser ergötzten, trachtete Raimund immer wieder nach Schillers ‚Höhen‘. Raimunds überaus ehrerbietiges Verhältnis zu Schiller etwa lässt sich also nur im Zusammenhang mit seinem Streben nach ‚Veredelung‘ der Wiener Volkskomödie ganz verstehen.

In diesem Beitrag wird es folglich darum gehen, zunächst Raimunds Abkehr von den Wiener Vorstadtdramatikern seiner Zeit und seine ersten Jahre als Darsteller von Schiller-Figuren zu untersuchen, dann – an Hand von einigen repräsentativen Beispielen – den verschiedenen Funktionen von Schiller-Bezügen in Raimunds dramatischem Werk nachzugehen, und schließlich das Lobgedicht *An Schillers Nachruhm* (1835) im Kontext der wenigen überlieferten Gedichte Raimunds zu präsentieren.

## I. Abkehr von den Wiener Vorstadtdramatikern und Streben nach Emanzipation vom Volkstheater

In seinem Briefwechsel wie in seiner *Selbstbiographie* (1836), deren Echtheit allerdings nicht verbürgt ist, begegnete Raimund der Tradition des Wiener Volkstheaters, deren Erbe er doch auch war, immer wieder mit Abstand.

Verlässt man sich auf den Meister des Konversationsstücks in Österreich, Eduard von Bauernfeld (1802-1890), so fühlte sich Raimund vor allem zum Tragiker berufen. Ihm hätte er gesagt: „Ich bin zum Tragiker geboren, mir fehlt dazu nix, als die G'stalt und 's Organ!“<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Eduard von Bauernfeld: *Aus Alt- und Neu-Wien*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Wien: Braumüller 1871-1873, 12 Bde., hier Bd. XII, S. 34-35.

Ähnlich teilt der Schauspieler und Dramatiker Carl Ludwig Costenoble (1769-1837), den Raimund 1819 kennenlernte und mit dem er sich bald eng befreunden sollte, folgende Worte aus dem Jahr 1836 mit, die von Raimunds Verwerfung des Volkstheaters zeugen und die Absicht andeuten mögen, Werke höheren Niveaus als Lokalstücke zu schreiben: „Lokalkomik? Volkstheater? – Ich will gar keine Lokalstücke schreiben, und nichts wissen von Volkstheater.“<sup>9</sup> Aus Raimunds Briefwechsel mit Antonie (Toni) Wagner (1799-1879)<sup>10</sup> gehen sowohl eine hohe Auffassung der Kunst wie eine lebhaft bewundernde Haltung für das ‚hohe‘ Drama hervor, nach dem der Dichter stets trachten wird. Solche ästhetisch-literarischen Ambitionen heben sich einerseits von der meist eher niedrigen Qualität der Stücke ab, in denen Raimund als Schauspieler auftreten musste, und andererseits von den pragmatischen Zielen und dem fehlenden künstlerischen Ehrgeiz der meisten Wiener Stückeschreiber seiner Zeit. Darüber beklagt sich Raimund schon 1821 bei seiner Lebensgefährtin:

Mit unseren Dichtern geht es immer miserabler, sie betreiben ihre Kunst bloß um Geld herauszulocken, nicht um Ehre zu ärnten, und es ist zum verzweifeln, was man für Schmierereyn lesen muß.<sup>11</sup>

Als Schauspieler schließlich unterscheidet sich Raimund von seinen Wiener Vorgängern, „die in erster Linie Publikumsunterhaltung und Kassengewinn anstrebten“,<sup>12</sup> durch den traurig gefärbten, ja

---

<sup>9</sup> Ferdinand Raimund: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe*, hg. von Fritz Brückner und Eduard Castle. Wien: Schroll 1924-1934, hier Bd. V, S. 762.

<sup>10</sup> Siehe hierzu insbesondere Toni Wagner: „... den 13. war ich bey ihm.“ *Das Raimund-Tagebuch der Toni Wagner 1825/26*, hg. von Reinhard Urbach. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1992 und Roman Lach: „Worte die man spricht‘ und ‚Worte die man schreibt‘ – Ferdinand Raimunds Briefe an Antonie Wagner“. In: *Nestroyana* 30 (2010), S. 51-64.

<sup>11</sup> Ferdinand Raimund: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe* (Anm. 9), hier Bd. IV, S. 25. Raimund war nicht der Einzige, der die schlechte Qualität der damals auf den Wiener Vorstadtbühnen aufgeführten Komödien oder Possen anprangerte: Auch die Wiener Theaterpresse kritisierte immer schärfer solche Stücke, insbesondere ihre mittelmäßige Qualität, ihren Mangel an Originalität, innerem Zusammenhang und plausiblen Charakteren. Sogar ein Publikumserfolg wie Karl Meißls *Das Gespenst auf der Bastey* wurde von der *Theaterzeitung* zunächst heftig kritisiert. Anfang der zwanziger Jahre wurden die Aufführungen in den Theatern in der Leopoldstadt und in der Josefstadt von der *Modenzeitung* überhaupt nicht mehr berücksichtigt.

<sup>12</sup> Ian Roe: *Ferdinand Raimund*. Hannover: Wehrhahn Verlag 2010, S. 7.

tragischen Ton, der sich in seinem Spiel auf der Bühne äußert. In seinen *Tagebuchblättern* schreibt Costenoble über Raimund am 20. April 1824:

Selbst in der muthwilligsten Laune verstößt er nie gegen die Schicklichkeit, weil seine Komik mit einer erhabenen Wehmuth verbunden ist, die diesen Schauspieler nicht als einen Lustigmacher, sondern als einen leidvollen Humoristen erscheinen läßt, der sein Herzweh durch Mitteilung lindern möchte.<sup>13</sup>

Hier frappt die Unterscheidung zwischen „Lustigmacher“ und „Humorist“, die Raimunds Bruch mit dem Theater ‚von unten‘ (und mit der bloßen Unterhaltung, die seine Vorgänger auf der Volksbühne boten) betont. Da Raimund sich zum ‚hohen‘ Drama hingezogen fühlte und zugleich gegen das ‚niedrige‘ Drama, etwa gegen die grobe Posse, nur Abneigung verspürte, stand er nicht nur künstlerisch, sondern auch moralisch, ja menschlich im Gegensatz zu seinen Vorgängern auf den Wiener Vorstadtbühnen.<sup>14</sup>

Raimund, der die pragmatische Haltung und die profitgierigen Absichten der Vertreter des „Lachtheaters“ (Bachtin) brandmarkt, schreibt den Stücken, die er ab 1823 verfasst, eine stark moralische Funktion zu, in der sich sowohl seine Schuld dem Idealismus der Weimarer Klassik gegenüber<sup>15</sup> als auch die hohen künstlerischen Ansprüche spiegeln, die er an seine Dramen und deren Inszenierung stellte. Mit Ehrgeiz bestand Raimund darauf, dass die Proben ernst genommen wurden und die Schauspieler sich wirklich einsetzten; jedes Detail war ihm wichtig. Auch bei Aufführungen im Ausland versuchte er mit „geistige[r] Sorge für das Wohl [s]einer Erzeugnisse“<sup>16</sup> seine Dramen vor verfälschenden Übersetzungen bzw. Inszenierungen zu schützen. Eine ästhetisch so anspruchsvolle Funktion war Raimunds Vorgängern bzw. Zeitgenossen Gleich, Meisl oder Bäuerle natürlich

<sup>13</sup> Carl Ludwig Costenoble: *Aus dem Burgtheater. 1818-1837. Tagebuchblätter*. Wien: Konegen 1889, 2 Bde., hier Bd. 1, S. 306-307.

<sup>14</sup> Siehe hierzu auch Fanny Platelle: *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836): l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*. Lille: A.N.R.T. 2006, S. 10: „Raimund se sent en décalage, non seulement d'un point de vue artistique, mais aussi moral, voire humain, par rapport à ses collègues.“

<sup>15</sup> Siehe W[illiam] E[dgar] Yates: *Nestroy. Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press 1972, S. 164. Überdies bemerkt der Verfasser zu Recht, dass sich Nestroys Figuren, im Gegensatz zu Raimunds idealistisch geprägten Gestalten, durch ihren radikalen Pessimismus auszeichnen.

<sup>16</sup> Ferdinand Raimund: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe* (Anm. 9), hier Bd. IV, S. 390.

fremd, da sie vor allen Dingen die Unterhaltung des Publikums und deren logische Folge, hohe Einnahmen, beabsichtigten. In Gedichten wie *An Löwe* (1834) betont Raimund hingegen, dass die Kunst höher stünde als das Leben: „Die Kunst hat bei dem Leben viel voraus, / Sie s o l l nicht wahr sein bloß, sie d a r f es auch!“<sup>17</sup> Kein Zufall ist es dann, dass Raimund sich in den Briefen und Gedichten, die die Dichtung als Weg zu einer höheren Wirklichkeits- und Wahrheitsebene beschreiben, nicht als „Dramatiker“, sondern durchaus bewusst als „Dichter“ präsentiert. Außerdem betont er die spezifischen Merkmale einer „Kunst“,<sup>18</sup> die darauf hinzielt, das klassische Ideal mit den pragmatischen Erfordernissen des Volkstheaters (dem Publikum gefallen) zu verbinden – eine literarische Ambition, die ihm den manchmal verletzendenden Spott seiner Kollegen, namentlich Bäuerles, einbringen wird.

## II. Raimund als Darsteller von Schiller-Figuren

So hohe Ideale (Schönheit, Wahrheit, Edelmut), die in krassem Gegensatz zur Grobheit und Obszönität von Stranitzkys Ur-Hanswurst stehen, findet Raimund bei Schiller, mit dessen Werk er in seiner Schauspielerkarriere schnell vertraut wird. In seiner *Selbstbiographie* macht Raimund kein Hehl aus seiner frühen Vorliebe für die Tragödie, die er im Burgtheater schätzen lernt, eine Gattung, zu der er sich viel stärker hingezogen fühlt als zur Komödie oder Posse der Wiener Vorstadtbühnen:

Die Neigung zur Schauspielkunst, durch den Besuch des k. k. Hofburgtheaters geweckt, erwachte schon sehr früh und mit solcher Heftigkeit in mir, dass ich schon als Knabe beschloss, nie einen andern Stand zu wählen; doch war mein Sinn vorzugsweise dem Trauerspiele zugewandt, das Lustspiel begeisterte mich weniger, die Posse war mir gleichgültig.<sup>19</sup>

Aufschlussreich ist dieses Zitat unter Berücksichtigung von Raimunds späterem Willen, mit dem ‚niedrigen‘ Drama zu brechen und zugleich

---

<sup>17</sup> *Raimunds Werke in zwei Bänden*, hg. von Franz Hadamowsky. Salzburg et al.: Das Bergland-Buch-Klassiker 1971, hier Bd. 2, S. 354.

<sup>18</sup> Vgl. Ferdinand Raimund: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe* (Anm. 9), hier Bd. IV, S. 168.

<sup>19</sup> Ferdinand Raimund: *Selbstbiographie* (*Theaterzeitung*, 15. September 1836), zitiert von Gottfried Riedl in: Gottfried Riedl: *Ferdinand Raimund. Bilder aus einem Theaterleben*. Wien: Lehner 2005, S. 9-10, hier S. 9 oder in: Ferdinand Raimund: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe* (Anm. 9), hier Bd. V/II, S. 722.



das Volkstheater auf das Niveau einer echten literarischen Form zu erheben, die die Errungenschaften des ‚edlen‘ bzw. seriösen Theaters Schillerscher Prägung annehmen könnte.

Zu Beginn seiner reichen Schauspielerkarriere 1810 in Ödenburg<sup>20</sup> (heute: Sopron) muss Raimund in komischen wie in tragischen Rollen auftreten. Zu seinen Leistungen auf den Bühnen von Ödenburg und Raab (heute: Győr) vermerkt Bäumlerles einflussreiche *Theaterzeitung* im Juli 1813: „Herr Raimund spielt alles!“<sup>21</sup> Die breite Palette der von Raimund damals dargestellten Figuren reicht tatsächlich von den komischen Rollen bis zu den Intriganten- und Tyrannenrollen aus dem Repertoire des Burgtheaters. Seine schauspielerische Leistung in der Wandertruppe von Christoph Kunz als Franz Moor in Schillers *Räubern* im Jahre 1813 wird am 24. Juli 1813 in der *Theaterzeitung* ermunternd kommentiert: „[...] obgleich Herrn Raimunds Franz nicht der Schillerische war, so war doch dessen Mühe unverkennbar.“<sup>22</sup> Im Wiener Theater in der Josefstadt debütiert Raimund am 13. April 1814 als Feldkümmel in *Die Belagerung von Saragossa* von Kotzebue. Auf dieser Bühne spielt er ernste Rollen, insbesondere Schillers Verräterfiguren – noch einmal Franz Moor, sowie Hermann Geßler in *Wilhelm Tell* – und eine Reihe von Grafenfiguren in den historischen Schauspielen Friedrich Wilhelm Zieglers (1761-1827). Aus den damaligen Theaterkritiken geht klar hervor, dass solche Rollen für Raimund nicht besonders geeignet waren bzw. dass seine schauspielerischen Leistungen nicht sofort Erfolg zeitigten. Ihm wurde etwa vorgeworfen, einen Sprachfehler zu haben und das ‚r‘ nicht richtig aussprechen zu können. Der Kritiker der *Theaterzeitung*, der über die Aufführung der *Räuber* auf der Bühne des Theaters in der Josefstadt am 15. April 1814 berichtete, hebt auch vor allem den noch epigonalen Charakter des Spiels hervor: Raimund wird bezichtigt, bis ins kleinste Detail den Stil von im komischen Fach bekannten Schauspielern nachzuahmen, wie etwa Johann Laroche (1745-1806, Kasperls Erfinder), Anton Hasenhut (1766-1841, Erfinder und Darsteller von Thaddädl) oder Ignaz Schuster (1779-1835, Darsteller von Bäumlerles Staberl), oder aber den Stil von Schauspielern zu „kopieren“, die im tragischen Bereich anerkannt waren, wie Ferdinand Ochsenheimer (1767-1822), einem Burgtheaterschauspieler, der 1808 als Franz Moor am Theater an der Wien brilliert hatte:

---

<sup>20</sup> Zu diesem Aspekt von Raimunds Karriere, siehe etwa das erste Kapitel von G. Riedls Buch *Ferdinand Raimund. Bilder aus einem Theaterleben* (Anm. 19): „Der Weg zur Bühne“, S. 9-23.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 10-11, hier S. 11.

<sup>22</sup> Ebd., S. 11.

Herr Raimund kopierte heute Herrn Ochsenheimer in dieser Rolle, und wenn wir nicht daran denken wollen, dass wir von Kopien keine Freunde sind, so müssen wir gestehen, dass er uns einen sehr angenehmen Abend verschaffte. [...] Wir können versucht werden, diesen jungen Schauspieler darüber zu loben, wenn wir nicht befürchteten, ihm zu schaden, denn der Kopist ist immer ein untergeordneter Mensch im Gebiete der Kunst und wird es nie zur Meisterschaft bringen, wenn er das Große nicht aus sich selbst zu schöpfen gelernt hat.<sup>23</sup>

Genau dieselbe Kritik an seinem Bühnenspiel muss Raimund als Gefßler in Schillers *Wilhelm Tell* am 26. Juni 1814 erleiden: „Herr Raimund als Hermann Gefßler stellte seine Rolle brav dar, doch war er schon wieder Kopie.“<sup>24</sup>

Ein Jahr später gelang es aber Raimund, sich gerade im komischen Bereich von der Imitation berühmter Vorbilder zu befreien, um seinen eigenen Stil zu finden und sich wirklich als Schauspieler durchzusetzen – insbesondere mit seiner Darstellung, auf der Bühne des Theaters in der Leopoldstadt, des Adam Kratzerl aus *Die Musikanten am Hohen Markt* von Gleich. Von nun an wurden Raimunds schauspielerische Leistungen vom Publikum gefeiert, und die Theaterpresse, insbesondere die *Theaterzeitung* (22. August 1815), musste – *nolens volens* – ihren Vorwurf der Imitation zurückziehen und Raimund eine gewisse Originalität bzw. ein echtes Talent als Schauspieler zugestehen.<sup>25</sup> Um 1820 hörten die Zeitschriften dann nicht mehr auf, die Bühnenleistungen Raimunds zu loben, der immer mehr zum Publikumsliebling avancierte: Einerseits wurde seine Abneigung hervorgehoben, Beifall durch Derbheit oder Obszönität zu ernten; andererseits rühmte man in seinem Spiel die Nähe zum Ernsthaften oder Tragischen in sonst komischen Rollen.

Da Raimund auch als „echter Dichter“ anerkannt werden wollte, trachtete er danach, „Originalstücke“ zu schreiben – eine Bezeichnung, die Raimund zum ersten Mal bezüglich seines dritten Stückes, *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (1826), verwendete, um darauf hinzudeuten, dass niemand anderer als er selbst seine Fabel erfunden hat, anstatt sie einer schon bestehenden literarischen Quelle zu entnehmen – und um sich dabei jeglicher

<sup>23</sup> *Theaterzeitung*, 27. April 1814, zit. nach: ebd., S. 12-13.

<sup>24</sup> *Theaterzeitung*, 30. Juni 1814, zit. nach: ebd., S. 13.

<sup>25</sup> Ebd., S. 15-16: „[...] nur möge Herr Raimund, der hier ganz originell, also für einen talentvollen Schauspieler anzusehen sein dürfte, seine Lieblingsszenen nicht so trainieren.“

Verankerung in der lokalen Sphäre zu entziehen. Wie schon angedeutet, ging es ihm grundsätzlich darum, die traditionellen Merkmale des Volksstücks an ein ‚seriöses‘ Theater anzupassen, das sich immer deutlicher dem klassischen Theater, d.h. einer zutiefst literarischen und kaum improvisierten Theaterform, annähern sollte. In diesem Zusammenhang ist bei Raimund die Inspirationsquelle Schiller auf mehreren Ebenen spürbar: Im Stil seiner Briefe an Toni Wagner, die durch Schillers Idealismus geprägt sind; in den Schiller-Anspielungen oder -Bezügen, die Raimunds Zauberspiele durchziehen; in der Einführung eines ‚hohen‘ dramatischen Stils, der gezielt auf die klassischen Formen zurückzugreift (etwa auf das jambische Pentameter, die für das klassische deutsche Drama typische Versform); auch in einigen Gedichten, die Raimund vor allem in seinen letzten Lebensjahren verfasste. An all diesen Stellen erscheint Schiller als das Vorbild des Dichters schlechthin.

### III. Schiller-Bezüge in Raimunds Werk

Statt eine Art Aufzählung der (möglichen, plausiblen oder sicheren) Schiller-Bezüge in Raimunds Werk zu versuchen, die sich sowieso als vergeblich und wenig schlüssig erweisen würde,<sup>26</sup> möchte ich eher im Kontext von Raimunds Streben nach ‚Veredelung‘ des Wiener Volkstheaters einige besonders auffallende Funktionen solcher Bezüge näher beleuchten.

#### 1. Parodistische Funktion?

Aus den oben zitierten Aussagen Raimunds zu seiner „Kunst“ geht deutlich hervor, dass dieser sich nicht in erster Linie als epigonaler Wiener Vorstadtdramatiker verstand, sondern vor allem als ein origineller „Dichter“, der sich nach Schillers Größe sehnte. Konzentriert man sich auf Schiller-Bezüge bei Raimund, so fallen sofort wichtige Unterschiede im Vergleich zu dem Umgang der Wiener Vorstadtdramatiker vom Anfang des 19. Jahrhunderts mit Schillers Werken auf: Im Gegensatz etwa zu Dramatikern wie Gleich, Herzenskron, Bäuerle, Told oder Schickh bietet Raimund (wie auch

---

<sup>26</sup> Genau das unternimmt Edith Wagesreither-Castle (die Tochter Eduard Castles, des Mitherausgebers von Raimunds *Sämtlichen Werken* von 1924 bis 1934) in einem endlosen Aufsatz mit dem Titel „Schillersche Züge in Raimunds Dichterantlitz“. In: *Österreich in Geschichte und Literatur mit Geographie* 19 (1975), Heft 5, S. 255-288. Die idealistisch-positivistische Absicht, alle (hypothetischen oder wirklichen) Schiller-Bezüge in Raimunds Werk zu identifizieren, führt die Verfasserin dazu, sich zu den Hauptfunktionen des Rückgriffs auf Schiller bei Raimund kaum Fragen zu stellen.

Nestroy nach ihm) nie die Parodie eines ganzen Schiller-Stückes, sondern nur parodistische Anklänge an oder Anspielungen auf bestimmte Stellen bei Schiller.

Ein Bezug dieser Art ist schon in Raimunds erstem Stück – *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (1823) – erkennbar, das noch stark in der komischen Tradition des Wiener Vorstadttheaters verankert ist. Nachdem die hochmütige und tyrannische Prinzessin Zoraide Bartholomäus Quecksilber Fragen über seine Liebe zu ihr gestellt hat, ärgert sie sich, als Quecksilber sie verlassen will: „Ist denn die Liebe nicht auch ein Rausch und sagt darum nicht Schiller, wer niemals einen Rausch hat g'habt, das ist kein braver Mann?“<sup>27</sup> Darauf erwidert Quecksilber: „Der Schiller sagt das bey Ihnen? Bey mir singt das der Hausmeister im Neusonntagskind.“<sup>28</sup> Zoraides Absicht, eine höhere Bildung als ihr Gegenüber an den Tag zu legen, wird hier zweimal konterkariert und ins Lächerliche gezogen: Das Lyrische, ja Pathetische am Anfang des Satzes („Ist denn die Liebe nicht auch ein Rausch?“) wird durch den zweiten Teil der Aussage zerstört, der dialektal gefärbt ist, sowie durch Quecksilbers Replik. Das von Zoraide Schiller zugeschriebene Zitat ist eigentlich kein Schiller-Zitat, sondern ein Zitat von Joachim Perinet, einem der beliebtesten Wiener Vorstadtdramatiker vor Raimund. *Das Neusonntagskind*, auf das Quecksilber in seiner Antwort anspielt, ist eben der Titel des Singspiels in zwei Akten von Perinet (nach Philipp Hafners *Der Furchtsame*), das das berühmte Lied des Hausmeisters „Wer niemals einen Rausch hat g'habt [...]“ enthält.<sup>29</sup> Das Stück stand 1793-1829 im Repertoire des Leopoldstädter Theaters; Raimund spielte darin den groben, betrunkenen und verliebten Hausmeister (II/2). Hier benutzt Raimund den falschen Hinweis auf Schiller, in dem sich Zoraides unbeherrschtes Streben nach dem pathetischen Ton der hohen Tragödie (Schiller)

<sup>27</sup> Ferdinand Raimund: *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Hermann Böhm, Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier, Johann Sonnleitner und Friedrich Walla. Wien: Deuticke im Paul Zsolnay Verlag 2013. Bd. 1, hg. von Jürgen Hein und Walter Obermaier, S. 7-72, hier S. 40 (II/5).

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Siehe *Wienerlieder. Von Raimund bis Georg Kreisler*, hg. von Jürgen Hein. Stuttgart: Reclam 2002, S. 10: „Wer niemals einen Rausch hat g'habt, / der ist ein schlechter Mann“ (Text: Joachim Perinet, Musik: Wenzel Müller). Perinets Stück beruht auf der Sage von den Neusonntagskindern (Kinder, die in einer Neumondnacht zur Welt gekommen sind), welche nicht nur die Gabe haben, Hexen und Geister zu erkennen, sondern auch von diesen auch in der Nacht besonders gequält werden.

manifestiert, um parodistisch auf den Sprachduktus (Wiener Dialekt bzw. süddeutsch-österreichisch ausgeprägte Sprechweise) und allgemeiner auf die Sphäre des Wiener Vorstadttheaters zurückzugreifen. Dabei wird Schillers Idealismus der von Perinet gepriesene Lebensgenuss entgegengesetzt: Wein bzw. Rausch als Verkörperung eines *Spiritus loci*. Raimunds Gebrauch von Schiller in diesem Stück scheint also noch in der parodistischen Tradition seiner Vorgänger Stranitzky, Hafner, Kringsteiner, Meisl oder Perinet zu stehen, selbst wenn hier keine Kritik an Schiller, sondern eher ein heiteres Spiel mit seinem Namen geboten wird: An dieser Stelle spottet Raimund nicht über Schiller, sondern über eine Figur, die sich einer Sprache bedient, welche der Situation völlig unangemessen ist und die sie nicht meistert. In diesem komischen Zitatenspiel bleibt der Name Schiller unberührt, während die lückenhafte Bildung der Figur entlarvt wird.

In der Szene II/4 von Raimunds „romantischem Original-Zaubermärchen“ *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (1826) sagt ferner Afterling: „Freundschaft trinken alle Wesen an den Brüsten der Natur.“<sup>30</sup> Der Rückgriff auf die ersten zwei Verse der dritten Strophe von Schillers *An die Freude* (1786), in der Raimund nur „Freude“ durch „Freundschaft“ ersetzt,<sup>31</sup> reiht sich, wie auch schon *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, in einen ausgesprochen parodistischen Zusammenhang ein: Schillers Satz wird von einem der Saufkumpanen Wurzels gesagt, und zwar von einer völlig betrunkenen Figur (Afterling), deren physische Lage alle anderen Figuren zum Lachen bringt. Wie in Raimunds erstem Stück entsteht das Komische hier aus der Kluft zwischen dem Bezug auf die ‚hohe‘ Literatur (Schiller) und dem ‚niedrigen‘ Kontext (einer Szene, die dem Bacchus-Kult gewidmet ist), in den sie eingebettet ist. Dies liefert ferner ein schönes Beispiel dafür, wie bei Raimund „Ernst und Pathos durchaus neben derber Komik stehen, ohne sich gegenseitig aufzuheben“.<sup>32</sup> An einer zweiten Stelle des Stückes greift Raimund genau auf die gleiche Schiller-Ode zurück:

Wem der große Wurf gelungen,

---

<sup>30</sup> Ferdinand Raimund: *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, hg. von Gottfried Riedl, mit einem Nachwort von Jürgen Hein. Wien: Lehner 2003, S. 38.

<sup>31</sup> Friedrich Schiller: *Gedichte*, hg. von Norbert Oellers. Stuttgart: Reclam 2001, S. 10-12, hier S. 10: „Freude trinken alle Wesen / An den Brüsten der Natur, / Alle Guten, alle Bösen / Folgen ihrer Rosenspur.“

<sup>32</sup> Jürgen Hein: „Nachwort“. In: *Parodien des Wiener Volkstheaters* (Anm. 5), S. 387.

Hier zu treffen alle neun,  
 Hat den Zauberring errungen,  
 Tritt zum Saal des Reichtums ein.  
 Doch der Freche, dem 's mißlungen,  
 Daß das Glück er neunfach zwingt,  
 Wird von einem Reif umschlungen,  
 Den der Tod ums Leben schlingt.<sup>33</sup>

Das Zitieren des Anfangs der zweiten Strophe von Schillers *An die Freude*, d.h. von einem für die ‚hohe‘ Literatur besonders repräsentativen Text, enthält wieder eine stark parodistische Dimension, die – wie in der ersten Anspielung auf Schiller in Afterlings (betrunkenem) Mund – auf einer gezielten Verzerrung des Schillerschen Hypotextes beruht, in dem genau Folgendes steht:

Wem der große Wurf gelungen,  
 Eines Freundes Freund zu sein,  
 Wer ein holdes Weib errungen,  
 Mische seinen Jubel ein!  
 Ja – wer auch nur Eine Seele  
 Sein nennt auf dem Erdenrund!  
 Und wer's nie gekonnt, der stehle  
 Weinend sich aus diesem Bund!<sup>34</sup>

Während Schillers Originalstrophe Freundschaft und Ehe als die wertvollsten Güter präsentiert und diese als Zugang zum ‚wahren‘ Glück auffasst, werden sie in Raimunds Stück zu ‚Luxuswaren‘, die den Figuren keinen geistigen bzw. inneren, sondern nur einen materiellen Reichtum sichern können. Der Gegensatz zwischen dem Idealismus der Schillerschen Ode und dem Materialismus von Raimunds Gestalt fällt hier besonders auf, ohne doch die Ansprüche der Vorlage zu relativieren und deren literarischen Wert zu schmälern.

## 2. Eine Veredelung des Wiener Volkstheaters?

### Versmaß und sprachliche Mittel

Die stärkste Neigung zum ‚Ernst‘ ist aber vor allem in den ästhetisch anspruchsvollen Stücken *Die gefesselte Phantasie* (1826) und *Moisasurs Zauberfluch* (1827) festzustellen, die deutlich von Raimunds Bestreben zeugen, sich von den Fesseln der Volkstheatertradition zu lösen oder diese durch den Rückgriff auf ‚höhere‘ Formen literarisch

<sup>33</sup> Ferdinand Raimund: *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (Anm. 30), II/14, S. 55.

<sup>34</sup> Friedrich Schiller: *Gedichte* (Anm. 31), S. 10.

weiterzuentwickeln. Die parodistische Komik, die in der Wiener Volksstücktradition fest verankert und in Raimunds frühen Stücken noch spürbar war, verliert nun eindeutig an Bedeutung. Kein Zufall ist es dann, dass die Schiller-Bezüge immer häufiger werden und ihre Funktion sich klar von der unterscheidet, die sie noch in Raimunds früheren Stücken erfüllen konnte.

In *Die gefesselte Phantasie* zunächst, die in der Forschung seit Otto Rommel mit Recht als Raimunds programmatisches Stück<sup>35</sup> und als ästhetischer Wendepunkt in seiner Theaterauffassung gilt, bekommt der Schiller-Bezug eine andere Funktion, um sich nun harmonisch in die Gesamtstruktur des Stückes einzureihen. Mit anderen Worten: Von jetzt ab gewinnen das Seriöse und die Ambition, zur ‚hohen‘ Literatur zu gelangen, die Oberhand über das parodistische Spiel mit der Vorlage. Als Verkörperung der hohen und edlen Kräfte der Dichtung bezieht sich die allegorische Figur der Phantasie explizit auf Schiller als Vorbild in ihrem Dialog mit Amphion: „Ich schwör’ es dir bei Schillers Haupt, in dem ich lang gewohnt.“<sup>36</sup> In jenem Stück, das zum großen Teil mit den parodistischen Zauberspielen des frühen Raimund bricht, um die Aufmerksamkeit auf das Didaktische zu lenken, entfernt sich der Dramatiker deutlich von seinem parodistischen Umgang mit Schiller, wobei er diesen jetzt zum Dichter schlechthin und zur Quintessenz der poetischen Schöpfungskraft erhebt.

Hier ist Schillers Einfluss auf Formebene genauso spürbar, insbesondere im Gebrauch des jambischen Pentameters. So verwendet Amphion zum Beispiel sechs- und fünffüßige Jamben, um seine Gedanken bildreich vorzutragen:

Die Nacht zieht fort ins ewig finst're Heimatsland,  
Die Welt umkränzt ihr Haupt mit Phöbus' Strahlenband,  
Und wie Auror' die Erd' in Purpur hüllt,  
Entdeckt sie einen Jü[n]gling, gramerfüllt.  
Ein Königssohn ist's, der die Nacht durchweint  
Und seines Auges Tau mit dem des Morgens eint.<sup>37</sup>

Aber paradoxerweise sind es nicht solche Stellen, sondern die prosaische Welt, die groben und ‚unreinen‘ Verse sowie der

<sup>35</sup> Vgl. Ian Roe: *Ferdinand Raimund* (Anm. 12), S. 66.

<sup>36</sup> Ferdinand Raimund: *Die gefesselte Phantasie*, hg. von Gottfried Riedl, mit einem Nachwort von Jürgen Hein. Wien: Lehner 2002, S. 29.

<sup>37</sup> Ebd., II/21, S. 63. Raimund benutzt auch fünffüßige Jamben – diesmal aber ohne Reime – in den Gedichten, die er ab Mai 1834 verfasst, zum Beispiel in *Das Fremdenbuch des Thalhofes zu Reichenau*. Zwischen 1829 (*Die unheilbringende Zauberkrone*) und 1834 (*Der Verschwender*) hat sich Raimund diese Form angeeignet.

volkstümliche Ton des ‚modernen‘ Hanswurst Nachtigall, welche sich von den ‚hohen‘ Versen der Phantasie und Amphions unterscheiden, die Raimunds Stück beim Wiener Publikum gerettet haben. Diesem Publikum waren die zwar unregelmäßigen, doch unterhaltenden Verse und die rohe Sprache des wandernden Musikers Nachtigall offensichtlich behaglicher als Amphions poetisches Hochdeutsch und klassische Verse:

Nichts Schöner's auf der ganzen Welt  
 Als wie ein Harfenist,  
 Wenn er nur seinen Gästen g'fällt  
 Und all'weil lustig ist.  
 Trinkt er sich auch ein Räuscherl an,  
 Dann singt er erst recht frisch,  
 Und wenn er nimmer singen kann,  
 So fällt er unter'n Tisch.<sup>38</sup> (I/20)

Trägt Amphion den Sieg der Dichtung davon, so Nachtigall den der Komik, wodurch er auch die Gunst des Publikums erlangt. Am 17. und 18. Januar 1828 gibt *Der Sammler* zu verstehen, dass *Die gefesselte Phantasie* mit ihrem Ernst und ihren ästhetischen Ambitionen für die Wiener Vorstadt Bühnen zu ‚erhaben‘ sei. Solche Bühnen hätten – so der Kritiker vom *Sammler* – nämlich die Absicht verfolgt, das Publikum primär nicht durch Ernst, sondern durch Unterhaltung zu bilden.<sup>39</sup> Tatsächlich konnte ein Stück wie *Die gefesselte Phantasie* die Erwartungen des Publikums der Wiener Vorstadttheater nicht befriedigen, welches wünschte, dass der Ernst immer der Komik untergeordnet blieb.

Ab *Die gefesselte Phantasie* führt Raimund dazu ein neues Sprachregister in seine dramatischen Werke ein, nämlich die rhythmische Prosa, zu der er auch in seinem Briefwechsel mit Toni Wagner gerne greift. Der Hauptvorteil dieser Form besteht darin, dass sie Raimund ein Stadium bietet zwischen der Prosa, die von der lustigen Figur benutzt wird, und dem Vers, den die ‚höheren‘, wunderbaren oder übernatürlichen Gestalten verwenden. Der rhythmischen Prosa bedienen sich etwa die Herrscher der idealen Sphäre: Hermione und Amphion, Alzinde und Hoanghu, Dardonius und (seltener) Kreon. In der Rede solcher Figuren bevorzugt Raimund komplexe Satzsegmente und Stilfiguren, die einen ‚ausgesuchten‘

---

<sup>38</sup> Ebd., S. 32.

<sup>39</sup> Vgl. Gottfried Riedl: *Ferdinand Raimund. Bilder aus einem Theaterleben* (Anm. 19), S. 84-85.



poetischen Ausdruck erzeugen, was sich einerseits durch den Einfluss der Barocktradition auf ihn,<sup>40</sup> andererseits durch den Einfluss von Schillers Stil erklären lässt, dessen Tragödien Raimund als das absolute Vorbild des ‚hohen‘ Dramas betrachtete. Die Verwendung dieser rhythmischen Prosa und die allgemeine Tendenz zur ‚Erhebung‘ des Stils entsprechen Raimunds Streben nach Veredelung des Wiener Volkstheaters, aus dem das ‚Niedrigkomische‘ à la Hanswurst fast ganz verschwindet.

In *Moisasurs Zauberfluch* wird auch der Ernst auf Kosten der Komik deutlich privilegiert. Wenn Hoanghus Tugend und Treue auf die Probe gestellt werden, dann geschieht dies gerade im Namen der philosophischen Idealbegriffe des „Edlen“ und „Erhabenen“:

GENIUS DER TUGEND.  
 So will ich dich durch dieser Lilie Kraft,  
 Die alles Edle und Erhab'ne schafft,  
 Zum Retter deiner Gattin weih'n.<sup>41</sup>

Am Ende des Stückes greift der Genius der Tugend zu einer genauso emphatischen Sprache, um Alzindes und Hoanghus Sieg über den bösen Moisasur zu kommentieren:

Heil der Tugend, die auf Erde  
 Zählet solch erhab'nes Paar,  
 Das ein edles Herz bewährte  
 In so schrecklicher Gefahr. [...]
 So läßt sich die Welt bezwingen,  
 So wird Erdenneid versöhnt!  
 Groß kann nur der Nachruhm klingen,  
 Wenn er sich durch Tugend krönt.<sup>42</sup>

Der Gebrauch desselben (klassischen) Versmaßes wie in Schillers Ode *An die Freude* dient hier zur stilistischen Erhöhung des Volkstheaters. Einige Reminiszenzen an Goethes *Faust I* zeugen ebenfalls von Raimunds literarischen Ansprüchen. Zum Beispiel erinnert Alzindes Zurückschrecken vor Moisasur – „wer bist du, scheußlich' Ungeheuer, dess' Anblick mir Besinnung raubt?“<sup>43</sup> – an Fausts Reaktion beim

---

<sup>40</sup> Siehe hierzu Roger Bauer: „Ferdinand Raimund, ein ‚barocker Dichter‘?“. In: *Sinn und Form. Festschrift für J. Strelka*. Bern, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1987, S. 143-155.

<sup>41</sup> Ferdinand Raimund: *Moisasurs Zauberfluch*, hg. von Gottfried Riedl, mit einem Nachwort von Jürgen Hein. Wien: Lehner 2004, I/24, S. 40.

<sup>42</sup> Ebd., II/18, S. 68.

<sup>43</sup> Ebd., I/3, S. 9.

Erblicken des Erdgeistes: „Schreckliches Gesicht!“<sup>44</sup> (V. 482). Schließlich erinnert die starke Betonung des Tugendbegriffs an die klassizistischen Tragödien von Heinrich Joseph von Collin (1771-1811),<sup>45</sup> einem begeisterten Schiller-Bewunderer in Österreich.<sup>46</sup> Zu Recht hob Friedrich Sengle bei Raimund ein „Tugendpathos ohne jede Einschränkung“ und einen „mißglückte[n] Griff nach Burgtheaterehren“<sup>47</sup> hervor. Die stellenweise schwülstige Sprache, die sogar oft holprig wird, grenzt manchmal, durch den forcierten Reim, ans Lächerliche: „In beglückter stolzer Ruh‘; / Nun leb wohl, mein Hoanghu“<sup>48</sup> (Genius der Tugend). Man erinnere sich hier an Grillparzers grausames Wort über Raimund: „Raimund hat es nicht sowohl an Bildung gefehlt, als an der Fähigkeit sich eine Bildung zu nutze zu machen“.<sup>49</sup> In diesem Punkt wird sich Hans Weigel aber als noch viel bissiger erweisen. Zu *Die gefesselte Phantasie* schrieb er nämlich: „Ferdinand Raimund wollte Schiller und Shakespeare sein, so konnte er nicht ganz Ferdinand Raimund werden“.<sup>50</sup> Diesen scharfen Kritiken gelingt es allerdings nicht, Raimunds Streben nach einer subtilen Versöhnung von ‚hohem‘ und ‚niedrigem‘ Theater in den Schatten zu stellen.

#### IV. Das Gedicht *An Schillers Nachruhm* (1835)

Raimunds Schiller-Rezeption und -Bewunderung gipfeln in dem langen Gedicht *An Schillers Nachruhm*, das Raimund 1835 dem Verfasser der *Räuber* widmet:

In stiller Nacht, beim düstern Lampenscheine,  
Hast du oft tief dein sinnend Haupt gesenkt;

---

<sup>44</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam 1986, S. 16.

<sup>45</sup> Vgl. Ian Roe: *Ferdinand Raimund* (Anm. 12), S. 63.

<sup>46</sup> Zu Collins Werk, das immer noch sehr unbekannt bleibt, siehe Roger Bauer: *La Réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*. München: Hueber 1965, S. 347-371.

<sup>47</sup> Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution*, Bd. 3 (*Die Dichter*). Stuttgart: Metzler 1980, S. 1-56, hier S. 33-34.

<sup>48</sup> Ferdinand Raimund: *Moisasurs Zauberfluch* (Anm. 41), I/24, S. 40.

<sup>49</sup> Ferdinand Raimund: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe* (Anm. 9), hier Bd. V/II, S. 705.

<sup>50</sup> Hans Weigel: *Flucht vor der Größe. Beiträge zur Erkenntnis und Selbsterkenntnis Österreichs*. Wien: Wollzeilen Verlag 1960, S. 46. In *Die unheilbringende Zauberkrone* (1829) versuchte sich Raimund mit wechselndem Erfolg an die Nachahmung des klassischen Alexandriners.

Hoch wiegt dein Nachruhm nun mit Stolz das seine,  
 Weil mit dem Höchsten du die Kunst beschenkt.  
 In fremden Sprachen deinen Geist verkündend,  
 Fragt er die Welt: ob je ein Dichter sang,  
 Der, seinen Ruf durch höheres Recht begründend,  
 Die Liebe seiner Nation errang?  
 Dir ist des Ruhmes seltner Doppelorden:  
 Lieb und Bewunderung zugleich geworden!

Wer hat wie du fürs deutsche Volk geschrieben?  
 Hat Jüngling, Mann und Greis gleich hochentzückt?  
 Wer Völker lehrt, verdient, daß sie ihn lieben,  
 Wer Glück bereitet, sei auch selbst beglückt.  
 Warst du es auch? Und konntest du es werden?  
 Ragt Sehnsucht nicht aus deinem Lied empor?  
 Lebt ein Gemüt, das rein beglückt auf Erden?  
 Der Weise lügt es oft, es wähnts der Tor;  
 Doch was das Leben auch an dir verbrochen,  
 Du hast dich durch Unsterblichkeit gerochen.

Dein Name lebt, dem frechen Tod zum Hohne,  
 Der stets der Welt zu früh das Beßre raubt.  
 Schon rüstet Deutschland sich, die Marmorkrone  
 Zu drücken auf dein ewges Dichterhaupt.  
 Ein Monument wird einst der Nachwelt lehren  
 (Nicht wie du schriebst, dies kündet nur dein Lied),  
 Daß Deutschland seltne Männer weiß zu ehren  
 Und für der Dichtkunst Hoheit noch entglüht.  
 Der Himmel kann dir höhren Lohn noch bieten,  
 Die Erde tat, was sie vermag hienieden!<sup>51</sup>

Von den wenigen Gedichten Raimunds, die sich mit den Themen Kunst und Poesie befassen und seine literarischen Ambitionen bezeugen, ohne auch nur entfernt eine Theorie der Dichtung zu enthalten, unterscheidet sich *An Schillers Nachruhm* schon durch seine äußere Form, genauer: durch seine Länge (30 Verse insgesamt, gegliedert in 3 Strophen von jeweils 10 Versen). Dieser Text, der die Unsterblichkeit von Schillers Namen thematisiert, hebt sich von den anderen Gedichten Raimunds ebenfalls durch seinen Inhalt ab. Zur Auffassung der Kunst als Zugang zu einer höheren Wirklichkeit und als Sublimierung des Lebens, zum Lob des Dichters auf der Suche nach Wahrheit und moralischer Größe (*An Löwe*, *Stammbuchblatt* und *An Gutenstein*<sup>52</sup>) fügt Raimund jetzt einen neuen Aspekt hinzu: das

<sup>51</sup> Raimunds Werke in zwei Bänden (Anm. 17), hier Bd. 2, S. 354-355.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 354, 348 und 351.

Verhältnis des Künstlers zum Volk. Der Dichter, der sich von der ‚Autorität‘ Schiller und dem didaktischen Theater inspirieren lässt, wird hier mit einer pädagogischen Aufgabe betraut. Es obliegt ihm, dem Volk Ideale zu vermitteln, während der Dichter seinerseits als Belohnung die „Liebe seiner Nation“ erringt (Strophe 1): „Wer Völker lehrt, verdient, daß sie ihn lieben, / Wer Glück bereitet, sei auch selbst beglückt.“ (Strophe 2) Die letzte Strophe des Gedichtes schneidet das Thema der Unsterblichkeit des Namens Schiller an: „Der Himmel kann dir höhern Lohn noch bieten, / Die Erde tat, was sie vermag hienieden!“.

Dieses Gedicht bildet eine Art Zusammenfassung in konzentrierter Form der literarischen Ambitionen Raimunds, wobei es auch seine Unmöglichkeit verrät, das stilistische Niveau zu erreichen, das er doch nachdrücklich lobpreist. Raimunds literarische Stärke und Originalität sind wohl auf anderen Ebenen zu suchen: Robert Musil (u.a.) erkannte sein Genie in einer Szene wie der Abschied der Köhlerfamilie in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828), wo die Diskrepanz zwischen dem idyllischen Charakterlied und der sozialen Wirklichkeit der Figuren (I/18-19) ins Auge springt. Der feine Raimundkenner Ian Roe betont am Ende seiner Raimund-Monographie von 2010:

Mit Schillerzitat und Anspielungen auf Shakespeare, mit klassizistischen Formen und antiker Metrik rang er immer wieder um Burgtheater Ehren und leistete dann doch nur klassizistisch epigonenhaftes oder mythologisches Durcheinander. Wenn er aber die eigenen Stärken ausspielte und nicht bloß ‚die vielen schönen Worte‘ der Klassiker nachzusprechen versuchte, gelang ihm ästhetisch Hochwertiges, das sich mit den Forderungen des Unterhaltungstheaters durchaus vereinigen ließ.<sup>53</sup>

Die Analyse hat zu zeigen versucht, dass die Schiller-Bezüge bei Raimund hauptsächlich zwei Funktionen erfüllen. Werden die Schiller-Anspielungen und -zitate am Anfang des Werkes vorwiegend parodistisch behandelt, so avanciert der deutsche Klassiker dann immer deutlicher zum Vorbild der Dichtung und zur literarisch-kulturellen Leitfigur: Der Rückgriff auf Schiller dient Raimund, sowohl im intertextuellen Spiel als auch im Versmaß und in der Sprache seiner Stücke selbst, zur ‚Veredelung‘ des Wiener Volksstücks. Außerdem distanziert sich Raimund durch seine idealen Ansprüche von dem hauptsächlich parodistischen Umgang der Wiener Vorstadtdramatiker

---

<sup>53</sup> Ian Roe: *Ferdinand Raimund* (Anm. 12), S. 122.

vom Anfang des 19. Jahrhunderts und nimmt dabei die Idealisierung und Zelebrierung Schillers als „kulturelle[r] Leitfigur des Bürgertums“<sup>54</sup> um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Wien vorweg. Wie seinem Vorgänger Philipp Hafner ging es Raimund darum, einen anspruchsvollen, komplexen und in mancher Hinsicht schmalen Weg einzuschlagen, der sowohl einer gewissen ‚Popularität‘ als auch der ‚Literarität‘ entsprach. Dadurch versuchte er, ein enges Verhältnis zum Publikum der Wiener Vorstadtbühnen zu bewahren und zugleich das Wiener Vorstadttheater zu ‚literarisieren‘. Von dieser nicht selten missverstandenen Positionierung zwischen ‚hohem‘ und ‚niedrigem‘ Theater zeugt nicht zuletzt die öfters kritische Rezeption seiner seriösen Stücke sowohl in der Wiener Kritik wie beim Wiener Publikum: Einerseits wurden solche Stücke abgelehnt, andererseits fanden seine Komödien keinen Zugang zu den ‚vornehmen‘ Theatern seiner Zeit, die ihm während seiner kurzen Karriere in Wien verschlossen blieben.

Schließlich stellt Raimunds Schiller-Rezeption ein interessantes – und in dieser Form einmaliges – Kapitel in der Geschichte der Klassiker-Rezeption am Wiener Vorstadttheater im 19. Jahrhundert dar. Raimunds Streben nach klassischer Größe brachte ihm eine ‚Zwischenstellung‘ in der Literaturgeschichte ein. Mit seiner Schiller-Rezeption erscheint Raimund allerdings – wie auch, auf anderer Ebene, Nestroy – als der unerwartete Träger einer möglichen Überbrückung des Gegensatzes zwischen ‚hohem‘ und ‚niedrigem‘ Theater, deutscher Klassik und Wiener Vorstadttheater: „Mit seinen größten Schöpfungen veränderte und veredelte Raimund den Geschmack und die Erwartungen des Volkstheaterpublikums und schuf Literatur von bleibender Bedeutung und Popularität.“<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Vgl. hierzu Matthias Manky: „Der ‚österreichische Schiller‘ und die Literaturhistoriographie – 1859 und die Folgen“ (Anm. 6), S. 71.

<sup>55</sup> Ian Roe: *Ferdinand Raimund* (Anm. 12), S. 123.