



HAL
open science

Raimund in Frankreich

Marc Lacheny

► **To cite this version:**

Marc Lacheny. Raimund in Frankreich. Nestroyana : Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, 2011, 31 (Heft 1/2), pp.58-70. hal-02956113

HAL Id: hal-02956113

<https://hal.science/hal-02956113>

Submitted on 5 Oct 2020

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

Raimund in Frankreich¹

Die Geschichte der Raimund-Rezeption im Ausland ist bisher eindeutig lückenhaft dokumentiert.² Es existieren zwar Arbeiten über Raimund in England,³ über Raimund in Ungarn⁴ und schließlich über Raimund in Holland.⁵ Zu Raimund in Frankreich hingegen liegt keine einzige Untersuchung vor.

Diese Lage ist wohl auf verschiedene Faktoren zurückzuführen, auf die ich im Folgenden näher eingehen möchte: zunächst auf die bis jetzt recht dürftige, fast spukhafte Präsenz Raimunds in den französischen Theatern, dann auf eine oft klischeehafte und schematische Auseinandersetzung mit seinem Werk in allgemeinen wie in spezialisierten französischen Anthologien, Wörterbüchern und Literaturlexika, die sich etwa im vereinfachenden Vergleich mit Nestroy zugleich widerspiegelt und erschöpft. Ein auffallendes Pendant dazu bildet schließlich Raimunds karge Behandlung durch die französische Germanistik.

1. Raimund auf den französischen Bühnen bis heute

Raimunds Werke wurden bis jetzt nur selten in Frankreich aufgeführt. Trotzdem konnte ermittelt werden, dass drei Stücke Raimunds bisher in Paris und in der französischen Provinz auf die Bühne gebracht wurden: *Der Verschwender* (zweimal), *Der Bauer als Millionär* (ebenfalls zweimal) und *Die gefesselte Phantasie* (einmal). Diese Veranstaltungen werden hier in ihrem Entstehungskontext chronologisch präsentiert.

Seit den Forschungsarbeiten Jeanne Benays⁶ weiß man, dass Nestroy zwi-

-
- 1 Erweiterte Fassung eines Vortrags bei den 36. Internationalen Nestroy-Gesprächen, Schwechat 2010.
 - 2 Gustav Pichlers Artikel ‚Raimund im Ausland‘, *Raimund-Almanach* 1 (1936), S. 111–120, etwa harret der Aktualisierung.
 - 3 Wie Pichlers Artikel über ‚Raimund im Ausland‘ (Anm. 2) ist Robert F. Arnolds Aufsatz ‚Ferdinand Raimund in England‘, in: ders., *Reden und Studien*, Wien, Leipzig 1932, S. 145–161, schon aus zeitlichen Gründen selbstverständlich aktualisierungs- und revisionsbedürftig.
 - 4 Géza Staud, ‚Ferdinand Raimund in Ungarn‘, *Maske und Kothurn* 14 (1968), S. 271–286; Arpád Berczik, ‚Ferdinand Raimund in Ungarn‘, *Arbeiten zur deutschen Philologie* 16 (1985), S. 25–37.
 - 5 Henk J. Koning, ‚Raimund in Holland. Zur Rezeption seiner Stücke auf den holländischen Bühnen‘, *Nestroyana* 16 (1996), S. 89–96.
 - 6 Siehe Jeanne Benay, ‚Johann Nestroys / Jean Nestroys Werk als frankophone und

schen 1872 und 1912 „der erfolgreichste österreichische Autor am Metzger Stadttheater“⁷ gewesen ist, und zwar trotz der damals harten Konkurrenz unter (bzw. mit) seinen Landsleuten, zu denen keine Geringeren als Grillparzer, Schnitzler, Hofmannsthal oder Max Mell zählten. Von jener Österreichfreundlichkeit, die synonym für „Widerstand als politische Ablehnung des Pangermanismus“⁸ war, zeugt auch die historisch-politische Vereinnahmung Raimunds in Metz schon zu Beginn der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Was eine Aufführung des *Verschwender* am Metzger Stadttheater angeht, so steht in der *Metzger Zeitung* vom 19. Februar 1873 folgende Besprechung, die einiges über die Leistung der Schauspieler und die Rezeption des Stückes verrät:

Theater. Da uns für heute nur wenig Raum gegönnt ist, so können wir leider nicht näher auf die vorgestrige, aller Anerkennung werthe Aufführung von Raimund's „Verschwender“ eingehen und müssen uns mit einigen, kurzen Worten im allgemeinen begnügen. Herr Tiefel zeichnet sich besonders durch seine fließende Diction aus. Die Rolle des Verschwenders (Flottwell) füllte er nach jeder Richtung hin aus; besonders aber ist sein Spiel in der 2. Abtheilung hervorzuheben, indem er hier den dem Unglück und der Armuth verfallenen, an allem verzweifelnden, bisher durch das Schicksal verwöhnten Glücksmenschen psychologisch durchaus richtig auffaßte und wiedergab. Die dem Darsteller zu Theil gewordene Anerkennung von Seite des Auditoriums war unter diesen Umständen eine vollkommen gerechtfertigte. Herr Miller (Valentin) elektrisirte die Zuhörer förmlich durch seinen stets frischen und lebendigen Humor. Möchten doch seine improvisirten Worte: „Nach Straßburg noch lange nicht!“ – aber auch nicht irgendwo andershin – sich bewahrheiten. Durch den vortrefflichen Vortrag des Hobelliedes, das *da capo* verlangt wurde, erntete Herr Miller wohlverdienten Beifall. Von Herrn Crelinger (Wolf) ist in Bezug auf Vortrag wie auf Mimik nur Anerkennendes zu sagen. Herr Pückert, in seiner ewig rosigen Laune, als naturkneipender Chevalier, reizte unwiderstehlich zum Lachen. Auch Frl. Becker machte aus ihrer nur episodischen Partie alles was möglich war. Frl. Ormay (Rosa) spielte in zierlicher, pikanter Weise, in den erregteren Momenten mit leidenschaftlicher Bewegtheit, und wußte besonders die sorgende, sparsame, aber auch ein wenig herrschsüchtige Gattin glücklich zu charakterisiren. Das Publicum verfehlte denn auch nicht, Hand und Stimme in Bewegung zu setzen,

deutsche Kulturwaffe im annektierten Lothringen (1871–1918)“, in: *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, hg. von Gabriella Rovagnati, Mailand 2002, S. 145–177.

7 Ebd., S. 153.

8 Ebd., S. 155. Entscheidend zu diesem Thema ist wiederum Jeanne Benays Aufsatz „L'Austrasie“ (1905–1913). *Formes de résistance lorraine au „pangermanisme continental“*, in: *Die Elsass-Lothringische Frage im Spiegel der Zeitschriften (1871–1914)*, hg. von Michel Grunewald, Bern, Frankfurt a. M. 1998, S. 329–376.

um der Künstlerin seine Ovationen darzubringen. Frl. Scheller (Fee Chéristane) bot in Spiel und Erscheinung das Bild einer recht lieblichen Fee. Frau Pätsch-Uetz erwarb sich durch ihre erheiternde Darstellungsweise auch vorgestern wieder ungetheilten Beifall. Schließlich wollen wir noch erwähnen, daß Frl. Friedl das eingelegte Lied „Wär’ ich ein Stern“ recht gut zum Vortrag brachte.⁹

Benay kommentierte dies zu Recht folgendermaßen:

So diente schon 1873 – wie die *Metzer Zeitung* berichtete – selbst Raimunds Werk zu politischen Protestaktionen durch die Möglichkeit des improvisierten Zusatzcouplets, wenn es etwa in dem damals aufgeführten *Verschwender* hieß: „Nach Straßburg noch lange nicht“, und im Grunde genommen blieben die Lothringer, besonders die Metzger, sogenannte „Protestler“ (bis 1890 im Reichstag vertreten).¹⁰

Hier ist also von einer Bühnenrezeption Raimunds die Rede, die nicht nur von innertextlichen Bedingungen, sondern auch stark von außertextlichen Umständen abhängt.

Nach dieser sehr spezifischen und in einen ganz besonderen politischen Kontext eingebetteten Aufführung verschwand Raimund mehr als hundert Jahre von den französischen Bühnen, bis die *Compagnie des quatre vents* im März 1992 *Der Bauer als Millionär* unter dem Titel *Le paysan millionnaire ou la fille du royaume des fées* in Yerres (südlich von Paris) zur Aufführung brachte, um Raimund und allgemeiner das Wiener Volkstheater in Frankreich etwas bekannter zu machen.¹¹ Das Programmheft (S. 8) macht den Grund für die Wahl dieses Stückes von Raimund deutlich, denn da wird v. a. die ethische Qualität von *Der Bauer als Millionär*, ja die „Ethik der Komödie“ hervorgehoben:

Mehr denn je brauchen wir das Lachen, nie brauchen wir aber ein dummes Lachen. Raimunds Theater verbindet das Erlebte mit einer anspruchsvollen Schreibweise, das Lachen mit einer tiefen moralischen Überlegung; es ist zugleich lustig und bedenklich, ernst und spöttisch, frech und liebevoll, komisch und tragisch. Wir sind auf der Suche nach einer populären und nicht

⁹ ‚Locales. Theater‘, *Metzer Zeitung*, 3. Jg., Nr. 41, 19. Februar 1873, S. 3, Archives Départementales de la Moselle, Signatur: 1 AL 53.

¹⁰ Benay, ‚Johann Nestroy‘ (Anm. 6), S. 156.

¹¹ Für die folgenden Bemerkungen bin ich Olivier Léonetti, der Regieassistent in der Inszenierung von Raimunds Stück war, zu großem Dank verpflichtet. Für die Übersetzung/Bearbeitung sorgte Dieter Welke, Regie führte Françoise Quinot (Kostümbildnerin: Valérie Gosselin, Bühnenbildner: Christian Siret). – Besetzung: Dimitri Radochevitch spielte Fortunatus Wurzel, Andréa Koch Lottchen (Lolotte), Stanislav Fedosov Lorenz, Gérard Bourgarel Habakuk (Habacuc), Bustorius und Nigowitz, Emmanuel Gayet Karl, Karen Holladay Lakrimosa (Lacrimosa), Jacques Heilmann Ajaxerle, Martine Coste die Zufriedenheit (la Satisfaction), Charlotte Pascale Pose die Jugend (la Jeunesse) und das Alter (la Vieillesse), Claude Leray Zenobius und den Neid (l’Envie), Franck T’Hezan den Hass (la Haine).

populistischen Theaterpraxis. Darin liegt die Ethik unseres Berufes. Die Entscheidung für *Der Bauer als Millionär* entspricht eben dieser Ethik.¹²

Ursprünglich war vorgesehen, dass das Stück ab Mitte 1992 auf Tournee gehen sollte, aber da die Produktion auf gewaltige Schwierigkeiten stieß und das Schauspiel ein echtes Fiasko erlitt, wurde auf das geplante Gastspiel schlicht und einfach verzichtet. Die Gründe für diesen Misserfolg sind nach dem Regieassistenten Olivier Léonetti zahlreich: So wurde der Text zwar in einer Kurzfassung dargeboten, doch mit den Liedern, so dass Sänger und eine Klavierspielerin angestellt werden mussten, was zu zusätzlichen Ausgaben führte. Dann wird die Inszenierung selbst angegriffen: Einerseits habe sie sich modern gegeben, andererseits aber habe sie die Bilder (sowohl die Bühnenbilder als auch die Kostüme) des Originals respektieren wollen. Aus dieser an sich widersprüchlichen Konstellation entstand, trotz der Bemühungen der Bühnenbildner (Christian Siret, Jean-Marc Grand, Philippe Royer und Yves Testard), eine unerhört komplexe Bühneneinrichtung auf einem doch höchst engen Raum. All das verursachte erhebliche Unkosten, und da nicht genug Zuschauer kamen, um diese zu decken, machte die Produktion sogar Pleite. Die Beteiligten an diesem Fiasko dachten sich schließlich, nicht ohne Selbstironie, dass letzten Endes nur der Bauer dabei Millionär geworden sei! Hier stößt man zusammenfassend auf ein sehr konkretes Problem, das sich leicht verallgemeinern und etwa auf Nestroy übertragen ließe: das Problem der Finanzierung eines szenisch gesehen sehr anspruchsvollen Theaters.

Auf Regen folgt aber manchmal auch Sonnenschein ...: Heinz Schwarzinger, der mit Jean-Louis Besson u. a. für französische Übersetzungen von Nestroys *Der Zerrissene* und Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* sorgte, traf fünf Jahre später (also 1997) die Entscheidung, Raimund in das Programm seiner Pariser „Wochen des österreichischen Theaters“ („Semaines du théâtre autrichien“) aufzunehmen. Diese „Wochen“ verfolgen seit jeher ein kulturelles Ziel, nämlich dem französischen Publikum nicht nur die großen „Klassiker“ der österreichischen Literatur (neben Nestroy etwa Schnitzler, Kraus, Horváth oder Canetti) vorzustellen, sondern auch zeitgenössische Autoren (von Bernhard, Handke, G. Roth, Turrini, Jelinek oder Mitterer bis Kislinger, Schneider, Schwab oder Franzobel).¹³

In diesem Zusammenhang wurde Raimund zwar keine so zentrale Funktion wie Nestroy zugeschrieben,¹⁴ aber doch ein nicht zu unterschätzender Platz.

12 Übersetzung vom Verfasser.

13 Heinz Schwarzinger, „Les „Semaines du théâtre autrichien“: un théâtre de résistance“, *Austriaca* 53 (2001), S. 257–281, hier S. 257 f. – Ich möchte mich hier sehr herzlich bei Heinz Schwarzinger selbst bedanken, der mir freundlicherweise seine persönliche Dokumentation zur Verfügung stellte.

14 Siehe dazu Marc Lachenay, „Nestroy in Frankreich. Zur Rezeption seiner Stücke auf den französischen Bühnen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute“, *Nestroyana* 29 (2009), S. 87–98, hier S. 91 ff.

Vom 13. bis zum 19. Oktober 1997 fand die 11. „Woche des österreichischen Theaters“ im Théâtre de la Cité Internationale in Paris statt, die unter dem ansprechenden Titel „Österreichische Komödien“ („Comédies autrichiennes“) eben mit Raimund einsetzte. Auf Ersuchen der *Maison Antoine Vitez* in Montpellier,¹⁵ die seit 20 Jahren ein bedeutendes Zentrum für Theaterübersetzung aus der ganzen Welt bildet, sorgte Sylvie Muller in Zusammenarbeit mit Dominique Venard für eine möglichst wortgetreue Übersetzung des *Verschwender* ins Französische, so dass am 13. Oktober 1997 Raimunds Stück in Mullers und Venards Übersetzung mit dem Titel *Le prodigue* präsentiert werden konnte.¹⁶ Was das Schauspiel an sich betrifft, so wurde die Bühne – wie üblich unter Schwarzingers Regie bei den „Wochen des österreichischen Theaters“ – in verschiedene Bereiche gegliedert, hier in sechs Szenenräume mit abwechslungsreichen Beleuchtungen (Beleuchtung: Jean-Gabriel Valot). Die Darstellung, die sich auf insgesamt zehn Schauspieler stützte, welche nicht selten mehrere Rollen spielten,¹⁷ stand deutlich unter dem Zeichen einerseits der Lebendigkeit (die Schauspieler bewegen sich den Bühnenanweisungen entsprechend) und der schöpferischen Improvisation (hier werden sie zum zweiten Mal mit dem Text konfrontiert), andererseits der Komprimierung der vorliegenden Übersetzung zum Zwecke der Vorstellung. Ein gutes Beispiel hierfür liefern die fast gänzlich gestrichenen Lieder: Sowohl das traditionelle Lied des Chors in I, 1 als auch Valentins Auftrittslied (I, 6) und sein Duett mit Rosa wurden weggelassen. Die längeren Szenen (etwa I, 5 oder I, 9) wurden ebenfalls stark gekürzt. Eine bedeutende Ausnahme bildet die durchaus willkommene Beibehaltung von Valentins „Hobellied“, wobei der Regisseur hier stark in die Übersetzung eingriff, um offenkundige Ungenauigkeiten bzw. Fehler zu korrigieren.

Auf Raimunds *Verschwender* folgten innerhalb dieser 11. „Woche des österreichischen Theaters“ und als Paradebeispiel für das Fortwirken der Gattung Komödie in Österreich Nestroys Einakter *Frühere Verhältnisse* und *Hauptling Abendwind* (in den – ebenso wie Mullers Übertragung des *Verschwender* – unveröffentlichten Übersetzungen Jörg Stickans: *Les affaires du passé* und *L'horrible festin*), dann Schnitzlers *Marionnetten* (*Marionnettes*), Hofmannsthals *Der Unbestechliche* (*L'incorruptible*), Horváths *Mit dem Kopf durch die Wand*

15 Die *Maison Antoine Vitez* ist ein Verein, der 1990 gegründet wurde und aus Linguisten und Theaterleuten besteht, die – in enger Verbindung mit Verlegern, Regisseuren und Schauspielern – zur Förderung der Theaterübersetzung, des Weltrepertoires und des zeitgenössischen theatralen Schaffens beitragen. Pro Jahr werden durchschnittlich 12 Stücke übersetzt, so dass der Katalog der *Maison* schon über 200 Übersetzungen aus 50 Sprachräumen umfasst. Siehe hierzu Michel Corvin im *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris 2008, S. 866.

16 Siehe Schwarzinger (Anm. 13), S. 269 und 279 f.

17 Besetzung: Féodor Atkine spielte Flottwell, Jean-Luc Debattice Pralling und Dumond, Yves Gerbaulet Gründling, Sockel und Klugheim, Michel Hart Azur, Philippe Mercier Wolf, Roger Mirmont Valentin, Yvette Petit Rosa, Nicolas Taïeb Johann, Flitterstein und Pepi, Marie Vialle die Fee Chirstane und Heinz Schwarzinger selbst Johann.

(*Coup de tête*) und schließlich das Stück *Indien (L'Inde)* der Kabarettisten Josef Hader und Alfred Dorfer. Seit 1997 ist Raimund innerhalb der „Wochen des österreichischen Theaters“, die sich als ein Mittel zur Förderung der österreichischen Identität und Literatur in Frankreich verstehen, allerdings nicht mehr ins Programm aufgenommen worden.

Auf diese gleichsam engagierten, „politisch-kulturellen“ Darstellungen des *Verschwender* folgten schließlich zwei Veranstaltungen, die eher „pädagogische“ Zwecke verfolgten: Zunächst wurde Raimunds *Gefesselte Phantasie* (unter dem Titel *L'imagination captive*) zwischen dem 25. und dem 28. Mai 2000 in der Ecole Perceval von Chatou gegeben, wo auch Nestroys *Haus der Temperamente* ein paar Jahre später, 2004, zu Ehren kommen sollte.¹⁸ Es handelte sich um eine vollständige Fassung des Stücks in der Übersetzung Benoît Journiac, der für eine sorgfältige Wiedergabe der Versstellen des Originals optierte. Journiac, Musiklehrer an der betreffenden Schule, kümmerte sich nicht nur um die Regie, sondern auch – sozusagen als Fachmann – um die Musikeinlagen, die er gelegentlich selbst neu komponierte. Die intensive Arbeit an Raimunds Stück dauerte insgesamt vier Wochen und beschäftigte etwa 30 Schüler im Alter von durchschnittlich 14 Jahren. Was den Stil der Aufführungen anbelangt, so seien, laut Regisseur, sowohl die Inszenierung als auch die Kostüme „ziemlich traditionell“ gewesen, wobei Journiac seine Arbeit als einen bewussten Gegensatz zur „modernerer“ Vorstellung von Raimunds *Gefesselter Phantasie* in Gutenstein ein Jahr früher (1999) auffasste, der der Regisseur beigewohnt hatte. Dieser Methode getreu wurden Text und Bühnenanweisungen so oft wie möglich beachtet, abgesehen von wenigen Bühnenveränderungen und von der Harfenisten-Rolle, die durch eine Gitarrenspieler-Rolle ersetzt wurde. Das Stück war sehr erfolgreich, obwohl natürlich weder die Schüler noch das Publikum die leiseste Ahnung von Raimund hatten.

Sieben Jahre später (2007) wurde unter genau denselben Bedingungen an *Der Bauer als Millionär* gearbeitet. Auch diesmal wurde das Stück vollständig aufgeführt, obwohl die etwas langen Tiraden am Anfang des Stückes den jungen Interpreten keine geringen Schwierigkeiten bereiteten. Einen besonderen Erfolg ernteten nach Journiac die Szenen mit der Zufriedenheit, der Jugend und dem Alter. Was die Musik angeht, so griff der Regisseur zum einen auf die ursprüngliche Partitur zurück und integrierte zum anderen Operettenteile. Dazu wurden Instrumentalisten (Harfenist, Geigen- und Flötenspieler) in den 1. Auftritt eingeführt. Auch diesmal wurde Raimund günstig aufgenommen.

In all den Fällen, die bis jetzt dargelegt wurden, stößt man auf das Problem von schwer zugänglichen Übersetzungen bzw. von Manuskripten, die unveröffentlicht geblieben sind. Insgesamt erweist sich, dass Raimund an französischen

¹⁸ Siehe hierzu Lacheny (Anm. 14), S. 97 f. – Ich bedanke mich hier ganz herzlich beim Regisseur-Übersetzer Benoît Journiac für seine freundlichen Hinweise in seiner ausführlichen Mail vom 3. Mai 2010.

Theatern bis jetzt noch weniger vertreten ist als der allerdings schon sehr wenig repräsentierte Nestroy.

Diese frappierende Dürftigkeit der theatralischen Pflege Raimunds in Frankreich spiegelt sich auch in den französischen Literatur- und Theaterlexika wider.

2. Raimund in französischen Anthologien, Wörterbüchern, Literatur- und Theatergeschichten

Für die meisten französischen Standardlexika und -wörterbücher gilt, dass Raimunds Werk kaum bis gar nicht berücksichtigt wird, was auch auf die spezialisierten Darstellungen der deutschsprachigen Literaturgeschichte in Frankreich zutrifft. Der französische Leser, der mehr über Raimund erfahren möchte, sieht sich beim Nachschlagen in den betreffenden Publikationen drei unterschiedlichen Sachlagen gegenüber:

1) Der Name Raimund wird nicht einmal genannt (z. B. bei Angelloz 1967, bei Belletto / Kauffmann / Millot 1992, bei Calais / Roux 1993 oder bei Tunner / Claudon 1994).¹⁹ Diese völlige Abwesenheit lässt sich aber hinterfragen, und man könnte sogar von einem beredsamen Schweigen sprechen, denn das Fehlen des Namens Raimund in Literaturlexika entsprach lange Zeit einer klaren Unterrepräsentation des Wiener Volkstheaters. Noch in Jean-Pierre Demarches *Guide de la littérature allemande des origines à nos jours* (2006) klingt dies nach: In diesem Buch, das 100 bemerkenswerte Werke der deutschsprachigen Literatur präsentiert, sind z. B. weder Raimund noch Nestroy vertreten. In den französischen Theatergeschichten ist Raimund ebenfalls – wie häufig das Wiener Volkstheater überhaupt – so gut wie völlig abwesend. Ein erstaunlicheres Beispiel für diesen Sachverhalt bildet das große und in vieler Hinsicht bewundernswerte *Dictionnaire du monde germanique* von Elisabeth Décultot, Michel Espagne und Jacques Le Rider (2007), in dem Nestroy durch Gerald Stieg synthetisch auf zwei Seiten vorgestellt wird (S. 786 f.), während Raimund sehr flüchtig nur einmal (S. 665) innerhalb eines Kapitels erwähnt wird, das der „regionalistischen Literatur im 19. Jahrhundert“ (!) gewidmet ist.

2) Raimund wird zwar erwähnt, aber sehr knapp und mehr oder minder oberflächlich. Auch wenn einige Literatur- und Theaterlexika den Namen Raimund nennen, kommen sie nur selten über die bloße Erwähnung einiger seiner berühmtesten Stücke hinaus (wobei eigentlich nie ein auch nur kurzer Deutungsversuch des Werkes vorgenommen wird) und unterstreichen als biografische Besonderheit entweder Raimunds „kranke Seele“ oder seinen Selbstmord,²⁰ was sofort zur Folge hat, dass das Werk zu Gunsten der Biografie des

¹⁹ Siehe Anhang. Hier ist ein auffälliger Unterschied z. B. zur Situation Raimunds in Holland festzustellen. Vgl. Koning (Anm. 5), hier S. 89.

²⁰ In Jean-Louis Bandets *Histoire de la littérature allemande* (Paris 1997) etwa wird Raimunds „ängstlicher und depressiver Charakter“ hervorgehoben, der ihn „zum Selbstmord geführt“ habe (S. 201). Ähnlich ist im *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à*

Auteurs in den Schatten gestellt und der direkte Zugang zu diesem Werk wenn nicht verhindert, so doch beträchtlich verfälscht wird.²¹

An der Darstellung Raimunds in französischen Anthologien fällt aber nach wie vor ein ganz besonderer Aspekt auf: die wiederkehrende Annäherung an Nestroy, die übrigens auch ein gängiges und hartnäckiges Rezeptionsklischee in der österreichischen Belletristik, in Romanbiografien und in populärwissenschaftlichen Darstellungen zum Biedermeier, ja zum Teil sogar in der Literaturgeschichtsschreibung bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein bildete.²² In Patrice Pavis' Standardwerk *Dictionnaire du théâtre* (2006) beispielsweise werden die Namen Raimund und Nestroy in einem Kapitel kursorisch verknüpft, das dem „Zauberspiel“ („féerie“) gewidmet ist: „Das Zauberspiel kommt in dem Wiener Theaterschaffen des 19. Jahrhunderts (RAIMUND, NESTROY) an das Volksstück heran [...]“.²³ Hier fällt auf, wie ungenau die Gattungsbezeichnungen „Zauberspiel“ und „Volksstück“ bleiben und wie undifferenziert der Blick auf Raimund und Nestroy ausfällt. Ein deutliches sprachliches Indiz für die Einebnung der Unterschiede zwischen Raimund und Nestroy liefert die in den Lexika häufig vorkommende Formulierung „das Theater von Raimund und Nestroy“ („le théâtre de Raimund et de Nestroy“), als wären die Werke beider austauschbar und als wäre jede Differenzierung zwischen Raimund und Nestroy von vornherein überflüssig. Was zählt, ist hier anscheinend weniger die Genauigkeit der Darstellung als die griffige Formel. Als Pendant zu der meist vereinfachenden Annäherung Raimunds an Nestroy wird auch die immer wieder behauptete Polarität bzw. Rivalität zwischen Raimund und Nestroy heraufbeschworen, z. B. in Pierre Deshusses' vielbenutzter *Anthologie de littérature allemande*: „[Raimund] hat Wiener Humor und Melancholie in seinen Stücken gemischt, die das Gesamtkunstwerk vorwegnehmen. Sein großer Rivale Johann Nestroy (1801–1862), mit dem Beinamen ‚der Wiener Aristophanes‘, exzelliert in der zynischen Parodie und im Vaudeville.“²⁴ Diese paar Sätze enthalten eine

travers le monde (Anm. 15) von Raimunds „depressivem und hypochondrischem Temperament“ (Joël Lefebvre, S. 1137) die Rede.

- 21 Die Verschmelzung bzw. Verwechslung von Leben und Werk ist übrigens ein wiederkehrender Gestus der Raimund-Forschung, wie manchmal direkt aus dem Titel der Raimund gewidmeten Untersuchungen herauszulesen ist: etwa Günter Holtz, *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk*, Frankfurt a. M. u. a. 2002.
- 22 Vgl. hierzu etwa Young-Kyun Ra, „Warme Kunst“ versus „kalte Technik“ – Raimund versus Nestroy, *Nestroyana* 24 (2004), S. 143–147, oder Arnold Klaffenböck, „Ferdinand Raimund und das „Alt-Wiener Antlitz“. Bilder urbaner Identität in der Unterhaltungsliteratur zwischen 1900 und 1945“, *Nestroyana* 26 (2006), S. 148–164, hier S. 161–164.
- 23 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 2006, S. 139. Alle Übersetzungen stammen vom Verfasser.
- 24 Pierre Deshusses, *Anthologie de littérature allemande*, Paris 1996, S. 159. In seinem *Précis de littérature allemande* (Paris 1996) spricht Deshusses genauso von Nestroy als vom „großen Rivalen Raimunds“ (S. 135). Ähnliches steht z. B. in Francis Croix' *Anthologie de la littérature allemande de Luther à nos jours* (Rosny 1994, S. 146: „Nestroy geht über die Wiener Tradition der Besserungsstücke, die Raimund noch verkörperte,

besonders dichte Synthese der üblichen Klischees und Stereotypen über beide Autoren (v. a. deren vermeintliche Rivalität). Man kann hier nur feststellen, dass das in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts vorherrschende klischeehafte Bild von Nestroy als brutalem Zerstörer bzw. als Usurpator dessen, wofür Raimund stand, nämlich des Paradigmas „Alt-Wiener Volkstheater“, auch in Frankreich eine Rolle spielt, dass dieses Stereotyp also scheinbar im französischen Raum übernommen wurde und in Literatur- wie Theaterlexika immer noch tradiert wird.

3) Raimunds Werk wird etwas ausführlicher dargestellt – was eindeutig die Ausnahme ist. Eines der wenigen Beispiele dafür in meinem Korpus bilden die Seiten, die Henri Plard in der nach wie vor bedeutenden (wenn auch in manchen Punkten revisionsbedürftigen) *Histoire de la littérature allemande* aus dem Jahre 1959 Raimund widmet. Diese Geschichte der deutschen Literatur wurde zwar zweimal aktualisiert (1970 und 1995), aber nur für die Zeit nach 1945, so dass Plards Ausführungen über Raimund und Nestroy unverändert wiederaufgenommen wurden. Hier gleitet die schon öfters festgestellte vereinfachende Parallelisierung Raimund–Nestroy, wie nicht selten auch in den deutschsprachigen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts, in eine stark polemische Herabsetzung des zweiten zu Gunsten des ersten über. Zunächst fällt schon ein quantitativer Unterschied in der Behandlung Raimunds und Nestroys auf: Plard schreibt beinahe fünf Seiten über Raimund, während er Nestroy nur zwei widmet. Mit diesem quantitativen Unterschied geht ein immenser qualitativer Unterschied einher. Die Parteinahme für Raimund geht bereits deutlich aus dem Ton hervor, in dem sein Werk besprochen wird. Der Autor von *Der Bauer als Millionär* wird zuerst als Vollender des Altwiener Volkstheaters vorgestellt, dann fast unverzüglich gegen Nestroy ausgespielt: „Nestroy folgt Raimund, und das erste Stück in der neuen Manier, der *Lumpazivagabundus* von Nestroy, parodiert die Zauberspiele des sentimentalischen Kleinbürgers.“²⁵ Hier glaubt man schier Josef Nadler „nachzulesen“, der, indem er den *Lumpacivagabundus* (1833) als eine Parodie auf Raimunds *Verschwender* (1834) auffasste, Nestroy zu dem Erfinder einer neuen literarischen Gattung machte: der antizipierten Parodie!²⁶

Überaus negativ, bissig und ironisch klingen Plards ästhetische Werturteile über Nestroy, die ich kurz aufgreifen möchte, weil sie einerseits auf Grund ihrer

hinaus“), im von Pascal Mougin und Karen Haddad-Wotling herausgegebenen *Dictionnaire mondial des littératures* (Paris 2002, S. 61: hier ist von „den beiden Volksklassikern, Ferdinand Raimund und Johann Nestroy“, die Rede) oder in Bandets *Histoire de la littérature allemande* (Anm. 20): Raimund und Nestroy werden von ihm als „zwei Autoren [präsentiert], die man trotz ihrer Unterschiede und auf Grund ihrer Rivalität miteinander zu verbinden pflegt“ (S. 201).

²⁵ *Histoire de la littérature allemande*, hg. von Fernand Mossé, Paris 1959, S. 634 f.

²⁶ Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg 1932, insbesondere S. 424 f.

Drastik unterhaltend sind und andererseits als repräsentativ für den negativen „Erwartungshorizont“ Nestroy gegenüber erscheinen, und zwar für die moralisierende Verwerfung Nestroys zu Gunsten des ästhetischen Paradigmas Raimund: „Er hat wenig Humor, gar keine Poesie, viel Bissigkeit, obwohl er im Leben der beste Mann war [...]“. Zwar werden seine „unwiderstehlichen Parodien von Hebbel und Wagner“ und einige seiner Witze gewürdigt, doch lautet das erbarmungslose Fazit, das in Nestroys Herabwürdigung zum Vorteil Anzengrubers seinen Höhepunkt erreicht:

Man hat ihn als den Wiener Shakespeare bezeichnet, was übertrieben ist, oder als den Wiener Aristophanes, was ein schon richtigeres Urteil ist. Eigentlich ist er ein Talent, aber kein Genie [...]. Nicht mehr als Raimund konnte er Schule machen. Anzengruber, der ihm durch seine Themen am nächsten ist, führt ins Drama einen Realismus, eine Synthese vom Pathetischen und vom Humor, schließlich eine Überzeugungskraft ein, zu denen der freundliche und unterhaltsame Nestroy, dem Größe wie Leidenschaft fehlten, unfähig war.²⁷

Plards positive Sicht auf Raimund (als „poetischen“ und „sittlichen“ Autor) und sein sarkastisch-ironischer Dünkel Nestroy gegenüber (als „zynischem“ und „bissigem“ Autor) knüpfen zum großen Teil, im Stil wie in der Wortwahl, an die moralisch-ästhetischen Urteile der jungdeutschen Kritik über Nestroys „Gemeinheit“,²⁸ an die Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts und an die populärwissenschaftlichen Darstellungen zum Biedermeier an, in denen auch die Dichotomie Raimund–Nestroy eine entscheidende Rolle spielte und vor allem dazu diente, beide Autoren zu etikettieren und gegeneinander auszuspielen. Hinzu kommt hier noch Plards eigene Note: Nestroys „Humorlosigkeit“ ...

3. Ausblick: Raimund in der französischen Germanistik

Die bescheidene, aber aufschlussreiche Präsenz Raimunds in französischen Lexika entspricht dem Stellenwert, der Raimund innerhalb der französischen Germanistik bis jetzt zukommt. Richtet man seine Blicke zuerst auf Artikel über Raimund in französischen Fachzeitschriften, so kommt man auch hier schnell zu einem Fazit der Dürftigkeit. Zwar gibt es einen Aufsatz des namhaften französischen Germanisten Claude David über Raimunds *Moisassurs Zauberfluch*²⁹ und einen Beitrag Roger Bauers über das Verhältnis Raimunds zum Barock³⁰ (ganz zu schweigen von Bauers gründlicher Arbeit über *Die Welt als*

²⁷ *Histoire de la littérature allemande* (Anm. 25), S. 639 f.

²⁸ Siehe hierzu Martin Stern, „Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des „Poetischen Realismus““, in: *Johann Nepomuk Nestroy* (Anm. 6), S. 43–60.

²⁹ Claude David, ‚Ferdinand Raimund: *Moisassurs Zauberfluch*‘, in: *Das deutsche Lustspiel I*, hg. von Hans Steffen, Göttingen 1968, S. 120–143.

³⁰ Roger Bauer, ‚Ferdinand Raimund, ein „barocker Dichter“?‘, in: *Sinn und Symbol*.

Reich Gottes, in der der Verfasser Raimund die Seiten widmet, die ihm in diesem Zusammenhang gebühren);³¹ hingegen findet sich kein einziger Aufsatz über Raimund in einer der bedeutendsten Zeitschriften der französischen Germanistik, *Etudes Germaniques*. Wenn Raimund in französischen Zeitschriften vertreten ist, dann scheint er es eher aus „äußeren“ Gründen zu sein als aus unmittelbarem oder spontanem Interesse für sein Werk. Raimund stand nämlich 1990 auf dem Programm der nationalen „Concours“, nämlich des „CAPES“ und der „agrégation“, d. h. der ultrazentralistischen Prüfungen im Auswahlverfahren für das Lehramt an französischen Gymnasien und Universitäten, was den Anlass zu drei Veröffentlichungen über bestimmte Aspekte von Raimunds Werk gab: Für die Nummer 6/2 der *Bibliothèque des nouveaux cahiers d'allemand* von Nancy verfasste Jeanne Benay einen erhellenden Aufsatz über die Entwicklung von Raimunds Theaterschaffen vom *Bauer als Millionär* zum *Alpenkönig und Menschenfeind*.³² Ebenfalls in diesem Kontext fanden in die Zeitschrift *Cahiers d'Etudes Germaniques* (die von den südlichen Universitäten Aix-Marseille I, Montpellier III, Lyon II und Nizza herausgegeben wird) zwei weitere Aufsätze über Raimund Eingang, darunter einer von Sigurd Paul Scheichl zum Thema „Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?“.³³ Hier fällt also – viel mehr als die Auseinandersetzung mit Raimunds Werk – die enge Verbindung zwischen der Forschung und dem Programm der „Concours“ ins Auge. Dass solche Artikel sozusagen als Produkt des „agrégation“-Programms zu betrachten sind, kann ebenso positiv wie negativ gedeutet werden. Einerseits mag ein solches Programm als Anregung zur Forschung über einen Autor dienen, andererseits aber muss zugleich festgestellt werden, dass es sich um ein sehr momentanes Interesse für den genannten Autor handelt, bevor dieser wieder so schnell in Vergessenheit gerät, wie er jäh aus dem Nichts (oder fast) aufgetaucht war. Genau dasselbe wiederholte sich übrigens ein Jahr später mit Nestroy, der Raimund auf dem Programm der „Concours“ ablöste und dem sogar ein Kolloquium mit dem Titel „Johann Nestroy. Vision du monde et écriture dramatique“ (Veranstalter: Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin) gewidmet wurde. Daraus wurde ein Buch,³⁴ das einzige über Nestroy in Frankreich, doch heute bereits vergriffen.

Festschrift für Joseph P. Strelka zum 60. Geburtstag, hg. von Ernst Schönwiese, Bern, Frankfurt a. M. 1987, S. 143–155.

- 31 Roger Bauer, *La Réalité, royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIXe siècle*, München 1965, über Raimund: S. 137–173.
- 32 Jeanne Benay, ‚Vom *Bauer als Millionär* (1826) zum *Alpenkönig und Menschenfeind* (1828). Von den Konventionen des Zauberspiels zu den Normen eines neuen Volkstücks‘, *Bibliothèque des nouveaux cahiers d'allemand* 6/2 (1990), S. 1–27.
- 33 Sigurd Paul Scheichl, ‚Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?‘, *Cahiers d'Etudes Germaniques* 20 (1991), S. 55–65, und Dorothee Hedrich, ‚Raimund und die Kunst des Spektakulären‘, ebd., S. 89–98.
- 34 *Johann Nestroy 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique*, hg. von Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin, Asnières 1991. Zu dieser Tagung wurden u. a. die Herausgeber

Wenn man nach substanzielleren Arbeiten wie Dissertationen oder Habilitationen über Raimund sucht, um diese schmale Bilanz zu relativieren, stößt man auf nur zwei Dissertationen, die sich entweder zum Teil oder ganz Raimund widmen. Zunächst ist auf Félix Kreisslers *Das Französische bei Raimund und Nestroy* (Wien 1967) hinzuweisen, eine Arbeit, die sechs Jahre später auf Französisch in einer kaum veränderten Fassung bei den PUF/PUR (*Le français dans le théâtre viennois du XIXème siècle*, Paris, Rouen 1973) erschien. Dann ist die Dissertation Fanny Platelles zu erwähnen, die durch ihre – wenn auch eher allgemeine und wenig problematisierte – Arbeit³⁵ eine verwunderliche Lücke in der französischen Germanistik füllte. Offensichtlich verfolgte die Verfasserin dabei nicht die Absicht, der Raimund-Forschung wirklich Neues zu bieten, sondern eher einen „monographischen“ Einstieg oder eine Einführung in Raimunds Werk vorzulegen.³⁶ Diese Arbeit ist nicht im Druck erschienen und ist daher schwer zugänglich, weshalb Raimund bis jetzt einem sehr engen und spezialisierten Leserkreis vorbehalten bleiben muss.

Aus dem eben Gesagten ist folgendes Fazit zu ziehen: Wie auf den französischen Bühnen bleibt Raimund – etwa Nestroy gegenüber – auch in der französischen Germanistik auffällig unterrepräsentiert.

In meinem Aufsatz „Nestroy in Frankreich“ (2009) war ich zu dem Schluss gekommen, dass Nestroy unbedingt der „Unterstützung“ eines großen Theaters oder zumindest eines namhaften Regisseurs bedürfte, um etwas berühmter zu werden. Nun liegt tatsächlich eine neue Bearbeitung des *Talisman* durch Virginie Bauzou vor, die im Laufe des Jahres 2011 in einem Pariser Verlag (Editions de l’Amandier) im Druck erscheinen wird, worauf Aufführungen folgen dürften.

Was Raimund anbelangt, so sieht die Situation weniger günstig aus: Bis dato gibt es keine einzige gedruckte Raimund-Übersetzung ins Französische. Nun können Aufführungen ohne leicht zugängliche Übersetzungen oder Bearbeitungen nur schwer stattfinden. Es ist wohl auch höchste Zeit, dass die französischen Germanisten ihre Rolle als Vermittler spielen und den Stier bei den Hörnern packen, indem sie ihrer im Falle Raimunds bisher scheinbar „gefesselten Phantasie“ freien Lauf lassen.

der HKA (Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates) eingeladen.

- 35 Fanny Platelle, *L’œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790–1836): L’ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, Universität Paris XII 2003 = Lille 2006. Siehe dazu meine Besprechung in: *Nestroyana* 27 (2007), S. 209–213. Platelle hat auch einen Artikel zu Raimunds Kunstauffassung und Künstlerfiguren geschrieben: ‚Conception de l’art et figures de l’artiste dans l’œuvre de Ferdinand Raimund (1790–1836)‘, in: *Traversées du miroir. Mélanges offerts à Erika Tunner*, hg. von Alain Cozic und Jacques Lajarrige, Paris 2005, S. 35–48.
- 36 Ähnliches ließe sich auch leicht an Jeanine Charues französischer Dissertation über Nestroy demonstrieren: Jeanine Charue, *Le théâtre de Johann Nestroy*, 2 Bde., Lille 1979.

Anhang: Korpus der untersuchten Literaturgeschichten und Fachwörterbücher (chronologisch geordnet)

- 1) Geneviève Bianquis, *Histoire de la littérature allemande*, Paris 1936, 2. Aufl. 1969.
- 2) *Histoire de la littérature allemande*, hg. von Fernand Mossé, Paris 1959, neue, überarbeitete und aktualisierte Aufl. 1970 und 1995.
- 3) Jean-François Angelloz, *La littérature allemande*, Paris 1967.
- 4) Jean Gyory, *La littérature autrichienne (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris 1977.
- 5) Paul Gorceix, *Les grandes étapes de l'histoire littéraire allemande*, Paris 1977.
- 6) Jean Chassard / Gonthier Weil, *Histoire de la littérature de langue allemande des origines à nos jours*, Paris 1981.
- 7) *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*, hg. von Jacques Demougin, Paris 1985.
- 8) Jean-Louis Bandet, *La littérature allemande*, Paris 1987, 2. Aufl. 1993.
- 9) Pierre Deshusses, *Anthologie de littérature allemande*, Paris 1991, 2. Aufl. 1996.
- 10) Hélène Belletto / Elisabeth Kauffmann / Cécile Millot, *Littératures allemandes. Anthologie et méthodes d'approche des textes*, Paris 1992, 2. Aufl. 1998.
- 11) Annick Benoît-Dusausoy / Guy Fontaine, *Lettres européennes: Histoire de la littérature européenne*, Paris 1992.
- 12) Etienne Calais / Pierre Roux, *Précis des littératures de la Communauté européenne*, Paris 1993.
- 13) Francis Croix, *Anthologie de la littérature allemande de Luther à nos jours*, Rosny 1994.
- 14) Erika Tunner / Francis Claudon, *Les littératures de langue allemande depuis 1945*, Paris 1994.
- 15) Pierre Deshusses, *Précis de littérature allemande*, Paris 1996.
- 16) Jean-Louis Bandet, *Histoire de la littérature allemande*, Paris 1997.
- 17) *Dictionnaire mondial des littératures*, hg. von Pascal Mougin und Karen Haddad-Wotling, Paris 2002.
- 18) Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 2006.
- 19) *Guide de la littérature allemande des origines à nos jours*, hg. von Jean-Pierre Demarche, Paris 2006.
- 20) *Dictionnaire du monde germanique*, hg. von Elisabeth Décultot, Michel Espagne und Jacques Le Rider, Paris 2007.
- 21) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, hg. von Michel Corvin, Paris 2008 (1. Aufl. 1991).
- 22) Hans Hartje, *Histoire de la littérature allemande*, Paris 2008.