

Stubenhockers Dorfgänge

Ludwig Anzengrubers Theaterpoetik des Ruralen

Daniel Milkovits

»Wer den Bauer bloß beim Lodenrock packt,
der hat ihn noch nicht, er muß ihm näher
an den Leib rücken, und ich glaube, Anzen-
gruber hat es daran zumeist nicht fehlen
lassen.«

Peter Rosegger: GUTE KAMERADEN. PERSÖNLICHE ERINNERUNGEN AN BERÜHMTE UND BELIEBTE ZEITGENOSSEN (1893: 8)

Als Hermann Bahr 1899 in seinem Aufsatz DIE ENTDECKUNG DER PROVINZ feststellte, die jungen österreichischen Literaten würden »sich seit ein paar Jahren jetzt in unseren Provinzen mit Ungestüm regen« (Bahr 2010: 143), war der zehn Jahre zuvor verstorbene Wiener Bühnenautor Ludwig Anzengruber bestimmt nicht mehr gemeint. Ob ihn Bahr dem Kreis dieser »Provinzpoeten« zugerechnet hätte, ist aber auch aus zwei weiteren Gründen fraglich: Einerseits wäre Anzengrubers kulturkämpferisches Werk mit den Vorstellungen des wechselhaften Jung-Wieners Bahr, der sich im Zuge seiner »konservative[n] Wende« (Bachleitner 2017a: 238) um das Fin de Siècle zum »Wortführer einer katholischen Renaissance« (Kriegleder 2019: 180) aufschwang, nur bedingt kompatibel gewesen; andererseits stellt sich beim Etikett der »Provinzliteratur« (siehe auch Wagner 1991) wie so oft die Frage, ob es sich dabei um Literatur *über* oder doch um eine *aus* der Provinz handle.¹

Anzengrubers Vater entstammte zwar einer oberösterreichischen Bauernfamilie, schlug jedoch bald eine Beamtenkarriere in Wien ein, wo auch sein Sohn den überwiegenden Teil seines Lebens verbrachte. Der spätere Stückeschreiber Anzengruber war in

1 Analog zur Frage, ob das Volksstück Theater »vom Volk, für das Volk« oder »über das Volk« sei (Schmitz 1990: 9). Einen instruktiven Abriss der Debatte gibt Christian Neuhuber (2023), dessen Postulat einer »dialektischen« Volksstückpoetik durch die »sukzessive[] Dekonstruktion tradierter bzw. zugeschriebener« Gattungsderivate (ebd.: 251) separat zu diskutieren wäre.

seiner Zeit als Wanderschauspieler, welche die Werkausgabe² als »prähistorische Zeit« (SW15/I) rubriziert, wohl durch zahlreiche Gegenden außerhalb der Großstadt vaziert, nach nur sechs Jahren aber wieder nach Wien zurückgekehrt, um dort zunächst als Polizeischreiber tätig und wenig später mit seinem ersten Theaterstück *DER PFARRER VON KIRCHFELD* (1870) schlagartig berühmt zu werden. Dennoch genügt ein schneller Blick auf seine Werkbiographie, um das Rurale als eine auffällige Rekurrenz in Anzengrubers schriftstellerischer Tätigkeit zu identifizieren, die meist schon am Titel und häufig auch an einschlägigen Peritexten zu erkennen ist.

So wenig, wie sie von einem Landbewohner geschrieben wurden, so wenig intendierten die hier im Zentrum stehenden Stücke – zumindest vorerst – die Adressierung eines dörflich-ruralen Publikums: Die zur Debatte stehenden Dramen, die Anzengruber teils als »Bauernkomödien«, teils als »Volksstücke« bezeichnet hat, wurden allesamt in Wien uraufgeführt, wo zu dieser Zeit bereits an die 900.000 Menschen lebten; sie handeln in den ersten Produktionsjahren jedoch so gut wie ausschließlich vom Leben auf dem Lande und setzen rurale bzw. in der Regel bäuerliche Figuren vor einer ebensolchen Kulisse in Szene. Während sich die mittlerweile ohnehin nur noch marginale Aufführungspraxis dahingehend gewandelt hat, dass Anzengrubers Stücke höchstens auf Laienbühnen in der Provinz gespielt werden, bekamen sie zur Zeit der Uraufführungen in der Regel gerade jene zu sehen, deren Lebensrealität mit dem auf der Bühne Dargestellten nicht das Geringste gemein hatte.

Die Literatur- und Theaterwissenschaft hat es hier also mit jemandem zu tun, der seinen Lebensunterhalt hinter dem Pult statt hinter dem Pflug verdienen konnte, in dessen literarischem Werk sich jedoch mehrheitlich Geschichten aus dem Bauernstand vorfinden, noch dazu für ein tendenziell urbanes Publikum. Ohne auszuschließen, dass für die Wiener Theaterbesucher*innen der Gründerzeit ein »ruraler Exotismus« eine gewisse Rolle gespielt haben könnte, sei hier der Vorwurf der »kulturellen Aneignung« von vornherein zurückgewiesen – schließlich würde er den Blick auf die produktive Expansion des Volksstückkonzepts verstellen, die Anzengruber durch seinen Hang zum Ruralen auf den Weg gebracht hat. Diese Neigung beschäftigte selbstredend auch berühmte Rezipient*innen. Dabei riefen Anzengrubers ländliche Figuren und Schauplätze bzw. ihre Darstellung mitunter durchaus kritische Stimmen auf den Plan, auch in Folgegenerationen. In seiner bekannten *GEBRAUCHSANWEISUNG* (1932) plädiert etwa Ödön von Horváth (2023: 80) dafür, man dürfe sein Volksstück *KASIMIR UND KAROLINE* »nicht also anzengruberisch« spielen (siehe auch Vejvar 2023: 303f.), und etwas überheblich moniert 1921 auch Joseph Roth (1989: 615) über die »Geschwätzigkeit zur Stummheit prädestinierter »Gebirgsnaturen«: Anzengrubers Bauern, Mägde und Knechte würden »reden wie Städter im Tal«. Auch Peter Rosegger, der Anzengruber 1874 für seinen *G*WISSENSWURM* das Kompliment gemacht hatte, er habe wohl »dreimal sieben Jahre bei einem oberbayerischen Bauer als Altknecht gedient« (Rosegger/Anzengruber 1995: 87), sah sich mit diesem Vorwurf konfrontiert: 1909 berichtet er in seiner Zeitschrift *HEIMGARTEN*, es habe ihm »ein rabiater Literaturästhet ins Gesicht geschrien«, »Anzengrubers Bauern« seien »in

2 Dieser von Otto Rommel und Rudolf Latzke verantworteten Ausgabe (Anzengruber 1920ff.) folgen sämtliche Zitate aus Anzengrubers Texten, abgekürzt mit der Sigle SW (SÄMTLICHE WERKE), Bandnummer und Seitenzahl.

Wirklichkeit unmöglich« und lediglich »Anzengruber seelen in Lederhose n« (Rosegger 1909: 780).

Die Einseitigkeit dieses Urteils wird im Folgenden zu zeigen sein, nämlich anhand dreier bekannter Stücke des Autors, auf die sich die vorliegende Untersuchung auch aus Platzgründen beschränken muss. Im so kurzen Zeitraum von nur vier Jahren, der zwischen dem ältesten (1870) und dem jüngsten Text (1874) des analysierten Korpus liegt, brachte Anzengruber ganze sechs Stücke auf die Wiener Bühnen, von denen neben den hier besprochenen ein weiteres, *DER MEINEIDBAUER* (1871), in einem dezidiert ruralen Kontext angesiedelt ist. Wie eklatant sich das bäuerliche Leben in Anzengrubers frühen Produktionsjahren als Dramenschauplatz häuft, ist auffällig; erst ab Mitte der 1870er Jahre changiert er regelmäßiger zwischen ländlichen und städtischen Stoffen. Eine Ausnahme unter den mehrheitlich vergessenen Texten Anzengrubers stellt sein Volksstück *DAS VIERTE GEBOT* dar, das 1877 unter massivem Zensureinspruch am Josefstädter Theater zur Aufführung kam; dieser Text, der nach vielen heutigen Einschätzungen auch sein bester ist, muss hier außen vor bleiben, spielt er doch in Wien.

Wenn es im Folgenden um Anzengrubers Hang zum Ruralen gehen soll, so ließe sich dieser auch pragmatisch begründen: Matthias Mansky (2020: 79) zufolge dürften die mehrheitlich äußerst rigorosen Zensurbehörden die Bauernstücke weniger beanstandet haben als die (sub-)urbanen. In diesem Fall wäre die vermehrte Produktion ländlicher Dramen als theaterbetriebliches Kalkül einzustufen und die Verlegung des Plots auf das Land als Teil jener »Kultur der subtilen Anspielung« (Bachleitner 2017b: 258), die für die Wiener Vorstadtdramatik des 19. Jahrhunderts als konstitutiv gilt. Hält man Anzengrubers Dramen gegen die eminent doppelcodierten Possen Johann Nestroys, so wird man sie kaum mehr wie im Vormärz als »Kryptogramme« (Sonnleitner 2003: 71) bezeichnen können: Liberale Kirchen- und Verfassungspolitiken hatten das gesellschaftliche Klima für Anzengrubers Botschaften zumindest anfangs gleichsam präpariert und auch die Zensur zu einer »nachsichtige[n] Phase« (Rossbacher 2009: 134) bewegt, wie Anzengrubers Allusionen auf die zeitgenössische Diskursmasse auch generell durchschaubarer ausfallen als noch jene Nestroys. Die Wahl der Figuren und Schauplätze bleibt aber – so die These des Beitrags – dennoch einer »Komödienpoetik des Indirekten« (Sonnleitner 2001) verschrieben, die sich bei Anzengruber eben nicht nur dem vorausseilenden Druck der staatlichen Zensur verdankt, sondern gerade auch dem Telos einer »moralisch-didaktischen« (Mansky 2020: 78) Nützlichkeit des Theaters. Welche Funktion das Rurale vor diesem Hintergrund einnimmt, soll daher an drei paradigmatischen Beispielen deutlich werden, die im Abstand von je zwei Jahren in Wien uraufgeführt wurden: *DER PFARRER VON KIRCHFELD* (1870), *DIE KREUZELSCHREIBER* (1872) und *DER G'WISSENSWURM* (1874).

Zwischen »Kirchlied« und »Schnadderhüpfel«: DER PFARRER VON KIRCHFELD (1870)

Ludwig Anzengrubers Bühnendebüt, das »Volksstück« *DER PFARRER VON KIRCHFELD*, wurde im November 1870 am Theater an der Wien unter dem rätselaufgebenden Pseudonym »L. Gruber« zur Uraufführung gebracht und weist seinen (fiktiven) rural-dörflichen

Schauplatz schon im Titel aus, der zugleich das klerikale Thema des Dramas andeutet. Der erste Akt beginnt jedoch nicht mit Kirchenglocken, sondern mit »Jagdfanfaren« in einem gebirgigen Wald unweit des titelgebenden Dorfes. Der hiesige Graf von Finsterberg ist mit seinem Revierjäger Lux auf Ausschau nach Jagdwild, bis er Kirchfeld erblickt: »In d e m Pfarrsprengel wirtschaftet ja der Hell«, bemerkt der Graf nun (SW2: 7) und meint damit jenen titelgebenden Geistlichen, um den sich das gesamte Volksstück drehen wird. Zwischen den beiden entspinnt sich eine Diskussion über das Verhältnis von Kirche und Religion, hält doch der Revierjäger herzlich wenig von einem Pfarrer, »der da in einem gemauerten Häuschen was reden will von dem, der die weite Welt erschaffen hat«. Die göttliche Schöpfung, so sein Eindruck, sei einem im »grünen Wald« doch weit näher; der Kirchfelder Pfarrer Hell sei daher »so ein Waldprediger nach meinem Herzen« (SW2: 8). Diese Einsicht ist für das Weltbild, das sich besonders in den hier diskutierten Texten immer wieder findet, eine paradigmatische: Die reaktionäre Gesinnung des Grafen, der nur innerhalb der Kirchenmauern denkt und eine religiöse Praxis herbeisehnt, die in erster Linie ein bedrohliches Jenseits vor Augen hat, wird mit Lux' Vision einer weltoffenen, diesseitsorientierten Kirche konfrontiert, der ihr Gott in der Natur näher ist als vor dem Altar. Eine solche Vision empfindet der Graf als Aufbegehren gegen ein gottgewolltes System, an dem nicht zu rütteln sei: »[W]ir nehmen die göttliche Weltordnung, wie sie da ist«, plädiert er; wer seine Mitmenschen zur Umwälzung derselben anstifte, den müsse man »wegrücken aus deren Gemeinschaft« (SW2: 9).

Damit ist das zentrale Problem des gesamten Stücks benannt, nämlich die Rivalität zwischen konservativ-reaktionärer und progressiv-liberaler Kirchenpolitik, die bereits zwischen diesen beiden Randfiguren als Bruchlinie sichtbar wird, auch wenn der Graf dem Jäger das Festhalten an seiner Einstellung mit allem Nachdruck begreiflich machen möchte. Sein Denken, das in gewissem Sinne noch dem mittelalterlichen Ordo-Gedanken gehorcht, exemplifiziert er bezeichnenderweise an Naturmetaphern bzw. an Bildnissen aus der Profession seines Gesprächspartners:

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

Lux. Versetzen, Exzellenzherr, natürlich, versetzen den Waldverderber!« (SW2: 10)

Mit diesem Gleichnis kann Finsterberg Lux zwar ein Zeichen des Verständnisses abringen, das aber wohl eher den darin ja eigens explizierten und einmal mehr festgeschriebenen Hierarchien zwischen Graf und Jäger geschuldet ist als tatsächlich besserer Einsicht. Bezeichnend ist an Finsterbergs Parolen besonders die Formulierung, er wolle »vor den bösen Gewitterstürmen der Neuzeit« Schutz bieten – ein Euphemismus für eine konservative Fortschrittsblockade, die als Motiv auch in den KREUZELSCHREIBERN noch eine Rolle spielen wird (Abschnitt 2). Anzengruber stellt Assoziationshorizonte des Ruralen – wie die Metapher vom Ober- und Unterholz – hier als Medien einer reaktionären

Demagogie aus, die wiederum auch im G'WISSENSWURM ihre Entsprechung finden (Abschnitt 3).

Zur veritablen Konfrontation kann das Gespräch allerdings erst werden, als die Gesprächspartner wechseln: Lux macht sich aus dem Staub, und der erwähnte Pfarrer selbst schreitet durch den Wald. Finsterberg verwickelt ihn sogleich in einen theologischen Fachdiskurs, bei dem jedoch schnell klar wird, dass die Disputanten in ihrer Auslegung der christlichen Lehre kaum auf einen grünen Zweig kommen können. Der Dissens zwischen den beiden gipfelt darin, dass Hell seinem nach einer »streitenden«, »herrschenden Kirche« (SW2: 13) rufenden Gegenüber die wehmütige Erinnerung an jene Reformatoren entgegenstellt, deren Wirken bekanntermaßen zur Kirchenspaltung geführt hatte: »Wie oft schon lag wie hier das Morgengrau, eine nahende, neue Zeit, über der schweigenden Erde, da traten sie zur Kirche heran, die vorwärtsdrängenden Gestalten, da bot Calvin, da bot der Wittenberger Mönch die Hand, jedoch die Hand ward nicht erfaßt, der Schritt ward v o r w ä r t s nicht getan; in dem Entsetzen, das die Lenker faßte, geschah er stets z u r ü c k.« (SW2: 18) Die Parteien des dramatischen Konflikts sind also festgelegt, spätestens dann, als das Gespräch der beiden im Streit endet: Nicht »St. Peter«, sondern »St. Münchhausen« sei Hells Patron, beschimpft Finsterberg den Pfarrer, um diesem nicht nur die Drohung »Verblendeter, zittre vor den Folgen!« nachzurufen (SW2: 21), sondern im Abgang auch die eigene (zumindest metaphorische) Gewaltbereitschaft zu bekräftigen: »Lux – der Millionenhund läßt sich nicht sehen, dem will ich einstweilen seinen Waldprediger eintränken.« (SW2: 22)

Nach diesem aus heutiger Sicht paradoxen Disput zwischen einem progressiven geistlichen und einem rückschrittlichen weltlichen Würdenträger lässt Anzengruber das Publikum Zeuge einer weiteren Frontenverhärtung werden, die – ganz im Sinne der Gattungsbezeichnung – »aus dem Volk« gegriffen ist: Unweit einer Gaststätte werden im besagten Wald plötzlich sowohl Wallfahrts- als auch Hochzeitsklänge hörbar; es liegt, so der auftretende Wirt, »in der Luft wie a Kirchlied und a Schnadderhüpfel« (SW2: 22). Die Überlagerung gegensätzlicher musikalischer Einlagen ist ein gängiges Stilmittel bei Anzengruber; mit dem schwerfälligen Kirchenlied und dem leichtgängigen »Schnaderhüpfel«³ werden zwei Genres amalgamiert, die für das Landleben der Zeit gleichermaßen charakteristisch sind und konkurrierende Positionen einer strittigen Debatte im ruralen Kontext repräsentieren. Tatsächlich haben sich, wie wenig später offenbar wird, in den umliegenden Ortschaften zwei wandernde Züge auf den Weg gemacht: Aus Altötting ist eine Gruppe zu einer Volksversammlung nach Matrey aufgebrochen, während die fröhliche »Schnaderhüpfel«-Musik von einigen Bewohner*innen Kirchfelds stammt, die einer Trauung in der Bezirksstadt beiwohnen möchten. Diese Trauung ist der Grund für eine allgemeine Erregung, denn geschlossen werden soll ein interkonfessionelles Ehebündnis: »Der Talmüller-Loisl heirat die lutherische Bernbrunner-Franzl.« Diese »neue[n] Bräuch« (SW2: 23) scheinen auch der Anlass für die Volksversammlung der Altöttinger zu sein, die mit dem Festzug der Hochzeitsgesellschaft im doppelten Sinn »übers Kreuz« geraten: Von der rechten Bühnenseite treten sie mit einem Gesang

3 Beim »Schnaderhüpfel« handelt es sich um eine volkstümliche Form vierzeiliger Dichtung, die mit dem sogenannten »G'stanzl« verwandt ist (vgl. Schmidt 1982).

gegen »Satans höllisch Sündenreich« auf; von links nähert sich der Kirchfelder Hochzeitszug mit einem Jubelgesang, der die konfessionelle Egalität unterschwellig bereits transportiert:

»Heirassa, Hochzeit is,
Das ist recht schicklich,
Heirassa, brave Leut
Werdn all'mal glücklich!« (SW2: 24)

Mit dieser Konstellation einander überkreuzender Dörfer bzw. ihrer Abordnungen bringt Anzengruber die gesellschaftlich-konfessionellen Konfliktlinien seiner Zeit äußerst plakativ auf die Bühne. Die tatsächliche Darstellung auf dem Theater dürfte einer gewissen Komik durchaus nicht entbehrt haben, zumal durch ihre musikalische Untermalung. Laut Regieanweisung fallen die skandierenden Gruppen einander schließlich »d a c a p o, doch g l e i c h z e i t i g« (SW2: 24) ins Wort und verstärken so die komische »Gegenbildlichkeit im agonalen Konflikt« (Müller-Kampel 2009: 321; in Anschluss an Caillois 1958), die schon durch Kostüm und Requisiten eindeutig markiert wäre: Der mit »Bändern und Blumen« gekränzte Brautzug trägt »eine große Stange«, die »ebenfalls mit Bändern« sowie mit einem »riesige[n] Strauß« geschmückt ist (SW2: 24); der Wallfahrtszug hingegen dürfte auf der Bühne wohl schwarze Kleidung getragen haben.⁴

Es ist hier nicht der Ort, um sich vor diesem Hintergrund einlässlich mit dem Streit auseinanderzusetzen, den der angriffslustige Altöttinger Schulmeister – als *primus inter pares* seiner Gemeinde – mit dem vermeintlich sündigen Bräutigam austrägt: »Willst du der erste sein, der unserm Lande das verdammungswürdige Beispiel einer solchen Ehe gibt?«, fragt er ihn *coram publico* (SW2: 25f.), um gleich eine weitere Frage nachzusetzen: »Was [...] willst du deinen Kindern einst sagen, wenn sie so klug geworden sind und dich fragen: Wer glaubt denn recht von euch beiden, du oder die Mutter?« (SW2: 26) Die aufeinanderprallenden Standpunkte haben jedenfalls ihre konkreten Entsprechungen in der Kirchenpolitik der Entstehungszeit: Zwei Jahre vor der Uraufführung, 1868, hatten die sogenannten Maigesetze das 1855 geschlossene Konkordat der katholischen Kirche mit Franz Joseph I. zumindest partiell ausgehebelt, indem der Einfluss des Klerus auf weltliche Agenden und damit auf zahlreiche Bereiche des unmittelbaren Lebensalltags der Menschen massiv zurückgefahren worden war. Ab diesem Zeitpunkt waren unter gewissen Umständen etwa weltlich geschlossene »Notzivilehen« gestattet; vor allem aber wurden nun interkonfessionelle Eheschließungen möglich. Unter Kirchenvertretern hatten diese Reformen teils vehementen Protest ausgelöst (vgl. Rumpler 2005: 421). In Anzengrubers Stück wird dieser interessanterweise in der Dorfgemeinschaft selbst

4 Schwarze Kleidung gehörte um 1870 zwar nicht zur Wallfahrtsnetiquette, dürfte in diesem dramatischen Kontext aber wohl zum Einsatz gekommen sein. Schließlich gehört auch das von den Figuren deklamierte Liedgut nicht in das für Wallfahrten vorgesehene Repertoire, sondern soll offenbar als plakativ reaktionäre Kampfpapare markiert werden. Für Hinweise zu diesen Zusammenhängen danke ich Matthias J. Pernerstorfer (vgl. dazu auch Pernerstorfer 2024: insbes. 493–496).

manifest, die sich auch an einer weiteren Neuerung stößt, nämlich am »Religionsbekenntnis der Kinder gemischtkonfessioneller Ehen bis zur Religionswahl ab dem 14. Lebensjahr« und am möglichen »Religionswechsel« (Hoke 1996: 405).

Dass der Hochzeitszug der Kirchfelder im Abtreten einen lockeren Vierzeiler skandiert, der die (protestantische) Frau auf ihre Gebärfunktion reduziert – »Es is a der Gottsegn/Bei ihr net verdurbn/A lutherisch Weiberl/Kriegt a klane Buhn!« (SW2: 28) –, ist aus heutiger Sicht freilich nicht unproblematisch; die Sympathienlenkung des Textes favorisiert aber dennoch diese Gruppe, die sich an der »angsteinflößende[n] Praxis des zeitgenössischen Katholizismus« (Rossbacher 1992: 192) nicht beteiligen will. Schon hier, im ersten Akt, lassen sich die Gründe für Anzengrubers Wahl dörflich-ruraler Schauplätze also nachvollziehen: Für die jeweils konkurrierenden Positionen im »Kulturkampf« lassen sich in diesem ländlichen Kontext paradigmatische Exempel statuieren, die in einem urbanen Kontext in so bühlenwirksamer und teils eben auch grotesk-komischer Form nicht denkbar wären. In der Sympathieverteilung zugunsten der liberalen Fraktion ist das Stück damit auf der Höhe seiner Zeit und – zugegeben – ganz auf »Regierungslinie« (Sonnleitner 2016: 130).

Das Rurale dient allerdings nicht nur einer Konfrontation rivalisierender Meinungen; als Bildspender lässt es auch eine Spielart materialistischer Naturphilosophie konkret werden, die an eine religiöse Diesseitsethik anknüpft und in Grundzügen an pantheistische Überlegungen heranreicht. Diese Aspekte einer neuen, liberalen Religionsausübung werden bei Anzengruber, wie Karlheinz Rossbacher (1992: 354) in seiner grundlegenden Studie bemerkt hat, meist an jungen, lebenslustigen Frauencharakteren personifiziert, die sich als positive »Wertträgerinnen« erweisen; Rossbacher spricht sogar von der »Frau als Gefäß für eine Ideologie« (ebd.: 342). Im PFARRER VON KIRCHFELD heißt diese Frauenfigur Anna Birkmeier: Vom Pfarrer der Nachbargemeinde St. Jakob in der Einöd nach Kirchfeld vermittelt, macht sie Bekanntschaft mit dem Wurzelsepp, einem urwüchsigen, einsamen Kräutersammler, den die restriktiven Eingriffe der Kirche in seinen Jugendlalltag zu einem frustrierten Außenseiter gemacht haben. Das »Annerl«, das beim hiesigen Hell als Bedienerin aushelfen soll, ist dazu ein krasser Widerpart; den zweiten Akt eröffnet sie mit jauchzenden Gesängen, von denen einer sogar als direkte Replik auf die Konfrontation zwischen Kirchfeld und Altötting aus dem ersten Akt zu verstehen ist:

»Von Ötting der Lehrer
Und mänicher Mann,
Schimpft jeder auf d' Welt
Was 'r fürbringen kann,
Da hat der Gott Vater
'en Teufel sich bstellt:
'Geh, hol mir dö Lumpen,
Dö schimpfen mein Welt!« (SW2: 48)

Wiederum schwingt hier das Rurale als wesentliches Argument eines Diskurses mit, der die gesamte Komödie durchzieht: Das Religionsverständnis, das Annerl verkörpert, fokussiert gleichsam die Schönheit der Schöpfung und damit eine diesseitszugewandte

Lebensbejahung. Der Widerstand der Reaktionären gegen eine kirchenpolitische Öffnung bzw. ihr Insistieren auf einer klerikalen Autorität wird in diesem Zusammenhang als ketzerischer Affront gegen das göttliche Werk verstanden: »Geh, hol mir dö Lumpen,/Dö schimpfen mein Welt!« Mit dem beharrlichen Ideal, das Graf Finsterberg mit der Vorstellung einer gottgegebenen Gesellschaftsordnung vor Augen hat, in die man so wenig eingreifen dürfe wie der Förster in den Waldwuchs, haben diese Parolen nur wenig gemein, doch sie treffen einander in ihrer argumentativen Grundstruktur, die wie das Stück als Ganzes in der mikrokosmischen Verhandlung des Großen im Kleinen – in der Natur, im Dorf, im Landleben – besteht.

Das Volksstück nimmt Fahrt auf, als der verhärmte Wurzelsepp von der mehr als nur dienstlichen Zuneigung des Pfarrers Hell zu seiner nunmehrigen Bedienerin Wind bekommt, wenn sich diese auch nicht zu erotischen Andeutungen versteigt. Dass dem Wurzelsepp in jungen Jahren jenes interkonfessionelle Eheglück verwehrt geblieben war, das unter Hells Führung nun in den Bereich des Möglichen rückt, verleitet ihn zur Auslieferung des Geistlichen an die Dorfbevölkerung, unter der er das Gerücht streut, der Kirchfelder Pfarrer würde mit dem jungen Annerl den Zölibat brechen. Wiederum ist es deren Gesang, der am Beginn des dritten Akts auf beschwingt-volkstümliche Weise gegen den Missbrauch der Religion zur Verhinderung individuellen Glücks ansingt:

»A Derndl is verwichen
Hin zum Pfarrer gschlichen:
Därf ich 's Büaberl lieb'n? –
Untersteh di net, bei meiner Seel,
Wie du 's Büaberl liebst, so kimmst in d' Höll!
[...]
Wußt nix anzufangen,
Is zum Herrgott gangen:
Därf ich 's Büaberl lieb'n? –
Ei, ja freili, sagt er, und hat glacht,
Wegn en Büaberl hon ich 's Derndl gmacht!« (SW2: 62f.)

Obwohl oder weil sich Hell mit dem Wurzelsepp schließlich aussöhnt, gibt es in der Abwärtsspirale keinen Auftrieb mehr: Der Suizid seiner Mutter lässt Sepp reuig zu Kreuze kriechen und um ein kirchliches Begräbnis bitten, das Selbstmörder*innen verwehrt bleiben müsste. Der Geistliche kann und will ihm diesen Wunsch nicht verwehren, bringt sogar eine Reintegration des Störenfrieds ins Dorfkollektiv zustande und lässt diesen erkennen: »[D]u bist doch der Rechte.« (SW2: 83) Nach dieser Draufgabe auf die bereits erwähnte Eheschließung eines Katholiken und einer Protestantin gehen in Kirchfeld die Wogen hoch; der Altöttinger Schulmeister, der sich einmal mehr zum reaktionären Rädelsführer aufschwingt, wähnt gar das »Reich des Antichrist [...] nahe« und nimmt das ernüchternde Ende vorweg: »Der Wolf wird von der Herde hinweggejagt und der Hirte kehrt wieder.« (SW2: 90)

Tatsächlich wird Hell auf das boshafte Geheiß des Grafen Finsterberg vor ein kirchliches Konsistorialgericht bestellt, wo er seines Amtes enthoben werden soll; die erhoffte *deus ex machina*-Lösung bleibt aus. Immerhin kann Annerl, die Hell mittlerweile mit ih-

rer Jugendliebe Michel verhehlicht hat, von seinen Plänen abbringen, wie ein Amtskollege freiwillig aus dem Leben zu scheiden, doch am Verlassen seiner Gemeinde führt kein Weg mehr vorbei. Er »gehe hin, wie Luther einst nach Worms«, kündigt er an; es bleibe ihm nichts übrig als auf die kirchliche Einsicht zu hoffen, »daß denn doch die Ideen, die die Zeit auf ihre Fahne schreibt, mächtiger sind als e i n e s Menschen Wille«. Auch wenn er nun kein Priester mehr sei, so wolle er doch »mit einer priesterlichen Handlung« das Dorf verlassen (SW2: 99): Der Vorhang fällt mit Hells pathetischen Worten »Ich s e g n e euch!« (SW2: 100).

Abb. 1: Viktor Kutschera als Hell in einer Aufführung des PFARRERS VON KIRCHFELD am Deutschen Volkstheater, Fotografie von Rudolf Krziwanek, um 1890.



Quelle: © KHM-Museumsverband.

Abb. 2: Ludwig Martinelli als Wurzelsepp in der Uraufführung des PFARRERS VON KIRCHFELD, Fotografie von Samuel Volkmann, um 1870.

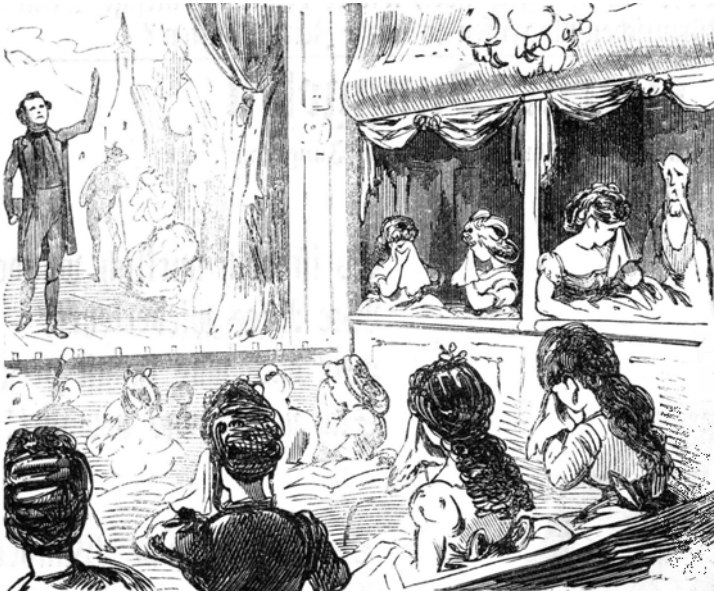


Quelle: © KHM-Museumsverband.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Anzengrubers Paradeakteur ruraler Geistlichkeit hier sentimental-larmoyante Töne anschlägt, die zumindest partiell mit jenen Qualitäten kongruieren, die Horst Albert Glaser (1969) in seiner immer noch grundlegenden Studie dem bürgerlichen Rührstück konzidiert hat. Dass die Figur des Hell am Versuch der Etablierung eines liberalen »grass-roots«-Katholizismus« (Rossbacher 1992: 199) und besonders an dessen konservativen Widersachern in der Provinz kläglich scheitert, ist freilich eine hochgradig didaktische und damit unausweichliche Pointe, wie die Darstellung der ländlichen Räume und Akteur*innen allgemein einer gewissen Konstru-

iertheit nicht entbehrt, derer sie aus Anzengrubers Sicht vielleicht auch gar nicht entbehren kann. Dazu gehört allein schon die augenfällige Antithetik der *dramatis personae*: Hell und Finsterberg sind sogar in ihren Namen explizit als positiver Held und dessen negativer Widersacher transparent gemacht; diese koinzidieren nicht von ungefähr mit der Metaphorik der Aufklärung, der sich Anzengruber verpflichtet fühlte (vgl. Jäger 2018). Dass diese plakative Ausgestaltung der Stückfabel in Anzengrubers Volksstück immer auch gewissen Klischees unterliegt, legen zudem die erhaltenen Photographien der Darsteller nahe: Zur Figur des Hell gehört der fromm leidende Blick (Abb. 1) wie zum Wurzelsepp das ausgestellt knorrig-urwüchsige Naturell (Abb. 2) und zum Stück generell ein durchaus etwas deklamatorisches Pathos, wie es aus einer Karikatur der zeitgenössischen Satirezeitschrift KIKERIKI – einer freilich auch selbst überzeichneten Darstellung – hervorgeht (Abb. 3).

Abb. 3: Karikatur zum PFARRER VON KIRCHFELD in der Satirezeitschrift KIKERIKI, 21.11.1870.



Quelle: ANNO.

Heinrich Laube (1871: 77) hat die Aufführung des PFARRERS VON KIRCHFELD in seiner Besprechung als u.a. auch politisch »merkwürdig[]« beschrieben, da in diesem Stück »die empfindlichsten, mit der Religion zusammenhängenden Fragen eines Parlamentes auf einmal schon in Fleisch und Blut vor dem großen Publikum schlankweg auftreten und von diesem Publikum mit einem Verständnisse begleitet werden, daß man sich erstaunt umschaut«. Wage man diesen Blick ins Publikum, so bemerke man ein Einverständnis und sehe, »daß die Bühne eine unmittelbare Macht ausübt, wie sie selbst der

Schrift kaum erreichbar sein mag« (ebd.: 78).⁵ Dieses zeitgenössische Urteil bedarf naturgemäß einer kritischen Distanz, und dennoch ist mit Matthias Mansky (2020: 78) zu betonen, wie frappant Laubes Beobachtungen jenem Paradigma entsprechen, das Volker Klotz (1976) als ›Dramaturgie des Publikums‹ bezeichnet. In seiner Vorbemerkung zum gedruckten Bühnenmanuskript spricht Anzengruber schließlich auch selbst eine solche Sprache, die sich wie ein theatraler Sendungsauftrag in Abwandlung der aristotelischen Poetik bzw. ihrer Übersetzung durch Lessing ausnimmt: »[W]enn dann für alle, alle um ihr Herz Betrogenen, mögen sie nun mit wahrer Entsagung den Gott der Liebe lehren oder auf steilen Höhen nach Wurzeln graben, das Mitleid erwacht, dann will ich mich gerne bescheiden, daß die Furcht weggeblieben und aus der halben Tragödie – ein Volksstück geworden« (SW2: 4). Diese Aussage ist gattungstheoretisch bemerkenswert, da sie die Reduktion der Tragödie um den *phobos* als Wesen des Volksstücks proklamiert; sie deutet aber auch darauf hin, dass der freisinnige Hell und der kauzische Wurzelsepp als Pole eines Spektrums gemeint sind, zwischen denen im Stück – an ruralen Beispielen – ein ›Modell‹ zeitgenössischer gesellschaftlicher Debatten und Dynamiken eröffnet wird.

»Auf 'n Heubodn oder nach Rom«: DIE KREUZELSCHREIBER (1872)

Wie in seinem ersten greift Anzengruber auch in seinem im Oktober 1872 uraufgeführten Stück DIE KREUZELSCHREIBER, das erstmals unter dem Peritext »Bauernkomödie« firmiert, ein tagesaktuelles Thema der Kirchenpolitik auf, nämlich jenes der päpstlichen Unfehlbarkeit. Diese Infallibilitätserklärung war im Zuge des Ersten Vatikanischen Konzils getroffen worden und sorgte für einigen Aufruhr. In Anzengrubers Stück werden die sich daran knüpfenden Kontrapositionen nun literarisch verarbeitet, wobei sich der Autor auf authentische oberbayrische Zeitungsberichte gestützt haben dürfte, die von Konflikten zwischen altkatholischen und ultramontanen Dorfbewohner*innen berichteten (vgl. Bettelheim 1894: 177; Mansky 2020: 82f.).

So konkret benannt wird der Stein des Anstoßes in dieser Komödie gleichwohl nicht. Die Eingangsszene nimmt jedenfalls einen gängigen Kunstgriff Anzengrubers auf, der bereits im Volksstück DER PFARRER VON KIRCHFELD dominant war: Mit dem Ausklingen der Ouvertüre übertönen einander »kirchenmusikartige Fugen« und eine »Schnaderhüpfelmelodie« (SW4: 3), womit in diesem Fall aber keine Rivalität markiert, sondern die

5 Laubes Charakterisierung von Anzengrubers Dramaturgie rekurriert auffällig auf den »Wirkungskreis« des Theaters, wie ihn Friedrich Schiller (1962: 94) in seiner Rede WAS KANN EINE GUTE STEHENDE SCHAUBÜHNE EIGENTLICH WIRKEN? (1784) bestimmt hat: »Die Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weißheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele.« (Ebd.: 95) Obwohl Anzengruber mit Schillers Werken vertraut war, handelt es sich dabei in erster Linie um eine Zuschreibung der Zeitgenossen im Zeichen des Nationaltheaterdiskurses im 19. Jahrhundert (siehe im Fall Laubes kürzlich Mansky 2025). Ein Jahr nach seinem Tod heißt es in der Einleitung zur Werkausgabe: »Und nach Schillers Gebot schmiegte sich Anzengruber an den Kinderverstand des Volkes an, ohne der Kunst etwas von ihrer Würde zu vergeben.« (Bettelheim 1890: VIII)

Wirtshauszenerie betont wird, deren Gesänge der Lokalinhaber auf den treffenden Begriff einer »besoffene[n] Metten« bringt (SW4: 4). Der eigentliche dramatische Konflikt des Stücks kommt damit ins Rollen, dass der Großbauer des nahegelegenen Grundldorf im Zwentdorfer Gasthaus mit einem Plan aufkreuzt. Ähnlich wie Graf Finsterberg in Anzengrubers Debüt verkörpert er den prototypisch reaktionären Fortschrittsverweigerer und steht noch weit offener zu seiner Haltung: Man wisse, erklärt er, »wie ich gegen jede Neuerung war, woher auch kämma is« (SW4: 16). Seine antiliberalen verquickt sich noch dazu mit einer zumindest latent antijüdischen Gesinnung, sieht er doch »die neu Judenlehr« heraufdämmern (SW4: 17). Unter den hiesigen Bauern setzt er eine Art Petition auf, die dem Stück seinen Titel gibt: Wenn diese ebenfalls gegen die avisierten Reformen seien, mögen sie ein Kreuz unter einen Brief setzen, der anschließend an einen gleichgesinnten Städter gehe; diesem solle »für sein recht Wort zur rechten Zeit« gedankt werden (SW4: 18). Die meisten der Anwesenden kommen der Aufforderung nach und werden damit zu den »Zwentdorfer Kreuzelschreibern«.

Schon in den ersten Szenen taucht die wohl erfolgreichste Anzengruber-Figur, der sogenannte Steinklopferhanns auf, der nicht nur bis heute das Denkmal für den Dichter unweit des Volkstheaters in Wien zielt, sondern mit seinem Motto »Es kann dir nix g'schehn!« weit über philologische Marginalien hinaus bemerkenswerte Wirkungsgeschichte geschrieben hat (vgl. Unterkircher 2005; Somavilla 2013). Hanns ist, ähnlich wie der Wurzelsepp im PFARRER VON KIRCHFELD, als rurale Außenseiterfigur gezeichnet, allerdings als eine überaus positive. Mit dem Wurzelsepp eint ihn zwar die Losgerissenheit von der gesellschaftlichen Ordnung, doch trotz seines Alters von sechzig Jahren hat sich der Steinklopferhanns eine kindliche Naivität erhalten, die ihm sogar den Spitznamen »Monbua« eingebracht hat: Zwar sei er einerseits »kein Bub mehr«, werde andererseits aber auch »nimmer a Mon«; stattdessen liege er »so sauber in der Mitten« (SW4: 20). Auf den reaktionären Großbauern nicht gerade gut zu sprechen, vertritt der Steinklopferhanns eine radikale Diesseitsgewandtheit, die in abgeschwächter Form auch in der weiblichen Hauptfigur des G'WISSENSWURMS wiederkehren wird (Abschnitt 3). Diese Lebensfreude, die angesichts seiner belastenden Profession noch einmal verwunderlicher ist, äußert sich häufig über die Musik bzw. über »Steinklopfer-Gstanzeln« (SW4: 21) wie das folgende:

»Es Vögerl im Wald,
Das af d' Asteln drobn steht,
Dös fragt nit, wo's herkimmt,
Und nôt, wohin's geht.
[...]
Was mer weiß, dös is weng,
Was man nit weiß, is Meist,
Und a Narr war, der deßtwegn
'n Kopf sich zerreißt!« (SW4: 22f.)

Gerade im Kontrast zum PFARRER VON KIRCHFELD ist auffallend, dass es sich bei der eminent positiven Identifikationsfigur nun um das ländliche Urgestein handelt; gleichbleibend ist jedoch die Natur als ebenso positive Instanz, in der das Göttliche bzw. Got-

tesebenbürtige immer schon präsent scheint und die alle existenziellen Fragen obsolet macht. Wer sich über diese Fragen dennoch den Kopf zerbreche, der sei eben ein »Narr«; schließlich kümmerge sich ja auch ein Vöglein nicht darum, woher es komme und wohin es gehe. Auf leichtfüßige Art und Weise initiiert der Steinklopferhanns also durchaus einen ernstzunehmenden religiösen Diskurs, der in seinen Grundzügen bei Anzengruber häufig wiederkehrt.

Die Angelegenheit um die Kreuzelschreiber nimmt mit Beginn des zweiten Akts eine rasante Wendung, von welcher der Steinklopferhanns zu berichten weiß: Die Ehefrauen der Unterzeichner hätten vom Kaplan der Nachbargemeinde im Zuge ihrer Beichte »als Buß aufkriegt, daß ihnre Manner dazu rumkriegen, daß jeder sein Nam wieder rausstreicht« (SW4: 28); zudem müssten die Männer sich auf eine Wallfahrt nach Rom begeben. Tatsächlich stellen die Frauen ihren nicht zum Widerruf bzw. zur Wallfahrt bereitwilligen Männern die sprichwörtliche Rute ins Fenster, verweigern ihnen jede Zuneigung, bekochen sie nicht mehr wie gewohnt und verweigern ihnen sogar das gemeinsame Bett. Josepha, die Frau des Bauern vom Gelben Hof, der das Publikum dabei zusehen kann, hält sich eisern an ihren Auftrag und versichert ihrem Gatten, dass sich ein »christlich Weib [...] nicht mit so ein unchristlich Mon abgebn« dürfe (SW4: 42).

Die kirchenpolitische Debatte ist damit zu einer Kette von Eheproblemen geworden, fordert die Mission der Kreuzelschreiber gehörig heraus und nivelliert in diesem Zuge in gleichermaßen komischer wie subversiver Weise die Geschlechterhierarchien in der Zwentdorfer Bevölkerung. Der Bauer Mathies etwa weint sich bei seinen Kollegen darüber aus, dass ihm »eigentlich nit recht« sei, wie sich ihr Vorhaben entwickle: Es sei wenig dabei gewesen, »gegen so neuचे Gsetz und so lutherische Regierleut« aufzubegehren, »doch daß s' hitzten's Weib geg'n'm Mon aufhetzen, als wär er der Unnötig, selb is nit recht!« (SW4: 45) Der Meinungskampf ist ein Geschlechterkampf geworden, der in der komischen Phrase »Auf'n Heubodn oder nach Rom« (SW4: 46) seine Entsprechung findet. Während die Bauern zu Beginn des Stücks noch jodelnd skandiert hatten, sie seien »[b]issel christlich, bissel gottlos« – nämlich »[b]issel gottlos beim Dirndl« und »[b]issel frumm in der Kirch« (SW4: 3) –, haben die Frauen das Ruder nun vollständig in die Hand genommen, sodass einer von ihnen im Wirtshaus singt:

»Gimpel! Gimpel! Vogelleim!
Schau da bleibn s' dran pickn!
Wolln die Manner nit pariern,
Muß man d' Weiber schickn!« (SW4: 57)

Diese Invertierung der zeitgenössisch herrschenden Geschlechterordnung ist freilich hochgradig (kontrast-)komisch und nimmt gegenüber den durchaus kritischeren Tönen des Steinklopferhanns eine recht prominente Rolle ein, genauso wie die kirchenpolitische Causa selbst, über die letztlich kein Wort verraten wird, sodass teils selbst die Forschung nur einen »point of departure« (Howe 1985: 144) in ihr gesehen hat. Der längere Monolog des Steinklopferhanns im dritten Akt ist dennoch aufschlussreich, weniger im Kontext der KREUZELSCHREIBER selbst als vielmehr im Gegenlicht zu den Dogmen, die im G'WISSENSWURM zum dramatischen Konflikt werden (Abschnitt 3). So plädiert Hanns für eine exklusiv »lustige Welt« und gibt zu bedenken: »Mit'm Traurigsein richt

mer nix!« Damit stellt er sich gegen die Doktrin der Katechismen: »[E]ng is noch aus 'm großen Buch vorglesen wordn, da hab ich schon mein extraige Offenbarung ghabt.« (SW4: 70)

Es ist auch kein Zufall, dass der Konflikt letztlich durch den Steinklopferhanns gelöst werden kann: Um die Frauen, die mittlerweile zu den »Herrn im Ort« (SW4: 77) geworden sind, umzustimmen, setzt er ihnen den Floh ins Ohr, der männliche Wallfahrtszug solle von einem »Jungfernbund« nach Rom begleitet werden (SW4: 79). Auf diesem Weg gelingt es ihm, dass die Frauen ihre Männer geradezu anflehen, sie mögen doch zuhause bleiben. Der »Teuxel der Frummheit«, wie Hanns ihn nennt (SW4: 84), scheint kaum auszutreiben; er singt:

»Der Herr braucht kein Himmel,
Kein höllisch Verderbn,
Denn mitten durchs Herz führt
Die Straßen zu eahm!« (SW4: 82)

Erst als die Frauen sich dazu entschließen, ihren Männern gänzlich zu vergeben, kommt es zur Reinstallation der dörflichen Familien- und Geschlechterordnung, sodass sich »[ü]berall Umarmungsgruppen« bilden; in der Regieanweisung heißt es sogar: »Die Männer lieblosen die Weiber« (SW4: 90). Der Steinklopferhanns selbst »fällt angesichts dieser Gruppe in einem Lachkrampf auf die Steinbank«; das Stück endet mit seiner polemischen Anmerkung »Dös heißen s' in der Stadt ›G e w i s s e n s f r e i h e i t!« (SW4: 91) und dem leitmotivischen Chorgesang:

»Kreuzelschreibn, Kreuzelschreibn,
Tust's, so sollst a dabei bleibn!
Kreuzelschreibn, Kreuzelschreibn
Muß man ehrlich treibn!« (SW4: 91)

Verglichen mit dem PFARRER VON KIRCHFELD, aber auch mit dem im Anschluss zu diskutierenden G'WISSENSWURM dominiert in den KREUZELSCHREIBERN ganz offensichtlich das »possenhafte Komödienspiel« (Mansky 2020: 85), wobei »Fragen von Dorfgemeinschaft und Machtausübung« freilich ebenso in den Blick geraten wie das Problem »sozialer Schichtung« und die Macht von »Einheitsappellen« in kirchenpolitischen Fragen (Rossbacher 1980: 232). Hervorzuheben ist daneben besonders die einflussreiche rurale Figur des Steinklopferhanns, die Anzengruber über diese Komödie hinaus und unter Rückgriff auf ebenso rurale Topoi zum Sinnbild einer an Ludwig Feuerbach geschulten Religionsphilosophie (vgl. Rommel 1919) weiterentwickelt hat.

»A wahre Christenlehr«: DER G'WISSENSWURM (1874)

Die dreiaktige »Bauernkomödie« DER G'WISSENSWURM, uraufgeführt im September 1874 am Theater an der Wien, schließt in vielerlei Hinsicht an die beiden vorangegangenen Stücke an und hat nun auch tatsächlich einen Bauern zur Hauptfigur, nämlich den

reichen, verwitweten Hofbesitzer Grillhofer, der seines Lebens überdrüssig geworden ist. Seit ihn vor geraumer Zeit ›der Schlag getroffen‹ hat, lassen ihn sein Gesundheitszustand und eine tüchtige Portion schlechten Gewissens nur noch an die »Einfuhr in den himmlischen Heuschober« denken (SW4: 97). Diese körperliche wie seelische Not kommt seinem Schwager Nikodemi Dusterer – einem »Teuxelskerl [...] mit sein gottgfälligen Wesen« (SW4: 101) – gerade recht: Er taucht auf dem wohlhabenden Hof des Bauern auf und macht diesem weis, sein körperliches Gebrechen habe mit seiner sündhaften Vergangenheit zu tun, die ihm wie ein »G'wissenswurm« aufs Herz drücke.⁶

Bewaffnet mit grausamen Aussichten auf das Fegefeuer konfrontiert er seinen Schwager mit einer nur scheinbar verjährten Sünde: In jungen Jahren hatte Grillhofer seine damals im Sterben liegende Frau mit einer Magd betrogen, die kurz darauf vom Hof verschwand und seither nie mehr gesehen wurde. »[N]öt um a Million«, so Dusterer, wolle er mit dieser Schmach »unbußfertiger vor Gottes Thron stehn« (SW4: 110); schließlich sei ihm besagte Magd, die »Riesler-Magdalen« (SW4: 109), bereits im Traum erschienen, »wie s' da gessen is in ewign Feuer, rundum es höllische Glast« (SW4: 110). Die abzuleistende Buße verschreibt er so dreist wie eigennützig: Grillhofer möge Dusterer den Hof als Erbe überschreiben; so könne er sich als »bußfertige Seel« erweisen und »Herr werd'n über den sakrischen Gwissenswurm«, der ihm das Leben aussauge (SW4: 111). Diese Einbettung der Stückfabel in die ruralen Handlungsabläufe, vor deren Hintergrund das Prinzip der Vererbung in zweierlei Hinsicht zu verstehen ist – Stichwort »Erbhof und Erbgut« (Michler 1999: 198) –, führt religiösen Gewissensdruck am Beispiel eines privaten Ablasshandels vor, verkörpert durch einen heuchlerischen Vertreter einer fragwürdigen religiösen Praxis.

Herausgefordert werden die Pläne einerseits durch den grundehrlichen und gerade deshalb widerborstigen Knecht Wastl, der die unlauteren Absichten des Besuchers sogleich durchschaut: »[D]er Dusterer braucht net lang mehr ernste Gsichter z' schneiden, der konn bald lachen.« (SW4: 101) Andererseits betritt mit der »Horlacher-Lies« ein völlig konträres Naturell das Grillhofer'sche Anwesen: Schon in ihrem Auftrittslied zeigt sich eine Lebensfreude, die in ihrer Lobrede auf die »schön grüne, lichte Gotteswelt« (SW4: 113f.) noch deutlicher wird. Konsequenterweise stellt sich Liesel außerdem als ehemalige Liebschaft Wastls heraus, der es sich nicht verkneifen kann, sich nochmals an das Mädchen heranzumachen. Der Annäherungsversuch an das kecke Mädchen amal-gamiert sich auch bei ihm mit einem Lob der Schöpfung: »Wann ma di a so anschaut, da kriegt ma erst vorm Herrgott'n Respekt, der a so was af d' Füß stellt.« (SW4: 120) Besonders komisch musste es auf das Publikum gewirkt haben, wenn die sich im gemeinsamen Gesang der beiden Figuren artikulierende Lebensfreude im Finale des ersten Akts mit einem bedrückenden Bußlied Dusterers und dessen beklemmender Jenseitsfurcht konfrontiert wird:

»CHOR.

O schön grüne Welt,

Laß sagn, wie d' mer gfallt,

6 Empfohlen sei die Inszenierung des Stücks durch das Schlierseer Bauerntheater, die der Bayerische Rundfunk 1962 unter der Regie von Robert Michal aufgezeichnet hat.

Solang Zithern klingen
Und mei Dirndl mich halst!

Jodler.

Zugleich hört man hier der Szene Grillhofer und Dusterer das Bußlied singen.

Erlös uns von des Lebens Pein,
O Herr, in deinen Gnaden
Und führ uns in den Himmel ein,
Das kann uns gar nicht schaden!« (SW4: 124)

Anzengrubers Technik der kontrastiven musikalischen Überlagerung wird hier neuerlich schlagend, verlegt sich nun allerdings in den privaten Raum und macht die konträren Positionen in keiner Weise mehr institutionell fest.

*Abb. 4: Carl Mathias Koch als Nikodemi Dusterer in der Uraufführung des G*WISSENSWURMS, Photographie von Julius Gertinger, 19.09.1874.*



Quelle: © KHM-Museumsverband.

Der Autor selbst schrieb an Peter Rosegger, der G*WISSENSWURM sei aus seiner Sicht »lustiger Natur« (Rosegger/Anzengruber 1995: 80). Tatsächlich ist Dusterer in seiner

Scheinheiligkeit und Bigotterie nicht nur, aber durchaus auch eine komische Figur, wie eine Fotografie aus dem Kontext der Uraufführung (Abb. 4) ebenfalls andeutet. Selbst Grillhofers Leiden, das zudem hypochondrische Züge hat, ist alles andere als nur tragisch. Anzengrubers Komödie nimmt so zumindest oberflächlich Anleihe an gleich zwei Motiven, die auch in den Komödien Molières geläufig sind: am betrügerischen Heuchler (TARTUFFE) und am eingebildeten Kranken (LE MALADE IMAGINAIRE). Beide Motive verlegt er an einen Ort und in ein Milieu, das bei Molière völlig undenkbar wäre, wie auch Sigurd Paul Scheichl (2018: 194) betont hat. Komisch wird die Szenerie bei Anzengruber besonders ab dem intensiveren Eintritt der ›Horlacher-Lies‹ in die Dramenhandlung, sodass sie als sympathische Gegenspielerin zu Dusterer erscheinen kann, die sich um dessen Schauernmärchen nicht im Geringsten kümmert: »[E]inglernt [...] wie die Schulkinder ›n Katechismus« [sic!] hat sie nur ihre Verwandtschaftsverhältnisse (SW4: 129).

Diese Kontrastwirkung wird plakativ sichtbar, als Lies ein heiteres Lied anstimmt, worauf Dusterer seinem Schwager das Mitsingen verbietet; Fröhlichkeit sei der falsche Zugang zur Buße: »Wann d'n a jetzt mit Wein einschlaferst, moanst, er [= der G'wissenswurm] wird neamer munter?« (SW4: 134) Die konkurrierenden Zugänge zur Religion macht Grillhofer indirekt auch selbst an den beiden Personen fest, wenn er der ›Horlacher-Lies‹ zu denken gibt: »[D]u bist für Leut, was nôt schwer tragn unterm Brustfleck, für solchene aber (auf Dusterer) is er der rechte.« (SW4: 135)

Wie in den bereits besprochenen Stücken dienen Inbilder des Ruralen auch hier der religiösen Verständigung sowie zum Missbrauch der Religion für unlautere Zwecke. Als Dusterer seinem Schwager etwa erklären möchte, dass Frommheit nicht gleich Frommheit und »Reuhaftigkeit« nicht gleich »Reuhaftigkeit« sei, meint er zu wissen, es verhalte sich hier wie »zwischen ›m Rosolie und ›m Wacholder, der eine is zur Hochfahrt, der andere warmt ein'm's Einwendige« (SW4: 106). Der religiöse Heuchler versteht sich nicht nur, wie Grillhofer zuvor angemerkt hatte, »mehr aufs Himmelreich als auf d' Wirtschaft« (SW4: 104); in seiner Auslegung der christlichen Lehre spricht er *de facto* durchgehend in Gleichnissen, auf die sich der kränkelnde Hofbesitzer keine »Nutzanwendung« zu machen weiß; die Aussagen seines Schwagers sind, wie dieser selbst einräumt, allesamt »beispielmäßig zu verstehn« (SW4: 107). Umso bezeichnender, dass Dusterers Bibelallegorese schon an den simpelsten Doppeldeutigkeiten scheitert:

»DUSTERER. [...] Grillhofer. es steht geschrieben: ›Wer mir nachfolgen will –

GRILLHOFFER. Der nehme sein Kreuz auf sich!«

DUSTERER. Nein.

GRILLHOFFER. Was na? Nachher nôt.

DUSTERER. Das heißt, so steht wohl a gschriebl, aber so mein ich net, 's Kreuz hast schon auf dir. Aber es steht ferner geschrieben: ›Wenn du mir willst nachfolgen, so wirf dein Gut ins Meer!«

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

DUSTERER. ›Ins Meer und teile es mit den Armen.« (SW4: 106f.)⁷

7 Anzengruber setzt hier vermutlich einen subtilen Gag für Eingeweihte: Das Pronomen im biblischen Imperativ ›Teile es mit den Armen‹ steht freilich für das unmittelbar davorstehende Meer,

Dusterers Bibellektüren fallen mindestens genauso unbeholfen aus wie sein Versuch, sich an die eigenen moralischen Gebote auch selbst zu halten: Völlig ungeniert greift er der Bedienerin Rosl beim Tischdecken »um die Hüfte«, »tätschelt sie im Rücken«, er weist sich damit für eine »Sünde« als genauso gefährdet wie sein Schwager und kann sich höchstens mit der – unfreiwillig – komischen Ausrede aus der Verlegenheit winden, er sei »am Schürzenbandl [...] hängen blieb«. Überboten wird diese Entgleisung nur noch dadurch, dass Dusterer die resolute Rosl »a dalkets Ding« schimpft (SW4: 105). Dass er Grillhofer auf dem Weg zu dessen ehemaliger Magd unter einem Schafpelz nachfolgt, ist insofern eine konsequente Pointe.

Diese Magd, die mittlerweile in einer völlig heruntergekommenen Behausung auf der Kahlen Lehnten ihr Dasein fristen muss, ist ein geeigneter Beleg für Anzengrubers »scharfen Blick für Besitz- und Abhängigkeitsverhältnisse auf dem Land« (Sonnleitner 2016: 133), wobei er in diesem Zusammenhang die gewohnte Antithetik eher hinter sich lässt und eine durchaus ambivalente Darstellung der Opferfiguren vornimmt. So gesteht die »Riesler-Magdalen« ihre raffsüchtigen Beweggründe für die Affäre mit Grillhofer völlig offen: »weil ich vermeint hab, dein Bäurin segnt bald es Zeitliche und ich kimm an ihrer Stell z' sitzen« (SW4: 155). Wendelin Schmidt-Denglers Befund, wonach sich Anzengruber in einer »ostentative[n] Parteinahme für die Außenseiter« übe (Schmidt-Dengler 1979: 140), wäre vor diesem Hintergrund zumindest zu differenzieren: Grillhofers ehemalige Verfllossene wird zwar erschreckend desolat gezeigt und als bemitleidenswertes Opfer einer patriarchalen Hof- und Gesellschaftsordnung vorgeführt, die mit dem unehelichen Kind auch noch dessen Mutter verstößt. Diese Opfer- und Außenseiterposition wird jedoch alles andere als idealisiert: Das Schicksal der »Riesler-Magdalen« ist nicht nur das Produkt sexueller Ausbeutung, sondern auch eine Folge ihrer – offenkundig zu hoch gepokerten – Spekulation mit der Nachfolge der siechenden Hofbäuerin.

Letztendlich kommt doch alles ins Lot: Als Grillhofer schon kurz davor ist, auch den letzten Funken Lebensfreude endgültig zu verlieren, stellt sich per Brief heraus, dass die ihm bereits ans Herz gewachsene »Horlacher-Lies« ihren Familiennamen lediglich einer Adoption verdankt. Tatsächlich ist sie die verschollen geglaubte Tochter seiner selbst, der damit schlagartig wieder ins Leben findet, zumal Liesel ihre rhetorische Frage »Also du [...] hast mer's Leben gebn« selbst beantwortet und ihr Wesen so noch einmal auf den Punkt bringt: »[N]o, vergelt dir's Gott, es gfallt mer recht gut af der Welt!« (SW4: 168f.) In der Schlussszene des Stücks werden die konkurrierenden Zugänge zu einem von der Religion geleiteten Leben schließlich auf besonders plakative Weise vorgeführt, indem Grillhofer seinen Knecht Wastl, der die Hoffnung auf eine Liaison mit der nunmehr »reich[en] Bauerstochter« (SW4: 170) insgeheim bereits aufgegeben hat, zum Schwiegersohn *in spe* ernennt und dem baldigen Ehepaar seinen Hof als Erbe zusichert. Der Schwager Dusterer, der all das misstrauisch mitansehen und sich den Zuruf »trauriger Wurmdoktor« (SW4: 171) gefallen lassen muss, geht hingegen leer aus und lässt sich von Grillhofer ins Stamm- (bzw. Gebets-)Buch schreiben: »Hast mer viel eingredt und viel vorglogn, damit ich mein, ich war der Schwärzeste, aber unser Herrgott kennt a ein gfarbten Schimmel, hat mich wieder fein sauber gstriegelt.« (SW4: 170) Das Stück endet mit

nicht für das dort hineingeworfene Gut, genauso wie die Armen, mit denen geteilt werden soll, nicht als Plural von *der* bzw. *die Arme* zu verstehen ist, sondern als jener von *der Arm*.

einem fröhlichen Gesang der ›Horlacher-Lies‹, in den ihr Vater und letztlich der gesamte Hof einstimmt:

»Der Herrgott hat 's Leben
 Zum Freudigsein gebn,
 Und was wir oft schlecht,
 Er macht's do no recht!
 Drum sorg für das Deine,
 Mach niemanden irr –
 GRILLHOFER.
 Und misch dich net eini,
 Du kriegst nix dafür!
 ALLE.
 Und misch dich net eini,
 Du kriegst nix dafür!« (SW4: 171)

Dieses Schlusslied ergibt nicht nur ein harmonisch-versöhnliches Bühnenfinale, sondern bietet ein klares religionsphilosophisches Statement mit komischer Wirkung, eignet die ›Horlacher-Lies‹ ihre Zeilen doch explizit Dusterer zu, dem sie zuruft: »Aber für dich weiß ich a Lehr, is a wahre Christenlehr [...], nimm dir's z' Herzen.« (SW4: 171) Dieser hatte den moralischen Zeigefinger mit beinahe identischem Wortlaut im zweiten Akt gegen Wastl erhoben, um allerdings ein völlig konträres Gleichnis anzubringen: »Is a rechte Lehr – is a wahre Christenlehr, Wastl; nimm dir's z' Herzen! Beispielmäßig möcht einem 's Leben anlachen wie a schöner Obstgarten, aber zulangen is net verlaubt, dös verwirht ein'm der liebe Gott.« (SW4: 137) Nicht nur, dass hier mit dem Bild des Obstgartens einmal mehr eine rurale Topographie zum an die biblische Genesis angelehnten trivialreligiösen Topos wird; mit diesem Ende bilanziert Anzengrubers Stück vom G'WISSENSWURM eine Antithese zwischen zwei ›Christenlehren‹: zwischen jener des erzbigotten *Tartuffe paysan* (Scheichl 2018), der unter allen »Kirschen [...] 'n Höllischen seine Fallstrick« fürchtet, »wo do nochmal der Höllische amal anknüpfen kunnt« (SW4: 138), und jener der lebenslustig-diesseitsgewandten Hoferbin, die Dusterer schon damals gemahnt hatte: »Geh zu, Schwarzer, mußst unsern Herrgott nöt zum Vogelschrecker machen!« (SW4: 137)

Diese rurale Metapher fasst zusammen, was Anzengrubers Komödie vor Augen stellt: Mit Dusterer wird ein Religionsverständnis ridikülisiert und erledigt, das »kaum vom Erlöser bestimmt ist, sondern vor allem von Teufel, Hölle und bestenfalls Fegefeuer« (Scheichl 2018: 194); die diesseitsfreudige und dennoch auf Gott bedachte Lebensführung der ›Horlacher-Lies‹ und ihres nunmehrigen Verlobten Wastl haben sich bezahlt gemacht. »Für Anzengruber liegt das Lob Gottes [...] in der Gelungenheit von Gottes Schöpfung, nicht in seiner Macht, ›von des Lebens Pein‹, wie das Bußlied es will, zu erlösen«, so die treffende Bilanz von Karlheinz Rossbacher (1992: 353).

Fazit

»Von den Händeln seiner Bauern führt der Weg geradeaus zu den Welthändeln«, heißt es über Ludwig Anzengruber bei seinem Biographen Anton Bettelheim (1894: 150). Das

Landleben sei in seinen Stücken keine Idylle, schreibt er weiter, sondern ein (Zerr-)Spiegel ihrer Zeit: »Anzengrubers ungebrochene Naturen [erscheinen] im Bruch der modernen religiösen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gegensätze.« (Ebd.: 156)

Die hier vorgenommene Untersuchung an drei exemplarischen Stücken Anzengrubers, die sich einerseits vertiefen und andererseits auf zahlreiche weitere Texte ausweiten ließe, gibt diesem Befund auch heute noch Recht: Der Bauernstand steht in Anzengrubers Dramaturgie weniger als solcher selbst im Zentrum, sondern vielmehr als Mittel »zur Verhandlung aktueller – auch die städtische Bevölkerung betreffender – Fragen« (Sprengel 1998: 460). In einem kommerziell organisierten Theaterbetrieb dürfte es außerdem nicht unerheblich gewesen sein, dass sich die ruralen Lebensumstände in ihrem »kuriose[n] Ineinander tragischer und komischer Züge« (Schmidt-Dengler 1986: 183) auch wunderbar für eine Unterhaltungsdramatik mobilisieren ließen, die darum noch lange nicht in urbanen Bauernspott kippen musste.

Auf den eingangs zitierten Vorwurf eines Unbekannten, der Anzengruber unterstellte, seine Bauern seien in Wahrheit gar keine, reagierte Peter Rosegger (1909: 780) mit einiger Vehemenz. Ein Dichter sei nun einmal kein »Photographenapparat«, und daher genüge es nicht, dass er »die Gestalten aus der Natur einfach abschreibt«. Daran, dass Anzengruber seinen Figuren »die Reformer-, die Philosophenseele in der Lederhose« eingehaucht habe, kann der steirische Dichter keinen Makel erkennen. Andernorts, in seinem Bändchen GUTE KAMERADEN, berichtet Rosegger schließlich sogar davon, Anzengruber unmittelbar mit diesem Verdikt des Unrealistischen konfrontiert zu haben:

»Etliche seiner Bauerngestalten, so gestand ich ihm einmal, wären mir zu wenig natürlich und zu sehr von Anzengruber'scher Weltanschauung durchdrungen.
 »Nun?« fragte er, »und was weiter? Ich bin nicht dafür vorhanden, daß ich naturwahre Bauerngestalten mache, sondern ich schaffe Gestalten, wie ich sie brauche, um das darzustellen, was ich darzustellen habe.« (Rosegger 1893: 7)

Unabhängig davon, ob sich diese Unterhaltung jemals so zugetragen hat, ist sie jedenfalls vielsagend. Anzengruber lag nicht an einer realistischen Darstellung der bäuerlichen Lebenswelt, sondern am »pädagogische[n] Wert« ebendieser Darstellung, der durch die »kritische[] Reflexion der gesellschaftlichen, sozialen und kirchlichen Faktoren« gestiftet wird, »die auf die Charaktere seiner Figuren einwirken und diese gewissermaßen erst zu dem machen, was sie sind« (Mansky 2020: 88).

Im Nachwort zu seinem narrativen Hauptwerk, dem Roman DER STERNSTEINHOF (1885), thematisiert Anzengruber diese Wahl wohl am explizitesten. Nicht aus marktstrategischen Gründen wähle er das Dorf als zentralen Schauplatz, sondern lediglich

»weil der eingeschränkte Wirkungskreis des ländlichen Lebens die Charaktere weniger in ihrer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit beeinflusst, die Leidenschaften, rückhaltlos sich äußernd oder in nur linkischer Verstellung, verständlicher bleiben und der Aufweis: wie Charaktere unter dem Einflusse des Geschickte werden oder verderben oder sich gegen diesen und sich und ändern das Fatum setzen – klarer zu erbringen ist an einem Mechanismus, der gleichsam am Tage liegt, als an einem, den ein doppeltes Gehäuse umschließt und Verschnörkelungen und ein krauses Zifferblatt umgeben; wie denn auch in den ältesten, einfachen, wirksamsten Geschichten die Helden

und Fürsten Herdenzüchter und Großgrundbesitzer waren und Sauhirten ihre Hausminister und Kanzler.« (SW10: 369f.)

Nimmt man diesen Absatz wörtlich, so werden rurale Topographien und ihre Akteur*innen im Sinne literarischer Schauplätze und Figuren als durchschaubar schlagendes ›Uhrwerk‹ betrachtet, das sich gegenüber der Großstadt durch schnörkellose Unverfälschtheit, also gleichsam durch aufschlussreiche ›Naturbelassenheit‹ auszeichne, die vom Dichter produktiv gemacht werden könne. Diese Selbsterklärung kann man ohne Weiteres als emphatisches Bekenntnis zur Gattung der Bauernkomödie lesen, für die eben nicht die »Abbildung des bäuerlichen Lebens« von Belang ist, sondern – wie Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein (1989: 211) so treffend formuliert haben – »die ›Bekleidung der Ideen‹ mit dem Stoff der dörflichen Welt«. So veraltet diese Ansicht aus heutiger Perspektive wirken mag, so ist sie doch nie gänzlich verblasst. Noch heute spricht die germanistische Forschung mit Recht vom »epistemische[n] Potential ländlicher sowie provinzieller Räume« (Stockinger 2020: 298), das bei Anzengruber über den Weg »einer didaktischen Reduktion komplexer Verhältnisse auf einfachere« (Michler 1999: 215) – oder zumindest besser darstellbare – erreicht wird. Solvejg Nitzke (2020: 350) hat davon gesprochen, dass sich der STERNSTEINHOF-Roman mit diesem Textende selbst zum »Experiment« erkläre. Es scheint daher angemessen, den Topos des Dorfes und damit auch jenen des Bauernhofs bei Ludwig Anzengruber als »anthropologische und soziale Versuchsanordnung« (Nell/Weiland 2014: 15) in den Blick zu nehmen. Seine ruralen Schauplätze sind, wie der Beitrag gezeigt haben dürfte, »gesellschaftliche[] Aushandlungsorte[]« aktueller Debatten (Marszałek/Nell/Weiland 2018: 12).

Für die literatur- und kulturwissenschaftlichen ›Rural Studies‹ mag diese Erkenntnis kein allzu großes Gewicht haben; im gattungs- und motivgeschichtlichen Kontext der ›Wiener Komödie‹ (vgl. Urbach 1973) hat sie es aber doch: Die hiesigen Bühnen kannten rurale Figuren zwar schon weitaus länger, etwa in der Figur des ›edlen Wilden‹, wie sie in Franz von Heufelds Lustspiel DER BAUER AUS DEM GEBIRG bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auftaucht. Während sich die dramaturgische Funktion zu diesem Zeitpunkt allerdings vor allem in der komischen Kontrastwirkung (vgl. Schmidt-Dengler 1973) erschöpft, die sich von einem urbanen Standpunkt durch die »Kollisionen zwischen salzburgischer Naturwüchsigkeit und städtischer Raffinesse« (Sonnleitner 2014: 521) ergibt, bedeutet Ruralität bei Anzengruber tatsächlich eine *Entgrenzung*. Ländliche Räume und ihre Akteur*innen konturieren in den Stücken des Wiener Bühnenauteurs ein ›Experimentierfeld Dorf‹ (Nell/Weiland 2015), das die mikrokosmische Ausverhandlung komplexer gesellschaftlicher Fragen, wie durch ein Brennglas, erlaubt.

Karlheinz Rossbacher (1980: 232) hat mit Blick auf die MÄRCHEN DES STEINKLOPFERHANN (1875/79) das Stichwort von der »Poesie der Dissonanz« geprägt, mit der Anzengruber »Erkennen, genaues Darstellen und implizite Kritik der zeitgenössischen Wirklichkeit an die Stelle der Harmonisierung und Verklärung« setze. Während die Konzepte von Erkennen und Darstellen einen mimetischen Realitätsanspruch implizieren, der Anzengrubers Texten hier nicht unterstellt werden soll, ist der Begriff der Dissonanz doch geeignet, ein wesentliches Element von deren Poetik auf den Punkt zu bringen. Wenn sich Anzengruber also einer wohlgefälligen Harmonie verweigert – denn nichts anderes meint der Terminus in der Musik –, so gilt es auf die Brüche in seinen Volksstücken und

Bauernkomödien zu achten, die weit über die Kirchfelder und Zwentndörfer hinaus Geltung für sich beanspruchen können. Theodor W. Adorno (1996: 693) kritisierte viele Jahrzehnte nach Anzengrubers Tod völlig zurecht, dass das alte Volksstück »als Blubo sich verdächtig gemacht« und einen ruralen Chauvinismus propagiert habe: »[K]leinstädtisches, ländliches Leben [...] taugten mehr als die Stadt; der Dialekt sei wärmer als die Hochsprache, die derben Fäuste die rechte Antwort auf die urbane Zivilisation«, so sein Verdikt. Obwohl Anzengruber von diesen Vorwürfen nicht gänzlich freigesprochen werden kann, die kitschige Nachkriegsverfilmungen noch verstärkt haben mögen, wäre es an der Zeit für einen Weg zurück zu den Texten und ihrer mehrheitlich hochraffinierten Konstruktion.

Dieser Beitrag soll dazu der erste Schritt und ein vorsichtiger Weckruf gewesen sein. Wenn Anzengruber Peter Rosegger im September 1871 erste Andeutungen zu den gerade entstehenden KREUZELSCHREIBERN macht und etwas pathetisch sinniert, er »kletterte in [s]einer Stube auf die Berge« und begegne dort den »Gestalten, die euch in den Bergen auf den Gehöften, bei einsamen Weilern u. s. w. begegnen« (Rosegger/Anzengruber 1995: 35), so sind seine Stücke – um den Titel seines Erzählbandes zu verballhornen – zwar die Dorfgänge eines Stubenhockers. Für die österreichische Literatur und für die Diskursgeschichte des einsetzenden Liberalismus sind sie jedoch ebenso zentral wie für die literaturwissenschaftliche Ländlichkeitsforschung, für die Anzengruber jedenfalls ein ergebiger Untersuchungsgegenstand darstellt.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1996 [1965]): »Reflexion über das Volksstück«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 693–694.
- Anzengruber, Ludwig (1920–1922): *Sämtliche Werke*. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden, hg. von Otto Rommel und Rudolf Latzke. Wien: Schroll.
- Aust, Hugo/Haida, Peter/Hein, Jürgen (1989): *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, hg. von Jürgen Hein. München: Beck.
- Bachleitner, Norbert (2017a): »Der Naturalismus ist ein ›Zwischenakt‹. Hermann Bahr und die Tradition«, in: Wilhelm Hemecker/Cornelius Mitterer/David Österle (Hg.): *Tradition in der Literatur der Wiener Moderne (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 149)*. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 238–247.
- Bachleitner, Norbert (2017b): *Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Band 28)*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Bahr, Hermann (2010 [1899]): »Die Entdeckung der Provinz«, in: ders.: *Kritische Schriften in Einzelausgaben*. Bd. 7, hg. von Gottfried Schnödl. Weimar: VDG, S. 141–147.
- Bettelheim, Anton (1890): »Einleitung«, in: ders. (Hg.): *Gesammelte Werke von Ludwig Anzengruber in zehn Bänden*, Bd. 1. Stuttgart: Cotta, S. VII–LII.
- Bettelheim, Anton (1894): *Ludwig Anzengruber. Der Mann. – Sein Werk. – Seine Weltanschauung (= Geisteshelden, Band 4)*. Berlin: Ernst Hofmann & Co.
- Caillois, Roger (1958): *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige (= Collection idées, Band 125)*. Paris: Gallimard.

- Glaser, Horst Albert (1969): *Das bürgerliche Rührstück. Analekten zum Zusammenhang von Sentimentalität mit Autorität in der trivialen Dramatik Schröders, Ifflands, Kotzebues und anderer Autoren am Ende des achtzehnten Jahrhunderts (= Dichtung und Erkenntnis, Band 9)*. Stuttgart: Metzler.
- Hoke, Rudolf (†1996): *Österreichische und deutsche Rechtsgeschichte*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Horváth, Ödön von (2023 [1932]): »Gebrauchsanweisung«, in: ders.: *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Historisch-kritische Edition*. Bd. 17, hg. von Nicole Streitler-Kastberger. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 79–81.
- Howe, Patricia (1985): »End of a Line: Anzengruber and the Viennese Stage«, in: W. E. Yates/John R. P. McKenzie (Hg.): *Viennese Popular Theatre: A Symposium. Das Wiener Volkstheater: Ein Symposium*. Exeter: University of Exeter, S. 139–152.
- Jäger, Hans-Wolf (2018): »Aufklärung im Volksstück Ludwig Anzengrubers«, in: Holger Böning (Hg.): *Volksaufklärung ohne Ende? Vom Fortwirken der Aufklärung im 19. Jahrhundert (= Philanthropismus und populäre Aufklärung, Band 14)*. Bremen: Lumièrre, S. 261–274.
- Klotz, Volker (1976): *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*. München, Wien: Hanser.
- Kriegleder, Wynfrid (2019): »Franz Stelzhamer, oder: Ein Wiener Kaffeehausliterat erfindet das oberösterreichische Landesbewusstsein – und Hermann Bahr assistiert«, in: ders./Andrea Seidler/Jozef Tancer (Hg.): *Kulturelle Zirkulation im Habsburgerreich. Der Kommunikationsraum Wien (= Verflechtungen und Interferenzen, Band 4)*. Wien: Praesens, S. 169–183.
- Laube, Heinrich (1871): »DER PFARRER VON KIRCHFELD«, in: Ludwig Anzengruber: *Der Pfarrer von Kirchfeld. Volksstück mit Gesang in vier Acten von L. Gruber. Nebst einem dramaturgischen Berichte von Heinrich Laube*. Wien: Rosner, S. 77–82.
- Mansky, Matthias (2020): »Ludwig Anzengruber und die Zensur. Anmerkungen zur Bauernkomödie DIE KREUZELSCHREIBER«, in: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 13/16, S. 75–95.
- Mansky, Matthias (2025): »Nationaltheaterdiskurs und Schiller-Rezeption im 19. Jahrhundert. Zu Heinrich Laube«, in: *Schnittstelle Germanistik* 5/1, S. 155–176.
- Marszałek, Magdalena/Nell, Werner/Weiland, Marc (2018): »Über Land – lesen, erzählen, verhandeln«, in: dies. (Hg.): *Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit (= Rurale Topografien, Band 3)*. Bielefeld: transcript, S. 9–26.
- Michler, Werner (1999): *Darwinismus und Literatur. Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich 1859–1914 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Band 2)*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Müller-Kampel, Beatrix (2009): »Das Komische und seine Theorien. Oder Was für eine Analyse der Komödie übrig bleibt«, in: *Sprachkunst* 40/2, S. 301–325.
- Nell, Werner/Weiland, Marc (2014): »Imaginationsraum Dorf«, in: dies. (Hg.): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt (= Rurale Topografien, Band 1)*. Bielefeld: transcript, S. 13–50.

- Nell, Werner/Weiland, Marc (2015): »Experimentierfeld Dorf. Die Wiederkehr des Dörflichen als Imaginations-, Projektions- und Handlungsraum«. URL: https://www.germanistik.uni-halle.de/komparatistik/forschungsschwerpunkte_-projekte/dorfatlas/ (zuletzt 22.07.2025).
- Neuhuber, Christian (2023): »Volksstück«, in: Nicole Streitler-Kastberger/Martin Vejvar (Hg.): *Ödön-von-Horváth-Handbuch*. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 251–255.
- Nitzke, Solvejg (2020): »Genealogie und Arbeit. Ökologisches Erzählen bei Franz Michael Felder und Ludwig Anzengruber«, in: *Zeitschrift für Germanistik* NF XXX/2, S. 345–362.
- Pernerstorfer, Matthias Johannes (2024): »Vielfalt, Verdrängung und Veränderung katholischer Frömmigkeit und religiös-kultureller Praxis im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts«, in: Lydia Rammerstorfer/Gernot Waldner/Norbert Christian Wolf (Hg.): *Wien um 1800. Eine Großstadtkultur im historischen Umbruch (= Das Achtzehnte Jahrhundert und Österreich, Band 39)*. Wien: Böhlau, S. 483–496.
- Rommel, Otto (1919): »Die Philosophie des Steinklopferhanns. Ludwig Anzengruber und seine Beziehungen zur Philosophie Ludwig Feuerbachs«, in: *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 33, S. 19–25.
- Rosegger, Peter (1893): *Gute Kameraden. Persönliche Erinnerungen an berühmte und beliebte Zeitgenossen*. Wien, Pest, Leipzig: Hartleben.
- Rosegger, Peter (1909): »Heimgärtners Tagebuch«, in: *Heimgarten* 33, S. 773–786.
- Rosegger, Peter/Anzengruber, Ludwig (1995): *Briefwechsel 1871–1889 (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Band 33)*, hg. von Konstanze Fliedl und Karl Wagner. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Rossbacher, Karlheinz (1980): »Ludwig Anzengruber: Die Märchen des Steinklopferhanns (1875/79). Poesie der Dissonanz als Weg zur Volksaufklärung«, in: Horst Denkler (Hg.): *Romane und Erzählungen des bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, S. 231–245.
- Rossbacher, Karlheinz (1992): *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien*. Wien: Jugend & Volk.
- Rossbacher, Karlheinz (2009): »Ludwig Anzengruber (1839–1889)«, in: *Nestroyana* 29/3-4, S. 133–143.
- Roth, Joseph (1989 [1921]): »DER G'WISSENSWURM. Exl-Bühne im Theater in der Königgrätzer Straße«, in: ders.: *Werke*. Bd. 1, hg. von Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 614f.
- Rumpler, Helmut (2005): *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*. Studienausgabe hg. von Herwig Wolfram. Wien: Kremayr & Scheriau.
- Scheichl, Sigurd Paul (2018): »Tartuffe paysan. Zu Anzengrubers G'WISSENSWURM«, in: *Nestroyana* 38/3-4, S. 184–195.
- Schiller, Friedrich (1962 [1784]): »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?«, in: ders.: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 20, hg. von Benno von Wiese und Helmut Koopmann. Weimar: Böhlau, S. 87–100.
- Schmidt, Leopold (1982): »Almer, Gstanzeln, Schnaderhüpfel – Aus der großen Zeit der Vierzeilersammlung in Österreich«, in: Herbert Zeman (Hg.): *Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung. Ihr Profil im*

19. Jahrhundert (1830–1880) (= Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, Band 11/12). Graz: Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft, S. 673–690.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1973): »Das Kontrastschema Stadt-Land in der Alt-Wiener Volkskomödie«, in: Jürgen Hein (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert (= Literatur in der Gesellschaft, Band 12). Düsseldorf: Bertelsmann, S. 57–68.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1979): »Die Unbedeutenden werden bedeutend. Anmerkungen zum Volksstück nach Nestroys Tod: Kaiser, Anzengruber und Morre«, in: Kurt Bartsch et al. (Hg.): Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag. Bern, München: Francke, S. 133–146.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1986): »Rustikalität. Zur Funktion des ländlichen Lebensraumes bei Carl Morre und Franz Schönherr«, in: Jean-Marie Valentin (Hg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums Nancy, 12.-13. November 1982 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Band 15). Bern, Frankfurt a.M., New York: Lang, S. 173–185.
- Schmitz, Thomas (1990): Das Volksstück (= Sammlung Metzler, Band 257). Stuttgart: Metzler.
- Somavilla, Ilse (2013): »The Significance of Dostoevsky (and Ludwig Anzengruber) for Wittgenstein«, in: Sascha Bru/Wolfgang Huemer/Daniel Steuer (Hg.): Wittgenstein Reading (= On Wittgenstein, Band 2). Berlin, Boston: de Gruyter, S. 263–288.
- Sonnleitner, Johann (2001): »Sentimentalität und Brutalität. Zu Raimunds Komödienpoetik des Indirekten«, in: Ilja Dürhammer/Pia Janke (Hg.): Raimund, Nestroy, Grillparzer. Witz und Lebensangst. Wien: Praesens, S. 81–96.
- Sonnleitner, Johann (2003): »Johann Nestroys Immunisierungsstrategien gegen die Zensur«, in: Johann Dvořák (Hg.): Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur (= Bremer Beiträge zur Literatur und Ideengeschichte, Band 43). Frankfurt a.M. u.a.: Lang, S. 71–86.
- Sonnleitner, Johann (2014): »Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel«, in: Franz von Heufeld: Lustspiele (= Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Band 5), hg. von Johann Sonnleitner. Wien: Lehner, S. 498–532.
- Sonnleitner, Johann (2016): »Ludwig Anzengruber – Naturalist post mortem?«, in: Roland Innerhofer/Daniela Strigl (Hg.): Sonderweg in Schwarzgelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus in der Literatur. Innsbruck: Studien-Verlag, S. 126–138.
- Sprengel, Peter (1998): Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Band 9). München: Beck.
- Stockinger, Claudia (2020): »Provinz erzählen. Zur Einleitung«, in: Zeitschrift für Germanistik NF XXX/2, S. 295–305.
- Unterkircher, Anton (2005): »Es kann dir nix gschehn«. Notizen zu einem Spruch aus Anzengrubers KREUZELSCHREIBERN«, in: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 24/25, S. 73–79.

- Urbach, Reinhard (1973): Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen. Wien, München: Jugend & Volk.
- Vejvar, Martin (2023): »Volksstücktradition«, in: Nicole Streitler-Kastberger/ders. (Hg): Ödön-von-Horváth-Handbuch. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 301–307.
- Wagner, Karl (1991): Die literarische Öffentlichkeit der Provinzliteratur. Der Volksschriftsteller Peter Rosegger (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 36). Tübingen: Niemeyer.

Film- und Serienverzeichnis

DER G'WISSENSWURM (1962) (BR, R: Robert Michal)