

Universität Bielefeld

Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft

Dissertation

im Fach Anglistik

*Populäres Drama, literarisches Feld und Intertextualität –
Robert W. Buchanans Adaptionen für das viktorianische Theater*

*Popular Drama, the Literary Field and Intertextuality – Robert W. Buchanan's
Adaptations for the Victorian Theatre*

vorgelegt von

Sigrid Handel

aus Darmstadt

betreut von

Prof. Dr. Ralf Schneider

Februar 2013

Disputation: 31. März 2014

Prof. Dr. Ralf Schneider (Universität Bielefeld)

Prof. Dr. Klaus-Michael Bogdal (Universität Bielefeld)

Prof. Dr. Peter Paul Schnierer (Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg)

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier °° ISO 9706.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Ralf Schneider für die gute Betreuung und viele hilfreiche Gespräche.

Alle in der vorliegenden Arbeit verwendeten Zitate aus Robert W. Buchanans Adaptionen werden zitiert unter © British Library Board. In diesem Zusammenhang möchte ich Bettina Koeper und Ulrike Wessling von der Universitätsbibliothek Bielefeld meinen herzlichen Dank für ihre Hilfe aussprechen, ohne die ich keinen Zugang zu diesen Manuskripten erhalten hätte. Ebenso danke ich Patrick Regan, dessen Internetseite über Buchanans Leben und Werk ein äußerst wertvolles Hilfsmittel für jeden ist, der sich mit diesem vergessenen Autor beschäftigt.

Last but not least, bedanke ich mich bei meiner Familie, die mich während meiner Studien fortwährend unterstützt hat.

Inhalt

Kapitel 1	Vorbemerkungen	1
Kapitel 2	Bourdieu's soziologische Grundbegriffe	9
2.1	Habitus	9
2.2	Feld	12
2.3	Sozialraum, Raum der sozialen Positionen und Raum der Lebensstile	19
Kapitel 3	Bourdieu's Literatursoziologie: <i>Die Regeln der Kunst</i>	26
3.1	Das literarische Feld	28
3.2	Der Autor	34
3.3	Der Konsument	40
3.4	Das Werk	41
3.5	Bourdieu's historisierende Analyse	43
3.6	Vor- und Nachteile von Bourdieu's Literatursoziologie	47
Kapitel 4	Intertextualitätstheorie	53
4.1	Vorbemerkungen	53
4.2	Ordnungsversuche	61
4.2.1	Elemente der Intertextualität I: Kommunikationssituation – Autor/Text/Leser	61
4.2.2	Elemente der Intertextualität II: Textbeziehungen – Posttext/Text/Prätext(e)	64
4.3	Funktionen der Intertextualität	67
4.4	Probleme der Intertextualitätstheorie	69
Kapitel 5	Synthese von Bourdieu's Literatursoziologie mit der Intertextualitätstheorie	71
5.1	Ähnlichkeiten	71
5.2	Zweifache Intertextualität	72
5.2.1	Untersuchungsobjekt Intertextualität: Adaptionen als gesellschaftliche Strategie	73

5.2.2	Textarbeit: spezielle Intertextualität bei kommerziellen Adaptionen _____	77
5.3	Spezifizierung der benutzten intertextuellen Begriffe _____	80
5.4	Hypothesen: Intertextualität in Adaptionen _____	84
5.5	Korpusbegründung _____	86
Kapitel 6	 Vorarbeit für die Textanalysen _____	91
6.1	Übersicht über das spätviktorianische Theaterfeld _____	91
6.1.1	Feldabsteckung und Begriffsklärung “Melodrama” _____	92
6.1.2	Theaterfeld und Feld der Macht _____	100
6.1.3	Positionen im Theaterfeld _____	117
6.1.4	Illusio, Kapital und Feldregeln _____	158
6.2	Analyse von Buchanans Habitus und Position _____	188
6.2.1	Habitus _____	189
6.2.2	Buchanans Position im literarischen Feld _____	201
6.2.3	Buchanans Position im Theaterfeld _____	212
Kapitel 7	 Textanalysen _____	232
7.1	Vorbemerkungen _____	232
7.2	<i>Stormbeaten</i> (1883) _____	236
7.3	<i>Agnes</i> (1885) _____	263
7.4	<i>Sophia</i> (1886) _____	276
7.5	<i>The Sixth Commandment</i> (1890) _____	305
7.6	<i>Miss Tomboy</i> (1890) _____	340
7.7	<i>The Wanderer From Venus</i> (1896) _____	363
Kapitel 8	 Fazit _____	395
Kapitel 9	 Anhang _____	405
9.1	Bibliographie _____	405
9.2	Bibliographische Abkürzungen _____	417
9.3	Spätviktorianische Autoren, Schauspieler, Manager, Kritiker _____	418
9.4	Buchanans Adaptionen _____	423

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Bourdieus soziologische Feldtheorie _____	25
Abb. 2: Modifiziertes Textproduktionsmodell nach Stocker _____	77
Abb. 3: Modifiziertes Lektüremodell nach Stocker _____	78
Abb. 4: Das Feld der Macht, das literarische Feld und das Theaterfeld im spätviktorianischen England _____	116
Abb. 5: Subgenres in Buchanans Adaptionen _____	397

Kapitel 1 | Vorbemerkungen

Zum weit verbreiteten Phänomen der literarischen Adaption liegen nur wenige umfassende theoretische Ansätze vor, im Gegensatz zu einer Vielzahl von Einzelstudien, die sich meist auf einen detaillierten Vergleich von Vorlagentext(en) und Adaption beschränken. Die gesellschaftliche Dimension des Themas, z.B. die Motivation eines Autors für das Schreiben einer Adaption an sich oder das kulturelle und gesellschaftliche Umfeld, das seine Entscheidung für oder gegen eine Quelle, die vorgenommenen Änderungen und auch die Rezeption beeinflusst, wird jedoch vernachlässigt. Laut Hutcheon ist der Grund dafür in verschiedenen dominanten Strömungen innerhalb der Literaturwissenschaft zu suchen, die die Frage nach der Intention des Autors und Einflusstudien lange Zeit tabuisierten (vgl. Hutcheon 2006: 94f.).¹ Der ausschließliche Fokus auf die werkimmanente Betrachtung wird zwar seit den 1960er Jahren zurückgedrängt (vgl. Holthuis 1993: 12) und Ansätze wie die *Cultural Studies*, *Gender Studies* und *Postcolonial Studies* beschäftigen sich zunehmend mit autorzentrierten Fragestellungen, beispielsweise mit der sozialen und gesellschaftlichen Herkunft eines Autors oder seinen Produktionsbedingungen. Aber auch sie unterscheiden streng zwischen seinem Leben und seinem Werk. Dass die Ausklammerung des Autors weiterhin spürbar bleibt, zeigt auch das Erscheinungsjahr des von Jannidis et al. herausgegebenen Bands *Rückkehr des Autors* 1999, der sich gegen "pauschale[] Praxisschelten" (Jannidis et al. 1999: 22) und für eine wissenschaftlich reflektierte Wiedereinbindung des Autors in die Textinterpretation ausspricht.²

Genau diesem Zusammenhang soll in der vorliegenden Studie für die Theateradaptionen des zu seiner Zeit bekannten und oft umstrittenen, mittlerweile jedoch

¹ Dies gilt z.B. für den russischen Formalismus (vgl. Schweikle/Schweikle eds. ²1990: 159) und den Strukturalismus: "Wer diese Auswahl bei der Konstitution des Textes vorgenommen hat und warum, gilt dagegen nicht als zulässige Fragestellung und wird (als 'hermeneutische Altlast', als unmöglich zu beantworten oder 'unwissenschaftlich') zurückgewiesen" (Köppe/Winko 2007: 295, vgl. auch Nünning ed. ⁴2008: 689). Jannidis et al. geben einen historischen Abriss über die Zurückdrängung des Autorbegriffs in den Literaturwissenschaften: W.K. Wimsatt und M.C. Beardsley erkennen mit Hinweis auf die *intentional fallacy* allein den Text als Ausgangspunkt einer Interpretation an, nach W. Kaysers Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler kann die Erzählerstimme nicht mehr als direkter Ausdruck der Autorenmeinung gewertet werden, W.C. Booth entwickelt das Konzept des *implied readers* und R. Barthes konstatiert in den späten 1960ern den "Tod des Autors", während M. Foucault ihn lediglich als Hilfsmittel der literarischen Kategorisierung ansieht (Jannidis et al. 1999: 11-15).

² Sogar in diesem Band erwähnt Simone Winko, dass die gleichzeitige Nutzung von textinternen und -externen Informationen "theoretisch problematisch" sei, weil sie "unterschiedlichen Status" aufwiesen (Winko 1999: 40). Noch 1990 beklagt sich Ackroyd in seiner Dickensbiographie: "I was just so tired of conventional literary criticism, and so tired of the orthodox 'life and work' divide in most biographies [...]." (Ackroyd 1990: 892)

fast vergessenen viktorianischen Autors Robert Williams Buchanan (1841-1901) nachgegangen werden. In seinem Werk zeigen sich nicht nur verschiedene, teilweise widersprüchliche Beweggründe, wie z.B. ökonomische Notwendigkeit und künstlerischer Anspruch, seine Karriere wirft darüber hinaus Fragen auf nach dem Einfluss der Gesellschaft auf “Literatur”, “literarischen Erfolg” oder auch “literarische Qualität” bzw. das öffentliche Bild eines Autors. So hatten Buchanans diverse literarische Fehden einen großen, oft abträglichen Einfluss auf seine Rezeption und seinen beruflichen und persönlichen Werdegang (s. 6.2). Trotzdem konnte er in allen Gattungen bei den verschiedensten Leser- bzw. Zuschauergruppen Erfolge verbuchen, so dass sein Werk über unterschiedlichste Qualitätsansprüche rezipiert wurde. Seine Adaptionen eignen sich nicht nur aufgrund ihrer Anzahl als Korpus, sondern auch durch die Vielfältigkeit der von ihm ausgewählten Vorlagen (s. 7.1). Unter Berücksichtigung der erwähnten eigenen und fremden Ansprüche verspricht ihre Analyse einen aufschlussreichen Einblick in ein spannendes Kapitel der englischen Literaturgeschichte – in die hochkomplexe und faszinierende Theaterlandschaft des spätviktorianischen Londons.³

Als theoretische Grundlage für die Untersuchung von Adaptionen bietet sich zunächst die Intertextualitätstheorie an, die sich mit der Bezugnahme eines Texts auf einen oder mehrere Vorgängertexte befasst. Da sie jedoch textexterne Faktoren wie den Autor, seine Biographie und sein Umfeld vorwiegend ausblendet, wird sie in der vorliegenden Arbeit mit dem kulturtheoretischen Ansatz des Soziologen Pierre Bourdieu (1930-2002) kombiniert. In seiner in *Die Regeln der Kunst* (1999, frz. 1992) ausgearbeiteten Literatursoziologie⁴ verbindet er detaillierte Textarbeit mit der Rekonstruktion des Umfelds des Autors und seiner Persönlichkeit. Dabei bezieht er literarische Werke nicht unmittelbar auf die gesellschaftlichen Merkmale des Künstlers, sondern stellt über verschiedene Konzepte (Habitus, Feld, Position, Kapitalsorten, Distinktion usw.) eine vermittelte Verbindung her, die neben der Prägung des Autors durch seine Umgebung und seiner Selbstwahrnehmung auch seine Stellung und seine Möglichkeiten speziell innerhalb des literarischen Betriebs berücksichtigt. Damit erweitert Bourdieu die traditionelle Literatursoziologie, die Literatur zwar als “soziales Faktum” betrachtet (Jurt 2000: 119) und die Arbeitsbedingungen von Autoren untersucht, dabei aber die

³ Für eine ausführliche Korpusbegründung s. 5.5.

⁴ Die Darstellung von Bourdieus allgemeinem soziologischem Ansatz stützt sich im Wesentlichen auf Fuchs-Heinritz/König 2005 (im Folgenden abgekürzt mit FHK) und Schwingel ⁵2005 (im Folgenden Sch). Für Bourdieus Literatursoziologie wird *Die Regeln der Kunst* im Folgenden mit *RdK* abgekürzt, sein Aufsatz “Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen” (1997) mit *IF*.

kulturellen Werke in direkte Beziehung zu ihrer Umgebung setzt und die "Vermittlungsebenen zwischen der Infrastruktur und dem kulturellen Produkt" übersieht (ebd.).

Für die Untersuchung von Buchanans Adaptionen stellt also die Intertextualitätstheorie das Handwerkszeug für den detaillierten Textvergleich bereit, während durch Bourdieus soziologischen Ansatz der Bezug zur textexternen Welt und die gesellschaftliche Dimension von Literatur erhalten bleiben. Die vorliegende Arbeit überbrückt so einen traditionellen Gegensatz innerhalb der Literaturwissenschaften, während darüber hinaus die Bedeutung eines vergessenen Autors für die englische Literatur aufgearbeitet, neues dramatisches Material gesichtet sowie ein detailliertes Bild der Theaterlandschaft im Großbritannien des späten 19. Jh. gezeichnet wird.

Bourdieu's Platz in der Soziologie

Als Soziologe betont Bourdieu die Wichtigkeit von Selbstreflexion für jedes wissenschaftliche Vorhaben: Denk- und Wissensstrukturen sind unlösbar mit der sozialen Welt verbunden, ebenso wie das wissenschaftliche Arbeiten mit dem dazugehörigen Umfeld (FHK 249). Die Wissenschaft, besonders die Soziologie, kann und muss sich wenigstens teilweise aus dieser Verankerung lösen (FHK 250), indem sie "durch soziologische Analyse die (historischen) Gesetzmäßigkeiten des betreffenden Feldes (er-)kennt" (Sch 38) und die gesellschaftlichen Konstruktionen von Themen und Problemen sowie deren Entstehung genau untersucht (FHK 225).

Bourdieu selbst will mit seinem Ansatz zwei Pole verbinden, zwischen denen die französische Soziologie hin- und herpendelt, indem er sich *weder* auf die Wichtigkeit des einzelnen Akteurs *noch* des gesellschaftlichen Gesamtzusammenhangs festlegt, sondern einen Mittelweg sucht (Sch 40). Damit überbrückt er den Gegensatz zwischen Makro- und Mikrosoziologie: Zur Makrosoziologie zählen Methoden, die sich mit der Gesellschaft, dem Kollektiv und der Systemstruktur in indirekten Beziehungen beschäftigen, die Mikrosoziologie dagegen richtet ihr Augenmerk auf den einzelnen Akteur und sein Handeln in der unmittelbaren Interaktion mit anderen (Lenz ²2002: 336). Mit dieser angestrebten Vermittlung positioniert sich Bourdieu gleichzeitig zwischen den grundlegenden geisteswissenschaftlichen Denkansätzen des Objektivismus und des Subjektivismus, denen die Methoden der Makro- bzw. Mikrosoziologie jeweils

zugeordnet werden können.⁵ Die daraus folgenden oppositionellen Begriffspaare wie Individuum vs. Gesellschaft oder Akteur vs. Struktur lehnt er ab (Sch 41f., FHK 232, Jurt 2000: 120, *RdK* 285). Die Konzentration auf nur eine der beiden Seiten führt für ihn lediglich zu einer verzerrten Darstellung, zu “falschen Problemen” (Bourdieu nach Jurt 2000: 120) bzw. kann nur relative Wahrheiten beinhalten (Sch 42), während die Verbindung von Erkenntnissen aus beiden Bereichen optimal ist.⁶

Am Objektivismus kritisiert Bourdieu, dass er sich zu einseitig auf die objektiven Beziehungen konzentriert, die die Handlungen von Akteuren strukturieren sollen (vgl. FHK 239), und dass er bei der Aufstellung von systematischen Modellen die subjektiven Faktoren vernachlässigt (Sch 48). Der Handelnde wird zu einem Träger von Strukturen reduziert (*RdK* 285f.) und die reale Praxis als (mehr oder weniger gelungene) bloße Ausführung von Regeln betrachtet (FHK 245). Dies führt zur Hauptgefahr des Objektivismus, dem Intellektualismus: Der Wissenschaftler nimmt an, dass sein Modell der realen Welt entspricht, und projiziert so die Theorie auf die Wirklichkeit (FHK 246). Wissenschaftliche Betrachtung kann aber nur aus der Distanz entstehen, weswegen immer eine Kluft zwischen der Wahrnehmung der involvierten Akteure und der des Theoretikers besteht (FHK 247f.). Zur Reflexion über die Diskrepanz von Theorie und Praxis gehört z.B. die Einsicht, dass Akteure immer innerhalb eines Kontexts mit einer bestimmten Dringlichkeit handeln, die die wissenschaftliche Betrachtung nicht teilt (Sch 55)⁷, in Situationen, deren Ausgang für sie noch offen ist (Vogt 2000b: 65) und die sie nur über die durch ihre soziale Prägung vorgegebenen Schemata wahrnehmen und beurteilen können (Stölting 2001: 63). Die von Akteuren benutzte *praktische* Logik darf

⁵ Zu den Methoden der Makrosoziologie gehören u.a. die Methoden des Strukturalismus und die marxistische Soziologie, zur Mikrosoziologie der symbolische Interaktionismus, die Phänomenologie, die *Rational-Choice*-Theorie und der methodologische Individualismus (Hillmann ed. ⁴1994: 507f., 553, Abend/Manza 2006: 346). Bourdieu selbst beginnt mit interaktionalen Studien, z.B. beschreibt er für das literarische Feld die Beziehungen zwischen Autoren, Kritikern und Verlegern (Jurt 2000: 122f.). Später entdeckt er jedoch die “unsichtbare” Feldstruktur (ebd.: 123), die auch dann wirkt, wenn sich die Vertreter verschiedener Positionen nie treffen: “Es ist die vollkommene Veranschaulichung dieses Unterschieds zwischen Interaktionsverhältnissen und den das Feld bestimmenden strukturalen Beziehungen, daß sie sich nie treffen müssen, sich sogar planmäßig nicht zur Kenntnis nehmen und praktisch doch grundlegend durch das Gegensatzverhältnis festgelegt sein können, welches sie eint.” (*IF* 40)

⁶ Bourdieu wird vorgeworfen, dass er dieses Ideal verfehle: “Kritiker haben oft betont, dass [...] bei Bourdieu fast alles zur Seite des Objektivismus tendiert: Der Habitus als dem Körper eingeschriebene Schaltzentrale fürs Denken und Handeln, die Betonung der objektiven Strukturen, die den Habitus haben entstehen lassen, die Vernachlässigung der Sozialisation als Werdeprozess des Selbst, die nicht systematisch eingeordnete Funktion des rationalen Handelns.” (FHK 244)

⁷ “[D]ie gesellschaftlich geschaffene Situation geistiger Arbeit gewidmeter, freier Zeit, die ‘ernsthaft zu scherzen’ [...], und spielerische Dinge ernst zu nehmen erlaubt” (*RdK* 479), nennt Bourdieu *schole*. Sie ist Voraussetzung für die wissenschaftliche Betrachtung, führt aber gleichzeitig zum Intellektualismus.

demnach nicht an der *theoretischen* Logik gemessen werden (Sch 151), wird aber dennoch oft als unlogisch und inkonsequent abgewertet (FHK 245).⁸

Der Subjektivismus beruft sich dagegen auf die unreflektierte Wahrnehmung der Akteure, ohne nach den Voraussetzungen dafür (FHK 240f.) bzw. für die Akzeptanz dieser Erfahrung als selbstverständlich oder “natürlich” zu fragen (Sch 46). Ohne den Bruch mit der Primärerfahrung ist jedoch objektive Erkenntnis nicht möglich: “Weil die Handelnden nie ganz genau wissen, was sie tun, hat ihr Handeln mehr Sinn, als sie selber wissen.” (Bourdieu nach Sch 46) Die unreflektierte Untersuchung der Primärerfahrung bleibt somit unvollständig.

Um die Verzerrung beider Ansätze zu vermeiden, strebt Bourdieu eine Synthese von Objektivismus und Subjektivismus an.⁹ Deren Gegensätzlichkeit kann nur durch die “*kritische[] Erkenntnis* der Grenzen jeder theoretischen Erkenntnis” (Bourdieu nach Sch 50) überwunden werden, zu der als erster Schritt die *Selbstreflexion* des Forschers zählt. Als Methoden der Selbsterkenntnis nennt Bourdieu Genauigkeit, schrittweise Annäherung an das Thema, “ständige[] Alarmbereitschaft” und die Untersuchung der “Sozialgeschichte der Probleme, Objekte und Denkinstrumente” (Bourdieu nach FHK 225). Der Forscher muss die “Riten” seines eigenen Vorgehens (er)kennen (FHK 229), also die Bereiche, in denen er nicht der theoretischen, sondern der praktischen Logik folgt.¹⁰

Exkurs: Selbstverortung

Die vorliegende Arbeit ist nach dem sogenannten *Cultural Turn* der 1960er Jahre verortet, dessen Grundlage die Annahme ist, dass Kultur nicht kausal gesellschaftliche Ereignisse, Verhaltensweisen, Prozesse usw. erklärt, sondern einen Rahmen vorgibt, innerhalb dessen sie verständlich beschreibbar sind (Baßler 2007: 362). Seitdem wird versucht, “den literarischen Text [...] mit seinen kulturellen, historischen oder

⁸ Zu den objektivistischen Ansätzen in der Literaturwissenschaft zählt der Strukturalismus. Seine Grundprinzipien, z.B. die Einordnung und Beschreibung von Elementen und ihren Funktionen innerhalb eines Systems mit dem Anspruch, dabei nach wissenschaftstheoretischen Standards vorzugehen (Schweikle/Schweikle eds. 1990: 447), machen einen Intellektualismus unvermeidbar, denn dazu gehören u.a. intersubjektive Nachvollziehbarkeit, Widerspruchsfreiheit und empirische Überprüfbarkeit (Köppe/Winko 2007: 293).

⁹ Fuchs-Heinritz/König weisen darauf hin, dass Bourdieus Gegenüberstellung von Objektivismus und Subjektivismus vereinfachend ist und dass er nicht der einzige ist, der diese Konzepte überwinden will (FHK 241). Sein Ziel einer Synthese der Erkenntnisse aus beiden Konzepten scheint allerdings neu zu sein (vgl. FHK 241f., Sch 40, 57).

¹⁰ Im Zuge dieser Forderung nach Selbstreflexion äußert Bourdieu deutliche Kritik am modernen Wissenschaftsbetrieb: Die Wissenschaft sei zu sehr vom Kriterium der Originalität bestimmt, was zu “Eintagsbluffs” führe (*RdK* 288). Stattdessen solle es nicht um Neuerung um jeden Preis gehen, sondern um die Herausbildung eines Denkmodus, der darin besteht, den Ansatz einer wissenschaftlichen Arbeit zu verstehen und in einem originellen Akt auf einen anderen Gegenstand zu übertragen (ebd.).

gesellschaftlichen Kontexten zu verbinden” (ebd.: 363). Kulturwissenschaftliche Ansätze zeichnen sich u.a. durch Interdisziplinarität, Kanonrevision, Ablehnung des Gegensatzes von Hoch- und Populärkultur, Skepsis gegenüber traditionellen Literatur- und Textbegriffen und die Einbeziehung der Medien aus (Müller 2007: 182).¹¹ Bourdieus soziologische Analyse des literarischen Felds unter Einbeziehung der textimmanenten Interpretation ist ein Musterbeispiel für einen solch interdisziplinären Ansatz, der in dieser Arbeit auf das Phänomen der kommerziellen Theateradaption und ihre Autoren angewendet werden soll. Bereits die Auswahl eines Korpus von oft als minderwertig oder zweitklassig angesehenen Texten ist erst in Folge des *Cultural Turns* möglich, der ebenso den Weg für die Intertextualitätstheorie ebnete, denn ein intertextueller Ansatz konnte sich erst durchsetzen, als in der Literaturwissenschaft der Originalitätsgedanke und damit der Geniekult nachließen (Lachmann 1996: 794). Die Wiederaufnahme älterer bzw. fremder Texte wird “zum zentralen sinnkonstitutiven Faktor” und wertet den auf solche Art verknüpften Text auf (ebd.: 795).

Das vorliegende Projekt ist in der deutschen Tradition der Intertextualitätstheorie anzusiedeln, die durch eine konservative, pragmatische Grundhaltung geprägt und an “Operationalisierbarkeit” interessiert ist (vgl. Holthuis 1993: 22). Intertextualität wird in der deutschen Forschung “zum Paradigma des übercodierten Textes und zum Oberbegriff für mehr oder weniger bewußte und im Text selbst konkretisierbare Bezüge auf einzelne Texte, Textgruppen oder Diskurstypen” (ebd.), d.h. sie beschäftigt sich mit der textdeskriptiven Dimension von Intertextualität, im Gegensatz zur texttheoretisch gelagerten französischen Diskussion (vgl. 4.1). Dieser Schwerpunkt zeigt sich besonders im detaillierten Vergleich von Buchanans Adaptionen mit ihren Vorlagentexten in Kapitel 7. Darüber hinaus wird jedoch die Intertextualität selbst, in Form der Adaption, zum analysierten Objekt, insofern sie auf ihre Rolle im literarischen Feld hin untersucht wird, was über die reine Textarbeit weit hinausgeht. Von den verschiedenen, meist lückenhaften Ansätzen zur Adaptionstheorie (s. 4.1) gehört mein Vorgehen zu den “pluralistic theories”, die sich durch ihr über den Text hinausgehendes Interesse an den “socio-cultural, ideological, and political dependencies” auszeichnen, von der Wichtigkeit der Intertextualität überzeugt sind und traditionelle literarische Bewertungen und Hierarchien umgehen (vgl. Pietrzak-Franger/Voigts-Virchow 2009: 8).

¹¹ Kritiker bemängeln dabei das wachsende Desinteresse an klassischen Kanontexten, kritisieren das “Dilettieren” in fachfremden Bereichen und sehen in kulturwissenschaftlichen Ansätzen eine Modeerscheinung (Langer 2007: 182).

Nicht zuletzt ist mir bewusst, dass persönliche Verhaltensmuster und Sympathien bei der Auswahl der Ansätze eine Rolle gespielt haben, d.h. dass sie in Bourdieus Worten mit meinem Habitus korrespondieren. Sowohl Bourdieus Kultursoziologie als auch Lachmanns Sichtweise der Intertextualität plädieren für eine Kombination aus mehreren Ansätzen bzw. gegen eine Festlegung auf eine extreme Position und kommen mir so entgegen. Lachmann gibt für die Intertextualität einen Forschungsrahmen vor, in dem die Ausschließlichkeit verschiedener Grundsatzpositionen innerhalb der Intertextualitätsdebatte aufgegeben wird (Holthuis 1993: 24) (s. 4.1),¹² und Bourdieu spricht sich als Soziologe und allgemein als Intellektueller gegen einseitige Stellungnahmen aus. Er ist grundsätzlich offen gegenüber Interdisziplinarität, wenn er sie nicht sogar fordert: Forscher sollen aus den Ansätzen und Methoden mehrerer Disziplinen diejenigen herausuchen, die für den zu untersuchenden Gegenstand am sinnvollsten sind (FHK 218, 221).

Bourdieu's Strukturalistischer Konstruktivismus

Zur Vermeidung des objektivistischen Intellektualismus stellt Bourdieu eine *Theorie der Praxis* (vgl. Sch 41-58) mit einer *praxeologischen Erkenntnisweise*¹³ auf. Diese Erkenntnisweise berücksichtigt sowohl Akteure als auch gesellschaftliche Strukturen: Zuerst wird mit der Primärerfahrung gebrochen, dann werden die objektiven Strukturen rekonstruiert und in einem letzten Schritt die Vorstellungen der Akteure wieder mit eingebunden (FHK 242f.).¹⁴ Die praxeologische Erkenntnisweise betont die "grundsätzliche Nicht-Reduzierbarkeit [von praktischer Erkenntnis] auf irgendeine Form theoretischer Erkenntnis" (Sch 53). Beispiele dafür sind die "Ökonomie der Logik", d.h. dass im Alltag nicht mehr Logik benutzt wird, als der Akteur für die Praxis benötigt, und die bereits erwähnte zeitliche Gebundenheit von Handlungen sowie ihre Ausrichtung an einer praktischen Logik (Sch 54f.).

Des Weiteren bricht Bourdieu mit der Vorstellung, dass Personen, Klassen und Gegenstände durch ihr Wesen charakterisiert werden können, und fordert einen relatio-

¹² Wie Bourdieu wird auch Lachmann vorgeworfen, dass sie entgegen ihrer Selbstaussage die verschiedenen Pole ungleich gewichte und zu sehr auf die dialogische Intertextualität fokussiert sei, auch wenn sie die Gegenüberstellung von konservativer, affirmativer, monologischer auf der einen Seite und dekonstruierender, negierender, dialogischer Intertextualität auf der anderen Seite grundsätzlich zulässt (Holthuis 1993: 25).

¹³ Bourdieu beschreibt daneben die phänomenologische (subjektivistische) und die objektivistische Erkenntnisweise, die er beide als gleich fehlerbehaftet sieht (vgl. Sch 43-49).

¹⁴ Die objektiven Strukturen werden zuerst rekonstruiert, weil die Akteure innerhalb ihrer positioniert sind und sie so die Wahrnehmung der Strukturen durch die Akteure beeinflussen (FHK 244). Die Wiedereinbindung der Primärerfahrung der Akteure ist dennoch wichtig, weil sie einen konstitutiven Bestandteil der sozialen Welt darstellt (Sch 49).

nalen Ansatz, der sich auf die Beziehungen zwischen den Elementen konzentriert, die die gesellschaftlichen Strukturen und Akteure prägen (vgl. FHK 233). “Unterschiede werden nicht als Wesensverschiedenheiten aufgefasst, sondern als Differenzen zu- und Abstände voneinander, als relationale Merkmale [...]” (FHK 234)¹⁵ Ebenso wird der Wert eines Gegenstands oder einer Eigenschaft durch das Umfeld und seine Strukturen bestimmt (FHK 236). Ein solch relationaler Ansatz verdeutlicht die dynamischen Konflikte zwischen verschiedenen Positionen in einem System und liefert u.a. eine Erklärung dafür, wie trotz veränderter bzw. gleichbleibender Substanz durch die Verschiebung von Beziehungen eine Situation konstant bleiben oder sich verändern kann (ebd.).

Bourdieu selbst nennt seinen synthetischen Ansatz *Strukturalistischen* bzw. *Genetischen Konstruktivismus* oder *Konstruktivistischen Strukturalismus* (Sch 36, 77), oder auch *Genetischen Strukturalismus*: “The generative structuralism which Bourdieu proposes is designed to understand both the genesis of social structures and of the dispositions of the habitus of the agents who live within these structures.” (Mahar/Harker/Wilkes 1990: 4)

Dieser Ansatz verspricht für das gewählte Korpus von besonderer Ergiebigkeit zu sein: Die praxeologische Erkenntnisweise, die sowohl den Autor als auch sein Umfeld als relevante Größen anerkennt und in Beziehung zueinander setzt, und die damit einhergehende Relativierung von gesellschaftlich bestimmten, die Produktion und Rezeption von Literatur betreffenden Werten und Positionen sollten bei der Untersuchung eines Autors wie Buchanan, dessen literarischer Wert zu seinen Lebzeiten und darüber hinaus stark schwankte, Aufschluss über die Gründe für diese Fluktuation liefern. Dabei richtet sich die Aufmerksamkeit auf Buchanans ganz eigene, hochkomplexe Realität, seine Möglichkeiten und die Zwänge, denen er ausgesetzt war, die er nicht ignorieren konnte und die sein Schaffen daher nachhaltig beeinflussten. Nicht zuletzt wird auch das gewählte Genre der Theateradaption oft stark von textexternen Bedingungen beeinflusst und Bourdieus Strukturalistischer Konstruktivismus kann beantworten, welche Strategien Autoren einsetzen, um aus einer gegebenen Situation das Beste zu machen oder eventuelle Nachteile zu ihrem Vorteil zu nutzen.

¹⁵ Z.B. ist für Bourdieu eine Gesellschaft durch die Beziehungen zwischen ihren Klassen strukturiert, deren Einteilung von der Position des Klassifizierenden abhängt und ständig umkämpft ist (Jurt 2000: 120f.).

Kapitel 2 | Bourdieus soziologische Grundbegriffe

In diesem Kapitel werden Bourdieus Grundkonzepte vorgestellt, die auch die Grundlage seiner Literatursoziologie sind. Sie sind in der Praxis eng miteinander verwoben, werden hier aber der Übersichtlichkeit halber getrennt erklärt.

2.1 Habitus¹

Der soziologische Begriff "Habitus" beinhaltet "die Gesamtheit der in Aussehen, Kleidung, Gestik, Mimik, Sprache usw. zum Ausdruck kommenden Besonderheiten des persönlichen Verhaltensstils, von denen [...] auf die Persönlichkeit eines Menschen geschlossen werden kann" (Hillmann ed. ⁴1994: 317). Bourdieu erweitert den Begriff um "die Haltung des Individuums in der sozialen Welt, seine Dispositionen, seine Gewohnheiten, seine Lebensweise, seine Einstellungen und seine Wertvorstellungen" (FHK 113). Er besteht aus "Systeme[n] dauerhafter Dispositionen, strukturierte[n] Strukturen, die geeignet sind, als strukturierende Strukturen zu wirken, mit anderen Worten: als Erzeugungs- und Strukturierungsprinzip von Praxisformen und Repräsentationen" (Bourdieu nach Sch 61). Der Habitus beeinflusst also die Handlungen eines sozialen Akteurs. Zu seinen dauerhaften Dispositionen gehören (Sch 62): *Wahrnehmungsschemata* zur Wahrnehmung der alltäglichen sozialen Wirklichkeit; *Denkschemata*, die wiederum unterteilt sind in Klassifikationsmuster, nach denen die Welt wahrgenommen und interpretiert wird, ethische Normen, nach denen gesellschaftliche Handlungen beurteilt werden, und ästhetische Maßstäbe, nach denen kulturelle Objekte und Praktiken bewertet werden (Geschmack); und *Handlungsschemata* zur Hervorbringung von Handlungen.

Habitusbildung. Die Prägung des Habitus beginnt in der Kindheit und wird bestimmt durch die "objektiv vorgegebenen materiellen und kulturellen Existenzbedingungen eines Akteurs, mithin die Lebensbedingungen seiner Familie und sozialen Klasse, die Grenzen seines Handelns, Wahrnehmens und Denkens" (Sch 66). Das Kind verinnerlicht über pädagogische "Kleinigkeiten" grundlegende Gegensätze wie männlich vs. weiblich, alt vs. jung, privat vs. öffentlich, oder auch die Unterschiede zwischen sozialen Räumen (FHK 135).² Durch die Internalisierung von solchen Verhaltensvorgaben im Habitus

¹ Zum Habituskonzept vgl. FHK 113-134, Sch 59-81, Treibel ⁷2006: 226ff.

² Z.B. kann die ständige Ermahnung zur Vorsicht bei Kindern zu einem ängstlichen Verhalten führen, oder die Ermahnung, in der Öffentlichkeit nicht zu laut zu sprechen, zu möglichst unauffälligem Verhalten. Ein Beispiel für die Verbindung von Räumlichkeiten und einem ihnen zugeordneten angemessenen Verhalten sind religiöse Stätten. Die soziale Unterscheidung von Räumen zeigt sich sowohl in internen Kategorisierungen

werden kulturell willkürlich festgesetzte Vorgaben nicht mehr hinterfragt und als herrschende Ordnung anerkannt (Sch 67f.). Der Mensch ist also nicht bestimmt durch individuelle Freiheit (Subjektivismus), rationale Kalkulation oder durch objektive Regeln (Strukturalismus), sondern ist “ein auch in seinem Inneren vergesellschaftetes Individuum” (FHK 114). Der Habitus beeinflusst dabei ganz konkret das physische Verhalten, z.B. die Körperhaltung (Sch 64), er “ist das in den Körper eingegangene Soziale” (FHK 120).

Klassenbindung, Vorbestimmtheit und Wandlungspotential. Da bei der Bildung des Habitus äußere Strukturen in kognitive, evaluative, handlungsgenerierende innere Strukturen umgewandelt werden, die dem Akteur dauerhaft erhalten bleiben (Sch 68), ist das Verhalten eines Menschen gesellschaftlich bestimmt und zeigt seine Zugehörigkeit zu der Gruppe, die ihn geprägt hat (Treibel ⁷2006: 226). Er sollte daher immer sowohl in seinem vergangenen Umfeld, in dem er sich gebildet hat, als auch in seinem aktuellen Umfeld, in dem er sich manifestiert, untersucht werden (FHK 243). Die Tendenz von Mitgliedern derselben Gruppe zu ähnlichem Verhalten vereinfacht das Alltagsleben, da man sein Gegenüber intuitiv versteht, ohne über dessen Motivation bzw. Absicht nachdenken zu müssen (FHK 119). Gleichzeitig ist der Habitus Ausdruck sozialer Ungleichheit, weil er an die soziale Position des Einzelnen gebunden ist, und somit das historische Ergebnis der Geschichte einer Schicht (FHK 114f.). Aus dem Einfluss der ungleichen Sozialstrukturen auf den Habitus und somit auf das Verhalten entstehen die “soziologisch relevanten” Unterschiede zwischen den verschiedenen Klassen (Sch 65) – “er ist ein Klassenhabitus” (FHK 114).

Soziale Felder und Habitusformen passen meist zusammen, “weil der Habitus dazu neigt, sich ‘vor Krisen und kritischer Befragung [zu schützen], indem er sich ein Milieu schafft, an das er so weit wie möglich vorangepaßt ist’” (Sch 79), z.B. sucht er sich ein Umfeld, in dem er positiv zur Geltung kommt (FHK 115). Weil er also im Normalfall selbst Situationen herbeiführt, in denen er funktioniert, verändert er sich nur langsam (FHK 122).³ Es entsteht anscheinend ein Kreislauf: Der Habitus bestimmt die Handlungen, die Handlungen wiederum die sozialen Strukturen und diese wiederum den Habitus (Sch 77). Bourdieus Kritiker werfen ihm deswegen deterministisches bzw. konservatives

rungen, z.B. in Zügen (erste oder zweite Klasse) oder im Theater (Parkett oder Galerie), aber auch bei nicht offiziell ausgewiesenen Orten, z.B. im Unterschied zwischen Kaufhäusern und teuren Boutiquen.

³ Bourdieu nennt diese Trägheit den “Hysteresis-Effekt” (vgl. FHK 123). Sie ist “eine der Ursachen für verpaßte Gelegenheiten” (Bourdieu nach FHK 123), da diese schlicht und ergreifend nicht wahrgenommen werden, oder auch für Generationenkonflikte (FHK 123).

Denken vor (FHK 154).⁴ Er postuliert jedoch lediglich eine Tendenz zur Reproduktion von Sozialstrukturen. Dieser Kreislauf funktioniert nur, wenn der Habitus in genau denselben Verhältnissen praktiziert wird, in denen er sich entwickelt hat (Sch 77f.).⁵ Vielmehr betont Bourdieu “die aktiven, erfinderischen, ‘schöpferischen’ Fähigkeiten des Habitus und des Akteurs” (RdK 286). Der Habitus ist nicht determiniert, sondern legt die Grenzen (un)möglicher Praktiken fest (Sch 69), innerhalb derer Variation und Improvisation möglich sind (FHK 131).

Habitus und Weltbild. Weil der Habitus aus den sozialen Strukturen seiner Umgebung entsteht, wird die Wahrnehmung der Welt und somit die Welt, wie sie ist, als selbstverständlich akzeptiert: Die auf den Primärerfahrungen aufbauenden Wahrnehmungsschemata treffen auf Verhältnisse, die ähnlich oder sogar identisch mit denen ihrer Entstehung sind und daher auch nicht in Frage gestellt werden (Sch 79). Zu Neuorientierung und Wandel kommt es dagegen bei Abweichung zwischen dem Habitus und seiner Umgebung (FHK 154), d.h. wenn sich durch eine Veränderung der Gegebenheiten, insbesondere in Krisenzeiten, die vorhandenen Dispositionen als unzulänglich erweisen (Sch 80f.).

Der Habitus hilft also einerseits bei der Orientierung in einer Umgebung, andererseits verschleiert die Selbstverständlichkeit die vorhandenen regulierenden Prinzipien. So wird das Erreichbare meist als das Angemessene dargestellt und akzeptiert (FHK 125).⁶ Die Klassenzugehörigkeit prägt auf diese Weise die gesamte Welterfahrung: Die Stellung beeinflusst die Wahrnehmung der Umgebung, damit die Erwartungen und Ziele eines Akteurs und damit wiederum die Handlungen, die sinnvoll erscheinen und ausgeführt werden (Sch 67). Das Weltbild bzw. die Akzeptanz desselben hält sich u.a., weil der Habitus unbewusst weitergegeben wird und auch unbewusst funktioniert. Der Habitus ist zwar kein Instinkt, da

ein Moment partiellen, lückenhaften, diskontinuierlichen Bewußtseins stets mit den Handlungen und Praktiken einhergeht, sei es in Form jenes Mindestmaßes an Wachsamkeit, das zur Steuerung des Ablaufs der Automatismen unerlässlich ist, sei es in Form von Diskursen, die jene Handlungen und Praktiken – im doppelten Sinne des Wortes – zu rationalisieren haben (Bourdieu in FHK 116).

⁴ Eine ausführliche Behandlung der Determinismusfrage findet sich bei Sch 68-73.

⁵ Weitere Gründe für die Reproduktion von Sozialstrukturen neben dem Habitus sind “die ‘offizielle’, als legitim anerkannte und von den meisten Mitgliedern einer Gruppe geteilte Alltagstheorie der Realität” (Vogt 2000b: 65) oder die Aufrechterhaltung bestimmter Ideologien. Beispielsweise wird in manchen Situationen ökonomisches bzw. kalkulierendes Denken verschleiert, so dass Ungleichheiten verleugnet und daher keine Gründe für Veränderung erkannt werden (Mahar/Harker/Wilkes 1990: 19f.).

⁶ Bourdieu nennt dies “amor fati” bzw. “Liebe zum Schicksal” (vgl. Sch 68).

Dennoch ist er unbewusst, weil der “Inhaber” des Habitus nicht mehr weiß, wie er entstanden ist (FHK 116) bzw. weil er nicht über das aktive Bewusstsein läuft (Sch 62f.). Der eigene Habitus ist daher nur schwer zu erkennen (Vogt 2000b: 65) und kann nicht bewusst verändert werden (Mahar/Harker/Wilkes 1990: 11). Ebenso unmöglich ist die nachträgliche Erklärung von Handlungen, da die im Moment des Handelns entscheidenden Aspekte dem Akteur verborgen bleiben – unsere Absichten, Motive und Hoffnungen sind nicht die steuernden Elemente unseres Verhaltens (FHK 118).

Statt durch den rationalen Sinn wird das im Habitus angelegte Verhalten durch einen praktischen Sinn organisiert (Sch 63f.).⁷ Dieser stellt die Fähigkeit dar, sich im “sozialen Leben allgemein und in speziellen Feldern angemessen und auch findig bewegen zu können” (FHK 119f.) und führt alle Sinne zusammen, die zur Orientierung im Alltag und zur Ausführung von in diesem sinnvollen Praktiken dienen: die fünf Sinne, Orientierungs- und Wirklichkeitssinn, moralischen, religiösen, ästhetischen Sinn, Sinn für Humor und für das Geschäft usw. (Sch 63f.). Die meisten Handlungen folgen dem praktischen Sinn und sind daher auch ohne rationale Berechnung vernünftig (nach Bourdieu in FHK 117).

In Bezug auf Buchanans Adaptionen sollte die Untersuchung der Habitus aller Beteiligten ihre konkreten Entstehungsbedingungen erhellen: Buchanans Habitus bestimmt beispielsweise, welche Themen er aufgreifen kann oder will, welche Formen er dafür als angemessen erachtet und inwieweit er in diesen moralischen und ästhetischen Fragen Risikobereitschaft zeigen kann, während die Habitus der Zuschauer und Kritiker ausschlaggebend dafür sind, wie sie auf all diese Entscheidungen reagieren. Dabei entwickeln sich die Habitus beider Seiten in ständigem Zusammenspiel, u.a. durch die Rolle(n), die sie sich gegenseitig zugestehen, und auch die Annahmen über den Habitus des jeweils Anderen prägen Werk und Rezeption.

2.2 Feld⁸

Felder bestehen aus den objektiven Relationen zwischen den in ihnen vorhandenen Positionen (vgl. Bourdieu nach FHK 140). Diese Strukturen sind objektiv, weil sie “vom Willen und Bewusstsein der Akteure (relativ) unabhängige Strukturen” sind, “die, obgleich sie realiter nur vermittelt der Praxis sozialer Akteure existieren, dennoch ein

⁷ Bourdieus *sens pratique* wird unterschiedlich übersetzt, so spricht Schwingel vom “sozialen Sinn”. Ich bevorzuge den Terminus “praktischer Sinn”, da er durch die Konnotationen von “praktisch” den Bezug zu konkreten Situationen im Gegensatz zu theoretisch entworfenen Szenarien deutlicher herausstellt.

⁸ Zum Feldkonzept vgl. FHK 139-157 und Sch 82-102.

gewisses Eigenleben haben” (Sch 82). Positionen sind über ihre Beziehung zu anderen objektiv definiert, wobei ihr Stellenwert von der Kapitalverteilung im Feld abhängt (s.u.) (*RdK* 365). Das Feldmodell kann auf die verschiedensten Bereiche angewandt werden, da es im Grunde lediglich dazu auffordert, alle in ihm agierenden Individuen relational zu betrachten (Pinto 1997: 28). Die Grenzen zwischen verschiedenen Feldern ermittelt Bourdieu empirisch, z.B. versuchen die Akteure eines Felds meist, Neulinge auszuschließen, oder die Ziele des einen Felds sind in einem anderen nicht mehr erstrebenswert (FHK 147).

Zur Beschreibung der Felder benutzt Bourdieu die Analogie des Spiels bzw. Kampfes.⁹ Die gesellschaftliche Ordnung ist Gegenstand ständiger Auseinandersetzungen und somit kontinuierlich Änderungen unterworfen. Dabei geht es immer um Macht und Prestige, z.B. in Form von Kapitalanhäufung oder der Besetzung einer bestimmten Position (Sch 99). In einem eher geschlossenen Feld mit festen (juristischen) Grenzen wirken Zugangsbeschränkungen, wie z.B. Bildungsabschlüsse oder ein Numerus clausus, und es gibt explizite Regeln, in einem Feld mit offenen (dynamischen) Grenzen sind die meist impliziten Spielregeln selbst Objekt des Konflikts und können sich ändern (*RdK* 358).

Jedes Feld muss dabei als Sonderfall im Zusammenhang seiner Epoche, seines Landes, bestimmter Traditionen usw. betrachtet werden und als nur eine Ausbildung von mehreren möglichen Varianten (*RdK* 293). Der Wissenschaftler kann so seine Einzigartigkeit beschreiben, gleichzeitig aber bestimmte unveränderliche Eigenschaften aller Felder erfassen und entgeht der “Alternative zwischen zweifelhaften und leeren Verallgemeinerungen [...] und der unendlich minutiösen, scheinbar erschöpfenden Untersuchung des Sonderfalls” (*RdK* 293f.). Besonders wichtig ist dabei die historische Analyse der Feldentstehung, um Anachronismen zu vermeiden (FHK 152). Prägend für die Struktur eines Felds sind das in ihm gültige Kapital, die Akteure, die feldspezifische Illusio und die geltenden Spielregeln.

Feld-Element I: Kapital

Bourdieu lehnt die wirtschaftliche Kapitaltheorie ab, nach der nur Warentausch bzw. Profitmaximierung eigennützig ist und alle anderen Transaktionsformen als uneigennützig eingestuft werden (Sch 86f.). Stattdessen betont er andere Arten der Ökonomie

⁹ Auch diese Wortwahl verdeutlicht Bourdieus Theorie der Praxis, die soziale Akteure immer als in einen zeitlich begrenzten, interessengesteuerten Prozess eingebunden betrachtet.

bzw. Profitmöglichkeiten in anderen Feldern (Sch 87). “[D]as ökonomische Kalkül [ist] unterschiedslos auf *alle*, sowohl materielle wie symbolische Güter auszudehnen, die rar scheinen und wert, innerhalb einer bestimmten gesellschaftlichen Formation untersucht zu werden [...]” (Bourdieu nach FHK 159) Dazu gehören auch Bereiche wie Kultur oder Ehre, die sich über die Ablehnung von Ökonomie definieren (Pinto 1997: 14). Es geht Bourdieu dabei nicht um eine Reduzierung dieser Bereiche auf ökonomische Praktiken, sondern um die Funktionsweise solcher offiziell als “uneigennützig” deklarierten Bereiche, die auf ihre Weise dennoch mit “Gütern” handeln (ebd.). Auch das literarische Feld ist ein solchermaßen “getarnter” Bereich. Die Literatursoziologie ist “eine besondere Ausprägung einer allgemeineren Theorie der Ökonomie symbolischer Güter” (ebd.).

Kapital¹⁰ ist “gespeicherte und akkumulierte Arbeit in materieller oder verinnerlichter Form” und kann auf unterschiedliche Weise weitergegeben werden (FHK 157). Bourdieu unterscheidet zwischen vier Sorten. *Ökonomisches Kapital* ist jede Form materiellen Besitzes und liegt allen anderen Kapitalformen zugrunde. Diese Dominanz wird jedoch durch die anderen Kapitalarten verschleiert. Auch bildet ökonomisches Kapital für sich allein keine Machtgarantie mehr (Treibel⁷2006: 229), sondern muss mit anderen Sorten verbunden werden.¹¹ Beim *kulturellen Kapital* unterscheidet Bourdieu drei Formen. Objektiviertes kulturelles Kapital sind Gegenstände wie z.B. Gemälde. Es lässt sich in Geld ausdrücken und durch Geld erwerben, allerdings wird es erst in der zweiten Form, als inkorporiertes kulturelles Kapital, wertvoll für den Besitzer. Auch Bildung, Wissen und bestimmte Fähigkeiten gehören zu dieser Form von Kapital. Es ist personengebunden und nur durch die Investition von Zeit zu erlangen. Die dritte Form ist das in Bildungstiteln institutionalisierte kulturelle Kapital, das dieses legitimiert und Vergleiche ermöglicht. Bourdieu bezeichnet es als eine Art “Magie, die eine soziale Wirklichkeit hervorbringt” (FHK 164) und die den Zutritt zu Berufen erleichtert, in denen kulturelles in ökonomisches Kapital umgesetzt werden kann. Für die Weitergabe von kulturellem Kapital, besonders in inkorporierter Form, ist die Erstsozialisation bzw. die Vermittlung durch Familie und Schule wichtig. Dabei hängt es oft von ökonomischem Kapital ab, man denke z.B. an die Kosten einer guten Ausbildung (Treibel⁷2006: 230). *Soziales Kapital* besteht aus dem Netzwerk von sozialen Beziehungen (Verwandtschaft, Geschäftsbeziehungen, Freundschaften) und Mitgliedschaften, den “Möglichkeiten andere um Hilfe,

¹⁰ Vgl. FHK 157-171: Für ökonomisches Kapital 161f., kulturelles Kapital 162-166, soziales Kapital 166ff., symbolisches Kapital 169ff.

¹¹ So hängt z.B. der Einfluss von ökonomischem Kapital vom Zustand einer Gesellschaft ab und bestimmt, ob und inwiefern Neureiche kulturellen oder politischen Einfluss ausüben können.

Rat oder Information zu bitten sowie aus den mit Gruppenzugehörigkeit verbundenen Chancen, sich durchzusetzen” (FHK 166). Es ist ebenso wie kulturelles Kapital personengebunden¹² und deutlich aufwändiger zu unterhalten und schwieriger zu kalkulieren als ökonomisches Kapital. Es sichert ökonomisches und kulturelles Kapital und kann es vermehren.

Symbolisches Kapital schließlich ist “nicht eine besondere Art Kapital, sondern das, was aus jeder Art von Kapital wird, das als Kapital [...] zur Ausbeutung verkannt, also als legitim anerkannt wird” (Bourdieu nach FHK 169f.). Es beinhaltet die “Chancen, soziale Anerkennung und soziales Prestige zu gewinnen und zu erhalten” (FHK 169), z.B. durch Titel, Spenden oder Statussymbole, und auch die Macht zur Erstellung der “official version of the social world” (Mahar/Harker/Wilkes 1990: 13). Kapitalsorten sind ineinander überführbar, auch wenn diese Umwandlung oft verschleiert wird, “so that economically-based relations of dependency and domination may be dissimulated and bolstered by the mask of moral ties, of charisma, or of meritocratic symbolism” (Wacquant nach ebd.: 14). Die einflussreichste Umwandlung ist die in symbolisches Kapital, da es in dieser Form Legitimationsmacht erwirbt (Mahar/Harker/Wilkes 1990: 13).

Der Wert von Kapital ist nur in Bezug auf ein bestimmtes Feld zu ermitteln (FHK 143f.) und hat großen Einfluss auf die Feldstruktur, da “eine bestimmte Kapitalsorte die Profitchancen im entsprechenden Feld” festlegt (Bourdieu nach Sch 86) und dem sozialen Akteur je nach Art und Menge seinen Platz zuweist (Mahar/Harker/Wilkes 1990: 8, Sch 107). Seine Verteilung ist zum einen als statisch zu betrachten, weil die Akteure als Kapitalbesitzer Strukturelemente im Feld darstellen und Machtzentren um Kapitalanhäufung entstehen; zum anderen sind seine Verteilung, die Feldstruktur und auch die Spielregeln im ständigen Wandel begriffen und somit dynamisch zu verstehen (Sch 95f.). Ein Spieler hat die Möglichkeit, sein Kapital nach den geltenden Regeln zu vermehren oder diese zu seinen Gunsten zu ändern (FHK 144).

Feld-Element II: Spieler

Akteure suchen sich ein Feld nicht bewusst aus, weswegen Bourdieu offen lässt, wie sich die Logik der einzelnen Felder im Spieler etabliert (FHK 148). Wenn jemand in einem Feld aktiv werden will, hat er die in ihm geltenden Werte, Regeln und Vorgaben bereits

¹² Es gibt aber auch Vorschuss auf soziales Kapital, z.B. in Politikerdynastien oder bei der Vermittlung einer Arbeitsstelle über Bekannte. Hier profitieren die Nutznießer vom sozialen Kapital eines Dritten.

anerkannt (ebd.). Die innerhalb eines Felds aufgewachsenen Spieler beherrschen die Regeln meisterhaft und handeln instinktiv richtig, sie haben einen “Spielsinn”, einen “Sinn für die wahrscheinliche Zukunft” (Bourdieu nach FHK 148). Neulinge fühlen sich in einem fremden Feld zunächst unwohl, sie können sich jedoch dem Feld und den in ihm wirkenden Kräften widersetzen und versuchen, neue Strukturen durchzusetzen (FHK 148). Der Handlungsspielraum eines Spielers ist durch das Kapital, die Feldstruktur, den Habitus (Sch 82f.) und die feldspezifischen Spielregeln eingeschränkt.

Feld-Element III: Illusio

Um an einem Feld teilnehmen zu können und überhaupt erst zu wollen, müssen Akteure an das Spiel und seinen Sinn glauben (FHK 145). Sie verinnerlichen die im Feld relevanten Unterscheidungen (*RdK* 360) und haben ein Interesse an seinen Konflikten (FHK 145). Auch dieser Sinn wird selten hinterfragt: “Die *illusio* gehört [...] zum Handeln, zur Routine, zu den Dingen, die man halt tut und die man tut, weil es sich gehört und weil man sie immer getan hat.” (Bourdieu nach FHK 145) Dabei gibt die Illusio nicht nur die Ziele vor (“(real) wünschbare[] Befriedigungen”), sondern auch die Form, in der sie verwirklicht werden dürfen (*RdK* 361).¹³ Die Illusio ist somit gleichzeitig Ergebnis und Voraussetzung für das Funktionieren des Spiels (*RdK* 360): Einerseits muss der Akteur an den Sinn des Spiels glauben, um sich dafür engagieren zu wollen, andererseits ist allein die Tatsache, dass so viele andere sich bereits dafür einsetzen, ein Grund, an die Wichtigkeit des Spiels zu glauben. Die Aufgabe der Wissenschaft ist es, mit der Illusio zu brechen, ohne sie jedoch zu ignorieren, da sie Teil der zu verstehenden Wirklichkeit ist (*RdK* 364f.).¹⁴

Feld-Element IV: Spielregeln

Felder funktionieren nach bestimmten impliziten oder expliziten Vorgaben (Mahar/Harker/Wilkes 1990: 7). Die Spieler eines Felds teilen einen unausgesprochenen Konsens über diese Regeln, der jederzeit aufgekündigt werden kann (Sch 99) – allerdings schließt

¹³ Z.B. darf ein “wahrer” Künstler Kapital nur in Form symbolischen Kapitals anhäufen, indem er sich “einen Namen macht” (*RdK* 238f.).

¹⁴ Ein Beispiel für eine Illusio, die sowohl das künstlerische als auch wissenschaftliche Feld betrifft, ist der kritische Diskurs. Die Wissenschaft muss erkennen, dass sie den Wert eines Kunstwerks nicht nur verzeichnet, sondern auch erschafft: “Der Diskurs über das Kunstwerk ist kein bloß unterstützendes Mittel mehr zum besseren Erfassen und Würdigen, sondern ein Moment der Produktion des Werks, seines Sinns und seines Werts.” (*RdK* 276, auch 364f.) Er scheint einen Wert zu beschreiben, bringt ihn jedoch mit hervor, während er sich gleichzeitig selbst legitimiert (*IF* 86), weil er etwas vermeintlich Wertvolles diskutiert.

sich ein Spieler vom Feld aus, wenn er die Regeln nicht befolgt (Sch 84). Weil ein Feld im Gegensatz zu einem echten Spiel jedoch nicht bewusst geschaffen wird und seine Regeln meist nicht explizit festgelegt werden, sind diese selbst Einsatz des Spiels und können in seinem Rahmen verändert werden (FHK 149). Die konkreten “Spielzüge” sind nicht determiniert, sondern unterliegen dem strategischen Ermessen der Spieler (Sch 83f.).

Exkurs: Strategie

Der Strategiebegriff bezeichnet bei Bourdieu “eine (implizite) Vernünftigkeit der Handlungspläne, wie sie sich ganz selbstverständlich aus dem Habitus [oder dem praktischen Sinn] des Individuums bzw. der Gruppe und aus der jeweiligen Position in der sozialen Struktur ergibt” (FHK 171) – er ist nicht zu verwechseln mit Strategie im Sinne von rationaler Berechnung oder als “genaue[m] Plan des eigenen Vorgehens” (Eickhoff/ Haller-Wolf/Mang ⁶1997: 775). Die Strategie und das Ziel hängen von der Position des Spielers ab: Machthabende verfolgen Erhaltungsstrategien, Neulinge dagegen, die ihre Position stärken oder die etablierte Ordnung in Frage stellen wollen, “Strategien der Häresie” (Bourdieu nach Sch 98). Aus dem Konflikt zwischen verschiedenen Strategien entsteht Veränderung (Sch 98).

Wie bereits in Bourdieus Definition mitschwingt, bleiben Strategien meist unbewusst. “Spontane” Strategien, d.h. solche, “die als Produkte von Dispositionen, die von den immanenten Erfordernissen des Felds geformt wurden, sich diesen spontan, ohne ausdrückliche Absicht oder Berechnung, anzupassen tendieren” (Bourdieu nach FHK 172), sind besonders in Feldern wirksam, in denen “Uneigennutz” vorgeschrieben ist (FHK 172). Die bewusste Strategie ist das Ergebnis von Ausnahmezuständen oder Krisen, in denen die habituellen Dispositionen versagen (Sch 97). Handlungen können dabei durchaus den Anschein erwecken, dass sie einen rationalen Plan verfolgen, und dennoch durch den Habitus bestimmt sein (FHK 172). “[S]ie können vernünftig und einsehbar sein, ohne einer bewussten Entscheidung zu folgen und ohne sich einem kohärenten Regelsystem zu fügen; sie intendieren eine Zukunft ohne Teil eines Projektes oder Plans zu sein.” (Stölting 2001: 62)

Beziehungen zwischen Feldern. Indem Bourdieu statt eines geschlossenen Gebildes verschiedene Felder mit unterschiedlichen Logiken und Regeln ansetzt, bricht er mit einem überlieferten einheitlichen Gesellschaftskonzept (FHK 141, 151). Im Unterschied

zu anderen Theorien, die wie er davon ausgehen, dass eine Gesellschaft aus unterschiedlichen Handlungsfeldern mit eigenen Regeln und z.T. sich ergänzenden Funktionen besteht (z.B. Luhmanns Systemtheorie) (FHK 151, Fuchs-Heinritz et al. eds. ³1994: 142f.), geht Bourdieu jedoch nicht von einer Gleichordnung der einzelnen Bereiche aus, sondern sieht diese als hierarchisch gegliedert an, mit einem übergeordneten obersten Feld (Reese-Schäfer 2001: 59f.). Dieses Feld der Macht besteht aus den Beziehungen zwischen Akteuren und Institutionen, die aufgrund ihres Kapitals herrschende Positionen in den unterschiedlichsten Feldern einnehmen (*RdK* 342). Dabei existiert es immer auch innerhalb der umschlossenen Felder als eine legitimierte Position (Pinto 2000: 112).¹⁵ Die verschiedenen Felder können miteinander konkurrieren, z.B. wenn ein Feld versucht, seinen Einfluss auf ein anderes auszudehnen (FHK 150). Bezüglich der Frage, wie sie sich historisch ausdifferenzieren, bleibt Bourdieu dagegen eher unspezifisch (Sch 100).¹⁶

Habitus-Feld-Dialektik. Habitus und Feld sind für Bourdieu untrennbar miteinander verknüpft: Die objektiven Feldstrukturen werden im Habitus verinnerlicht und bestimmen das Handeln und die Dispositionen eines Individuums, umgekehrt bestehen sie ihrerseits aus den konkreten gesellschaftlichen Handlungen, die vom Habitus geprägt sind (Sch 76, FHK 139). “Die soziale Realität existiert sozusagen zweimal, in den Sachen und in den Köpfen, in den Feldern und in den Habitus, innerhalb und außerhalb der Akteure.” (Bourdieu nach FHK 141)¹⁷ Habitus und Feld sind sich dabei immer ähnlich, weil der Habitus das verinnerlichte soziale Umfeld ist. Ebenso sind beide Konzepte fest an die soziale Praxis gebunden, ohne die kein Feld entstehen kann (FHK 140): “keine leiblichen Akteure, keine Praxis; keine Praxis, keine objektive Struktur” (Sch 77).

Die in Kapitel 6 vorgenommene gründliche Analyse der Feldstruktur zu Buchanans Zeit untersucht überlieferte Annahmen über das viktorianische Theater auf ihren Wahrheitsgehalt hin, indem sie objektive Rahmendaten über formale und inhaltliche Differenzen und Ähnlichkeiten verschiedener Autoren und Gruppen erschließt. Die Konzentration auf einen zeitlich und räumlich begrenzten Ausschnitt des literarischen Felds ermöglicht dabei eine umfassendere literaturgeschichtliche Darstellung als bisher,

¹⁵ Die Autonomiemerkmale einzelner Felder und ihre Beziehung zum Feld der Macht werden am Beispiel des literarischen Felds in 6.1.2 besprochen.

¹⁶ Z.B. entwickelt sich ein ökonomisches Feld, wenn bestimmte Institutionen, ein Markt, ökonomische Interessen und Wirtschaftssubjekte vorhanden sind (Sch 100f.). Ein kulturelles Feld braucht eine Schriftradtition und ihre Weitergabe durch ein Schulsystem, Titelvergabe usw. (ebd.). Das künstlerische Feld entwickelt sich aus dem Primat der Form vor der Funktion und einer “verallgemeinerte[n] ästhetische[n] Einstellung” (FHK 151).

¹⁷ Bourdieu redet auch von der “in Sachen, in Gestalt von Institutionen objektivierten Geschichte” und der im Habitus “leibhaft gewordenen Geschichte” (Bourdieu nach Jurt 2000: 121).

da auch und gerade nicht kanonisierte Autoren und Werke mit einbezogen werden – darunter das ausgewählte Korpus.¹⁸ In Kapitel 3 wird deutlich, dass die Kapitaltheorie nach Bourdieu, sein Illusio-Konzept und die geforderte Analyse des Verhältnisses zwischen Feld der Macht und untergeordnetem Feld besonders für die Untersuchung von künstlerischen Feldern von Interesse ist, da sie neue Erkenntnisse über den gesellschaftlichen Stellenwert und das “Funktionieren” von Kunst zu einem gegebenen Zeitpunkt mit sich bringen. Da diese Aspekte die Habitusbildung der Akteure und somit die künstlerische Produktion und Rezeption beeinflussen, ermöglicht ihre Analyse ein besseres Verständnis literarischer Werke.

2.3 Sozialraum, Raum der sozialen Positionen und Raum der Lebensstile

Sozialraum. Für die Untersuchung der einzelnen Felder im Hinblick auf soziale Klassen (FHK 176) bzw. die Betrachtung der Gesamtgesellschaft führt Bourdieu den Begriff des Sozialraums ein, der eine Zusammenschau von autonomen Feldern in einer größeren Struktur darstellt (Sch 103). Um die Einteilung von Akteuren in Klassen möglichst detailliert nachzuvollziehen, unterteilt Bourdieu den Sozialraum in zwei Subräume (Sch 111).

Raum der sozialen Positionen. Anhand der objektiven Lebensbedingungen von Akteuren, die er an den Kriterien Kapitalstruktur, -volumen und soziale Laufbahn festmacht, entwirft Bourdieu einen Raum der sozialen Positionen (Sch 106f.). Diese sind durch die Beziehungen zwischen ihnen bestimmt und bilden die Grundlage für die Einteilung von Klassen anhand empirischer Daten wie z.B. Statistiken zu Einkommen und Bildung (ebd.). Auf diese Weise unterscheidet Bourdieu die herrschende und die beherrschte Klasse (auch “Volksklasse”), zwischen denen das Kleinbürgertum verortet ist (Sch 110f.).¹⁹ Bourdieu ist sich jedoch der Vereinfachung dieses Schemas bewusst, weswegen er auf die Komplexität von Klassenmerkmalen hinweist:

Eine soziale Klasse ist definiert weder durch *ein* Merkmal [...], noch durch eine *Summe* von Merkmalen [...], noch auch durch eine *Kette* von Merkmalen, welche von einem Hauptmerkmal [...] kausal abgeleitet sind. Eine soziale Klasse ist vielmehr definiert durch die *Struktur der Be-*

¹⁸ Für die Vorteile dieser Wahl s. 5.5.

¹⁹ Die herrschende Klasse ist wiederum aufgeteilt in “herrschende Herrschende” (ökonomische Herrschaft exemplifiziert im Typ des Unternehmers) und “beherrschte Herrschende” (intellektuelle Herrschaft im Typ des Intellektuellen) (Sch 110). Das Kleinbürgertum unterteilt Bourdieu in absteigendes, neues und exekutives Bürgertum (Sch 110f.).

*ziehungen zwischen allen relevanten Merkmalen, die jeder derselben wie den Wirkungen, welche sie auf die Praxisform ausübt, ihren spezifischen Wert verleiht. (Bourdieu nach FHK 178f.)*²⁰

Klassenmerkmale gestalten sich dabei in verschiedenen Feldern unterschiedlich, weil der Wert des Kapitals, über das ein Akteur verfügt, und seine Einstellungen und Handlungen vom Feld abhängen (vgl. Bourdieu in FHK 179).

Raum der Lebensstile. Da also die bisher genutzten Merkmale nicht ausreichen, um eine Klasse adäquat zu beschreiben, setzt Bourdieu als zweiten Subraum den Raum der Lebensstile an (Sch 111). Auch dieser wird von Bourdieu anhand von Statistiken, Interviews usw. empirisch konkretisiert (Sch 112) und soll “die Ungleichheiten im sozialen Raum” abbilden, “die Struktur der Lebensstile, also der Wertvorstellungen, der ästhetischen Vorlieben und Geschmäcker, der Präferenzen in Konsum und Lebensführung” (FHK 181). Bourdieu geht davon aus, dass kulturelle Bedürfnisse als solche nicht existieren, sondern dass sie immer erst durch Sozialisation gebildet werden (Treibel 2006: 234). Die “symbolischen Merkmale der Lebensführung” (Sch 103) ergeben sich demnach nicht nur aus ökonomischen Vorgaben, sondern auch aus “gruppen- und klassenspezifischen – und insofern ‘subjektiven’ – Wahrnehmungen, ästhetischen Wertschätzungen und Wahlpräferenzen” (Sch 111). Lebensstile sind “die *repräsentierte soziale Welt*” (Bourdieu nach FHK 181). Aus den Beziehungen und Unterschieden zwischen den Lebensstilen entsteht die systematische Distinktion der verschiedenen Klassen (Sch 117), oder anders formuliert: Der Geschmack gibt einer Klasse einen einheitlichen Lebensstil, der sich in systematischer Weise von anderen unterscheidet (Sch 114f.).²¹ Da Lebensstile sich aus dem Habitus herausbilden, ist eine bewusste Stilisierung nicht notwendig (FHK 182).

Homologie des Raums der sozialen Positionen und des Raums der Lebensstile.

Zwischen dem Raum der sozialen Positionen und dem Raum der Lebensstile besteht eine Homologiebeziehung, so dass bestimmten sozialen Positionen mit einiger Wahrscheinlichkeit bestimmte Formen der Lebensführung zugeordnet werden können, ohne dass dies

²⁰ So teilen Berufsgruppen neben Hauptmerkmalen wie die Art der Arbeit, Einkommen oder gesellschaftliche Stellung auch Sekundärmerkmale wie Alter, Geschlecht und Herkunft, die das Prestige eines Berufs festlegen und als unausgesprochene Anforderungen wirken (vgl. Bourdieu in FHK 178). Bourdieu nennt als Beispiel Ärztinnen und Anwältinnen, die nach wie vor Außenseiterpositionen besetzen und hauptsächlich von einem weiblichen Klientel aufgesucht werden (ebd.). Die Gültigkeit dieser Aussage muss eventuell im Detail überprüft werden, offensichtlich gibt es jedoch Berufe bzw. Positionen, die genderspezifisch bestimmt sind, so dass Angehörige des einen Geschlechts leichteren Zugang zu ihnen haben.

²¹ Bourdieu erkennt bei seiner Untersuchung von Statistiken zu Freizeit, Konsum, Sport u.ä., dass Lebensstile auch eine innere Systematik aufweisen, in der alle Elemente zusammenpassen (FHK 182). Als Beispiel nennt er den “alten Kunsttischler”, der Ausgefeiltes, Feines, Perfektes in seiner Arbeit bevorzugt, was sich auch auf seine Lebensführung auswirkt, z.B. betreffend Finanzen, Kleiderwahl, Sprache usw. (ebd.).

auf einer kausalen oder notwendigen Relation beruht (Sch 112f.). Diese Homologie²² entsteht aus dem Habitus, dessen Klassifikations-, Bewertungs- und Handlungsschemata, inklusive des internalisierten Geschmacks, den Lebensstil beeinflussen (Sch 113).²³ Er sorgt außerdem dafür, dass ein Lebensstil realisiert wird, der mit den gegebenen Lebensbedingungen vereinbar ist, sowohl objektiv (über welches Kapital kann verfügt werden) als auch subjektiv (was passt zu den gegebenen Dispositionen) (Sch 114). Hier entsteht ein Kreislauf: Die Klasse bzw. die soziale Position beeinflusst den Habitus, also auch die Geschmacksbildung und den Lebensstil, der als Ausdruck einer Klasse durch die Erstsozialisation wiederum den Habitus beeinflusst. Wichtig ist jedoch, dass dieser Kreislauf unterbrochen werden kann (s.o.).

Geschmack.²⁴ Korrespondierend zu den genannten sozialen Klassen unterscheidet Bourdieu zwischen drei Geschmäckern (Sch 115).²⁵ *Legitimer Geschmack* zeichnet sich durch Vorliebe für tradierte kulturelle bzw. ästhetische Produkte aus und “ist geprägt durch einen selbstverständlichen ‘Sinn für Distinktion’, durch ein kaum irritierbares Gefühl dafür, das einzig Angemessene und das kulturell-ästhetisch Richtige zu kennen und zu praktizieren” (FHK 184). Er wird über die Familie vererbt, folgt aber der Ideologie vom angeborenen guten Geschmack, der ohne Lernprozess entsteht (ebd.). Der ökonomische Bereich mit den Lebensnotwendigkeiten wird ausgeblendet und durch eine “Stilisierung des Lebens” in allen Lebensbereichen ersetzt, durch eine “spielerische Distanz zu den Normen und Notwendigkeiten” (FHK 185). Bei der ästhetisierenden Betrachtungsweise wird das “Wie?” wichtiger als das “Was?” und die Erkennung von Kunstwerken zum “Ritual des Wiedererkennens und Einordnens” (Treibel⁷2006: 234).²⁶ Der *präventöse Geschmack* zeichnet sich besonders durch Bildungseifer aus und die Bevorzugung leichter zugänglicherer kultureller Werke (Sch 116). Das Kleinbürgertum will sich den legitimen Geschmack aneignen (FHK 184) und akzeptiert die herrschende

²² Fuchs-Heinritz/König sprechen von “Korrespondenzen” (FHK 183).

²³ Man kann argumentieren, dass hier eine indirekte Kausalität vorliegt, insofern die soziale Position den Habitus und dadurch den Lebensstil beeinflusst. Bourdieu geht es jedoch darum, dass die Verbindung von Position und Lebensstil über den Habitus vermittelt ist, d.h. nicht “streng kausal und absolut notwendig” ist (Sch 113). Sie ist arbiträr, da es keinen rationalen Grund gibt, warum z.B. wohlhabende Leute eher Wein trinken würden als Bier.

²⁴ Vgl. FHK 184-187, Sch 115f., Treibel⁷2006: 232-238.

²⁵ Daneben gibt es auch Orientierungen bzw. Vorlieben, die sich nicht entsprechend der Klassenstruktur verteilen (z.B. Genderstereotype), und manche der empirisch festgestellten Muster decken sich nicht mit den Vorannahmen: “An verschiedenen Stellen werden also Zusatzannahmen nötig.” (FHK 188)

²⁶ Wie die herrschende Klasse ist auch der legitime Geschmack in eine bürgerliche und intellektuelle Variante aufgeteilt: Der *bourgeoise Geschmack* ist charakterisiert durch die “Verleugnung der sozialen Welt”, die “Ästhetik des Behaglichen, Ungezwungenen und Leichten” (Bourdieu nach FHK 185), der *intellektuelle Geschmack* ist asketischer angelegt und vermeidet das “Dekorative” (FHK 185).

Kultur, ohne über sie verfügen zu können (vgl. Bourdieu in Treibel ⁷2006: 236). Diese mittlere Kultur hat demnach keine Substanz, sie “ist nichts als die kleinbürgerliche Beziehung zur Kultur” (Bourdieu nach FHK 184), und Neulinge und Emporkömmlinge werden die Rituale der legitimen Kultur nie vollkommen beherrschen (Treibel ⁷2006: 237). Der *populäre Geschmack* findet Gefallen an “illegitimen” Werken und Praktiken (FHK 184).²⁷ Auch er wird über die Familie weitergegeben und ist durch die Lebensbedingungen charakterisiert (FHK 186), durch die “mangelnde[n] ökonomische[n] und kulturelle[n] Ressourcen” (Sch 116). Über den Habitus wird die Lebenssituation mit dem Geschmack “vermittelt”, d.h. durch den Habitus passen sich die Akteure ihren Möglichkeiten an und verzichten “freiwillig” auf ihnen ohnehin unzugängliche (symbolische) Vorteile (vgl. Bourdieu in FHK 186f.). Das Objekt wird auf seine technische Funktion reduziert bzw. das Hauptinteresse gilt seinem Inhalt, d.h. den “in ihm gegebenen Relationen zur Wirklichkeit, [...] seine moralischen o.ä. Funktionen im sozialen Leben, [...] welche Gefühle es auslöst” (FHK 186).

Umfassende Klassendefinition. Zusammenfassend ergeben die Subräume der sozialen Positionen und der Lebensstile Folgendes:

Eine soziale Klasse wird in dreierlei Hinsicht theoretisch definiert und empirisch bestimmt:

1. durch ihre objektiven – ökonomischen, kulturellen, sozialen, laufbahnspezifischen – *Lebensbedingungen*, 2. durch ihre aus der Inkorporation dieser Existenzbedingungen hervorgegangene, die Praxis in ästhetischer, kognitiver und normativer Hinsicht systematisch bestimmende *Habitusform* und 3. durch ihren spezifischen Lebensstil, also durch die gewählten Praktiken und Objekte der *symbolischen Lebensführung*. (Sch 166f., kursiv sh)

Im Unterschied zu traditionellen Klassentheorien, die die Ungleichheit der Gesellschaft auf die Arbeitsbeziehungen oder die Berufspositionen reduzieren,²⁸ geht Bourdieu von einer mehrfachen Ungleichheit aus, die die Lebensbedingungen, Habitusformen und den Lebensstil betrifft (FHK 187). Darüber hinaus führt sein Geschmacksbegriff zu einer neuen Einschätzung des Werts eines Konsumguts: Dieser besteht nicht nur aus seiner technischen Gebrauchsweise, sondern kann in der sozialen Praxis etwas völlig anderes darstellen (ebd.).²⁹

²⁷ Schwingel nennt als Beispiele Groschenromane und Volksmusik (Sch 116).

²⁸ Vielmehr ist der Zugang zu einem Beruf immer mehr an kulturelles Kapital gebunden, d.h. reale soziale Ungleichheit muss mehrdimensional betrachtet werden (vgl. Eder in FHK 188), wofür Bourdieu die unterschiedlichen Kapitalsorten entwickelt.

²⁹ Durch die Frage nach der sozialen Funktion von Kultur “kommt er [Bourdieu] zu einer Objektivierung des Kultur-Spiels unter methodischer Ausschaltung jeglichen prätendierten Eigenwertes von ästhetischen Objekten, die vor ihm allenfalls Proudhon gewagt hatte” (Reese-Schäfer 2001: 58).

Herrschaftssoziologie. Mit der Beschreibung von Geschmack als sozialstrukturell bestimmt und klassenspezifisch ausgeprägt (Sch 114) greift Bourdieu die “bürgerliche Ideologie” des Gegensatzes von gutem, aufgeklärtem, wahren Geschmack vs. schlechtem, minderwertigem Geschmack an – Geschmack ist nie persönliches Verdienst, sondern immer gesellschaftlich generiert (Treibel ⁷2006: 233). Bourdieus Lebensstiltheorie ist somit gleichzeitig eine Herrschaftssoziologie: Symbolische Gewalt (oder Macht) “ist das Potenzial, Bedeutungen durchzusetzen und ihre Anerkennung zu erreichen” (FHK 207) und Kultur ist ein “Herrschaftsprodukt [...], dazu bestimmt, Herrschaft auszudrücken und zu legitimieren” (Bourdieu nach Sch 117f.). Der distinguierte Lebensstil ist ein Zeichen solcher symbolischer Macht: Da er sich und seine Symbole als legitim etablieren kann, legitimiert er auch die ungleichen Klassenverhältnisse (Sch 118f., FHK 194).

Weil der Habitus und die in ihm angelegten Wahrnehmungsschemata unterschiedliche Lebensstile selbstverständlich erscheinen lassen bzw. einer Klasse als “angemessen” zuordnen, werden diese Verhältnisse und Bewertungen allgemein akzeptiert und die soziale Weltordnung und ungleiche Kapitalverteilung als natürlich und unveränderbar angesehen (Sch 119f.). “Vermutlich stellt die Aversion gegen andere unterschiedliche Lebensstile eine der stärksten Klassenschranken dar [...]” (Bourdieu nach FHK 194) Die “sakrale[] Aura” von Kunst und Kultur verschleiert dabei ihre Verankerung in sozialen Gegebenheiten, weswegen sie sich besonders gut zur Aufrechterhaltung bestehender (Macht)Verhältnisse eignet (Vogt 2000a: 59). Wie andere habituelle Dispositionen zeigt sich die Anerkennung derselben durch (oft ungewollte) körperliche Reaktionen wie Erröten, Stottern, Schüchternheit oder Scham (FHK 208f.), während Herrschende einen Habitus ausbilden, der sie eine Vorrangstellung überhaupt erst beanspruchen lässt (FHK 209).

Auf die vorliegende Arbeit bezogen liegt der Wert von Bourdieus an Klassen gekoppelter Geschmacksbeschreibung in der Erweiterung des Erkenntnisinteresses: Die Untersuchung eines Korpus weitgehend unbekannter Texte ist möglich bzw. erwünscht, weil durch die neue Betrachtung der an der Werkgenese beteiligten Elemente ein pragmatischer Umgang mit ideologischen Vorgaben und ein Interesse an populärer Kultur gefördert wird. Kommerzieller Erfolg oder auch nur die Absicht eines Künstlers, mit seinem Werk ein gutes Auskommen zu verdienen, wird nicht automatisch mit einer qualitativen Wertminderung gleichgesetzt. Vielmehr werden gerade Texte von literarisch fragwürdigem Wert forschungs- bzw. erklärungs-würdig, wenn sich das

Erkenntnisinteresse nicht auf die Ausnahmen, sondern auf den Normalfall der künstlerischen Produktion und ihrer Produkte richtet (s. 5.5). Es ist natürlich nicht zu übersehen, dass auch Bourdieus Ansatz zu einem gewissen Grad ideologisch motiviert ist: Die Entlarvung des gehobenen Lebensstils und des korrespondierenden Geschmacks als Herrschaftsinstrument und verschleiertes Ausschlusskriterium birgt eindeutige sozialkritische Komponenten. Bei der Anwendung ist daher zu vermeiden, traditionelle Ideologien (z.B. das romantische Künstlerbild des hungernden, missverstandenen Autors) durch neue, ebenso absolute Vorgaben zu ersetzen, etwa indem jegliche idealistische Ansprüche an einen Künstler als naiv und unaufgeklärt deklariert werden.

Zusammenfassend ergibt sich das in Abbildung 1 dargestellte, vereinfachte Schema.

SOZIALRAUM

(= Gesamtschau aller Felder einer Gesellschaft)

mit den Subräumen:

• SOZIALE POSITION

(auf Grundlage von Kapitalstruktur und -volumen, Laufbahn = objektive Bedingungen)

H
O
M
O
L
O
G
I
E

KLASSEN

• LEBENSSTIL

(ästhetische Präferenzen, Geschmack = symbolische Praxis)

GESCHMACK

SOZIALE PRAXIS

(= Grundlage aller Bourdieu'schen Theorie)

praktischer Sinn

“Kreislauf”

(kann durchbrochen werden)

(Lebensstil und Klassenzugehörigkeit prägen Habitus)

(Bewertungs-/Wahrnehmungsschemata prägen Geschmack)

FELD

(= objektive Positionen)

D
I
A
L
E
K
T
I
K

HABITUS

(= subjektive Dispositionen der Positionsinhaber)

FELDELEMENTE:

• KAPITAL

(bestimmt Position der Spieler)

• SPIELER

(verfolgt Vermehrung seines Kapitals)

• ILLUSIO

(gibt seiner Praxis im Feld Sinn)

• REGELN

(beeinflussen Spieler)

• STRATEGIE

(Kapital bestimmt Position, bestimmt Möglichkeiten, bestimmt Ziele der Spieler; Illusio bestimmt Ziele; Regeln können je nach Ziel strategisch verändert werden; Ziel kann je nach Regeln auf bestimmte Weise verfolgt werden)

Abb. 1: Bourdieus soziologische Feldtheorie

Kapitel 3 | Bourdieus Literatursoziologie: *Die Regeln der Kunst*

In *Die Regeln der Kunst* (1992) spezifiziert Bourdieu die in Kapitel 2 vorgestellten Grundkonzepte seiner soziologischen Theorie für das literarische Feld in Frankreich, wobei er sich auf das 19. Jh. und Gustave Flaubert konzentriert. Damit beschäftigt er sich mit einem Untersuchungsgegenstand, bei dem akademische Rivalitäten und Grabenkämpfe vorprogrammiert sind: Die Literatursoziologie dringt in einen Bereich ein, der traditionell den Literaturwissenschaften vorbehalten ist. Die Soziologie wird höchstens für die Analyse des Produzenten akzeptiert, nicht jedoch für die Untersuchung des Kunstwerks selbst (Pinto 1997: 31). Auf besonders starken Widerstand trifft sie bei Literaturwissenschaftlern, Philosophen und auch Autoren, die durch die soziologische Untersuchung von Kunst bzw. ästhetischer Erfahrung die Werke an sich, aber auch ihren Arbeitsbereich bedroht sehen (*RdK* 11). Die zum Teil vehemente Gegenwehr erklärt sich zu einem gewissen Grad aus Bourdieus Generalangriff auf die grundlegenden Modelle¹ und bisherigen Resultate² der Literaturwissenschaft, schlägt sich aber auch in negativen Äußerungen von Kritikern nieder, die sich mit seinem Ansatz offensichtlich nur oberflächlich beschäftigt haben³ und polemischen Charakter aufweisen⁴.

Bourdieu sieht besonders in der Schöpferideologie ein Hindernis für eine Wissenschaft der kulturellen Produktion bzw. Werke, weil sie den "sichtbaren Produzenten" und die materielle Herstellung des Werks in den Vordergrund stellt und dabei vernachlässigt,

¹ So betreibe die traditionelle Literaturgeschichte die "ideographische Beschreibung von Einzelfällen" (Jurt 2000: 118), sehe Werke als Ausdruck einer Schöpferpersönlichkeit und Autoren als "offensichtliche Ursache eines Kunstwerks" (Wellek/Warren nach ebd.: 137), lege ihren Schwerpunkt auf die biographische Interpretation und die werkimmanente Methode (Jurt 2000: 119) – und übersehe dabei das eigentlich Wichtige. Bourdieus Kritik erscheint teilweise zu einseitig, insofern die Literaturwissenschaft, besonders seit dem *Cultural Turn*, durchaus mehr als werkimmanente Studien betreibt.

² So müsse die gesamte Literaturgeschichte neu geschrieben werden und dabei die Rekonstruktion des literarischen Felds und der dem Autor offenstehenden Möglichkeiten sowie die Grundlage für den Glauben an seine "revolutionäre Sendung" in Betracht gezogen werden (*IF* 89).

³ Dazu gehört die Darstellung, dass laut Bourdieu Literatur aus dem vorsätzlichen, rationalen Streben des Autors nach Distinktion entstehe, während er betont, dass Strategien meist unbewusst bleiben und erst im Nachhinein konstruiert werden können (Joch/Wolf 2005: 7).

⁴ Laut Karlheinz Stierle lehrt z.B. *Die Regeln der Kunst*, "wie man einen Roman versteht, ohne ihn lesen zu müssen" (Stierle nach Joch/Wolf 2005: 8). "Er [Stierle] glaubt zu erkennen, [...] dass er [Bourdieu] also einen Künstler [Flaubert] zum Proto-Soziologen verkleinert, um die Virtuosität, die interne Organisation eines großen Romans übersehen zu können" (Joch/Wolf 2005: 12). Bourdieus ausführliche Analyse von Flauberts *Éducation sentimentale* (*RdK* 19-79) wird dabei ebenso übersehen wie seine Anerkennung der literarischen Darstellungsmöglichkeiten (s.u.). Um beiden Seiten gerecht zu werden, muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass auch Bourdieu seine Kritik nicht gerade zimperlich formuliert. So attestiert er z.B. den Kritikern der Literatursoziologie eine "narzisstische" Angst um ihren Anspruch auf Individualität bzw. auf ihre Fähigkeit zur distinguierten Erfahrung (*RdK* 11f.). Jurt stellt folgende Ausdrücke aus *RdK* zusammen: "Eine soziologische Literaturbetrachtung breche mit dem 'Idealismus der literarischen Hagiographie', mit dem 'prophetischen Pomp der großen Literaturkritik', dem 'priesterlichen Gemurmel der schulischen Tradition'." (Jurt 2000: 134)

was ihn geformt hat bzw. woher er seine schöpferische Macht bezieht (*RdK* 271), nämlich aus dem Feld und seinen Teilnehmern (s. 3.2, 3.3, 3.4). Auch Soziologen können kulturelle Werke nicht ohne einen gewissen inneren Widerstand analysieren: Da die Kultursoziologie sich mit Objekten beschäftigt, die den “Schutz der [anerzogenen] Ehrfurcht” genießen, sieht Bourdieu bei der Analyse kultureller Werke die Gefahr, “der Alternative bedingungsloser Anbetung oder ernüchterter Herabsetzung zu verfallen” (*RdK* 295).⁵ Er bricht außerdem mit der als selbstverständlich akzeptierten, vereinfachenden Vorstellung von kultureller Geschlossenheit. Statt eine “kulturelle Einheit” (*RdK* 318) einer Epoche anzunehmen, müssen verschiedene Felder auf strukturelle Analogien und Austauschbeziehungen zwischen ihren Akteuren untersucht werden, aus denen irreführende Koinzidenzen bzw. Korrespondenzen entstehen (*RdK* 319). Dass Bourdieus Ansatz allerdings auch anders rezipiert werden kann, zeigt folgendes Zitat: “Beide Ansätze [Bourdies Kultursoziologie, Ludwik Flecks Denkstilanalyse] korrelieren individuelle Leistung und kontextuelle Einbettung, *ohne den Wert des spezifischen künstlerischen oder wissenschaftlichen Produkts zu schmälern.*” (Klein 2007: 191, kursiv sh)

Als neues Ziel verfolgt Bourdieus Literatursoziologie die Untersuchung des Umfelds, in dem Literatur entsteht, “das Draußen der Literatur” (*RdK* 10). Dabei geht es um “die Konstruktion von Systemen intelligibler Beziehungen, mit denen sich sinnliche Gegebenheiten erklären lassen” (*RdK* 14). Die Einzigartigkeit des Autors wird zuerst aufgelöst und seine Position im literarischen Feld bestimmt, um sie auf dieser Grundlage “um so eindrucksvoller wiederzufinden” (ebd.). Sein praktischer Sinn wird rekonstruiert, indem man die Möglichkeiten analysiert, die sich ihm bieten (Pinto 1997: 16). Die soziologische Untersuchung der gesellschaftlichen Bedingungen zeigt dabei, wovon ein Autor sich freimachen konnte, was er gegen und wegen seiner gesellschaftlichen Festlegungen tun musste, um sich als Künstler “hervorzubringen” (*RdK* 173). Die Feldtheorie will dabei weder lediglich einen Zusammenhang von individueller Autorenbiographie oder Herkunftsklasse und Werk herstellen, noch eine rein textimmanente Interpretation oder intertextuelle Analyse betreiben, sondern diese Aspekte miteinander kombinieren (Joch/Wolf 2005: 1). Die Geschichte der Werke wird auf die Geschichte der Auseinandersetzung von Autoren bezogen und führt so zu einem neuen Verständnis von

⁵ “Schon die Absicht, die Wissenschaft vom Sakralen zu betreiben, hat ja etwas vom Sakrileg, und das Gefühl, eine *Transgression* zu begehen [...] kann die, die es riskieren, dazu bringen, die Wunden, die sie unvermeidlicherweise (auch sich selbst) zufügen, durch unnütze Überspitzungen noch schmerzhafter zu machen [...]” (*RdK* 295f.) Die Eingliederung von kulturellen Werken in die Welt der Konsumgüter bezeichnet Bourdieu selbst als “barbarisch” (Reese-Schäfer 2001: 58).

Individualität und Intertextualität und zur Verbindung von Texten mit ihren sozialen Bedingungen (ebd.). Das kulturelle Produkt wird historisiert, indem man es und seinen Sinn an einen bestimmten Zustand des Felds bindet (*RdK* 468). Es wird dabei aber nicht nur relativiert, sondern auch “notwendig” gemacht, d.h. “daß sie [die soziologische Untersuchung] diese [Praktiken und Vorstellungen] dadurch der Willkür entreißt und verabsolutiert, daß sie sie notwendig und unvergleichbar macht, also in ihrer spezifischen Existenz rechtfertigt” (ebd.). In anderen Worten: Das Kunstwerk wird in seiner “Notwendigkeit” untersucht, indem “die Bildungsformel, das Erzeugungsprinzip, de[r] Daseinsgrund” erklärt wird (*RdK* 15).⁶

Statt der befürchteten Reduzierung, Nivellierung, Relativierung und Zerstörung erweist sich die Soziologie also als vorteilhaft, nicht nur für die Analyse literarischer Werke, sondern auch für die Selbstreflexion des Analytikers: Sie mag Kunst “entzaubern”, gleichzeitig ermöglicht sie jedoch dem Betrachter “jene Umkehrung des Blickes [...], die dazu einlädt, in der Realität ‘den anerkannten Bezugspunkt einer (fast) allgemein geteilten Illusion’ zu erkennen” (Pinto 1997: 32). Sie führt zur Auffindung jener Elemente, die sich als selbstverständlich und objektiv darstellen, weil sie “unter dem Anschein einer universellen Substanz” in die Feldgeschichte inkorporiert wurden (*RdK* 489). Die Feldstrukturen lenken unser Denken in bestimmte Bahnen, denen durch die Kenntnis dieser Strukturen entgegengesteuert werden kann (ebd.). “Die rückhaltlose Bewußtmachung historischer Determinierungen, eine wahre Rückeroberung seiner selbst – sie ist das genaue Gegenteil der magischen Flucht in das ‘Wesensdenken’ –, bietet die Möglichkeit, diese Determinierungen tatsächlich zu kontrollieren.” (ebd.) Für die Interpretation von konkreten Texten bedeutet dies, dass die Literaturwissenschaft von der Soziologie erfahren kann, auf welche konkreten Situationen und auf welche Art ein Autor im literarischen Feld mit seinem Werk reagiert, umgekehrt kann sie durch die Untersuchung literarischer Techniken erhellen, auf welche Weise sich der Autor selbst im Text darstellt oder objektiviert (Joch/Wolf 2005: 14).

3.1 Das literarische Feld

Bourdieu legt großen Wert auf die Entstehungsgeschichte des literarischen Felds, da es in seiner heutigen Form als selbstverständlich akzeptiert wird, sich jedoch wie alle anderen Felder auch historisch entwickelt hat (*RdK* 84). Für den einzelnen Autor gilt, dass erst aus

⁶ Die Literatursoziologie verwandelt auf diese Weise die “sinnliche” Liebe zum Kunstwerk in eine “*amor intellectualis rei*” (*RdK* 15).

dem Zeitzusammenhang heraus deutlich werden kann, wie er sich von der literarischen Geschichte abhebt (oder nicht), wobei sein Standpunkt als einzigartig betrachtet werden muss. Seine Besonderheit zeigt sich eben darin, dass er kein Vorläufer von späteren Künstlern ist, “wenn man [...] den Standpunkt eines Flaubert einnimmt, der noch nicht Flaubert war, und versucht herauszufinden, was der junge Flaubert in einer künstlerischen Welt machen mußte und wollte, die noch nicht durch das umgewandelt war, was er gemacht hat” (*RdK* 163).⁷

Literarisches Feld und Feld der Macht. Je nach Standpunkt der Entwicklung existiert das literarische Feld in unterschiedlichen Stadien der Unabhängigkeit von anderen Feldern, es ist jedoch immer vom Feld der Macht umschlossen, in dem die ökonomische und politische Logik vorherrscht (*RdK* 341f.). Die Auseinandersetzung zwischen literarischem Feld und Machtfeld überträgt sich (zumindest im französischen literarischen Feld) über den ständigen Kampf zwischen einem heteronomen und einem autonomen Hierarchisierungsprinzip ins Innere des literarischen Felds (*RdK* 344): “Autonomie und Heteronomie sind die entscheidenden Differenzkriterien innerhalb des literarischen Feldes.” (Jurt 2000: 127) Die legitimierte Position des Machtfelds im literarischen Feld ist die des bürgerlichen Autors. Aus diesem Konflikt entsteht eine gegenläufige Bewertung von Erfolg und Ruhm: Die externe Hierarchisierung würdigt weltlichen, kommerziellen Erfolg mit hohem Bekanntheitsgrad bei einem breiten Publikum, die interne Hierarchisierung produziert dagegen nur für die Kollegen (*production restreinte*) (*RdK* 345). Eine weitere Folge ist die symbolische Macht im literarischen Feld, die Künstlern durch die Ablehnung aller feldexternen Vorgaben erwächst, im Gegensatz zur heteronomen Macht, die “im Austausch gegen technische oder symbolische Dienste” von den Machthabern an bestimmte Künstler verliehen wird (*RdK* 350).

Autonomiemerkmale. Das Kräfteverhältnis zwischen literarischem Feld und Feld der Macht kann an verschiedenen Faktoren abgelesen werden (*RdK* 344). Je autonomer das literarische Feld ist, desto eher gilt die *interne Hierarchisierung*, desto größer ist der Abstand zwischen dem Subfeld der eingeschränkten Produktion und dem Subfeld der Massenproduktion (ebd.) und desto besser ist dies für das symbolische Kapital der

⁷ Eine Zusammenfassung von Bourdieus Erkenntnissen zum französischen literarischen Feld würde hier zu viel Platz in Anspruch nehmen. Die wichtigsten Aspekte werden in diesem Kapitel und im Zusammenhang mit dem britischen Theaterfeld in Kapitel 6 besprochen, darunter die Verschleierung wirtschaftlicher Absichten, die dichotome Bewertung von kritischem und kommerziellem Erfolg, der Gegensatz von “reiner” Produktion und Massenproduktion und das dazugehörige Künstlerbild sowie das Primat der Form. Ein kurzer Überblick über das französische Theaterfeld findet sich in 6.1.4.

“wahren” Künstler, die nicht von der bürgerlichen Nachfrage abhängig sind (*IF* 39). Der *Brechungseffekt* zeigt sich in dem Ausmaß, in dem externe Einflüsse und Anforderungen⁸ durch die dem Feld eigene Logik umgeformt werden (*RdK* 349):

Kurz, externe Einflüsse wirken sich stets nur über die spezifischen Kräfte und Formen des Feldes aus, das heißt nachdem sie in einer Weise *umstrukturiert* wurden, die um so tiefer greift, je autonomer das Feld ist, je fähiger es ist, seine spezifische Logik zur Geltung zu bringen, die wiederum nichts anderes ist als seine gesamte, in Institutionen und Mechanismen objektivierete Geschichte. (*RdK* 367)

Je autonomer das literarische Feld wird, desto mehr wird das *Wissen um die Geschichte* und Entwicklung der Gattungen zur Zugangsvoraussetzung zum Feld (*RdK* 384). “Das in der Logik des Feldes produzierte Werk verlangt eine *differentielle*, distinktive Wahrnehmung”, d.h. es muss in Bezug auf andere zeitgenössische, aber auch vorhergehende Werke betrachtet werden und nur ein Kenner der Geschichte kann das Werk adäquat wahrnehmen und bewerten (*RdK* 393).⁹ Die literarische Produktion ist mit zunehmender Autonomie immer stärker an die Entwicklung des literarischen Felds gekoppelt und kann immer weniger von den gesellschaftlichen Umständen abgeleitet werden (*RdK* 385). Heteronom geprägte Kunst ist politischen, ästhetischen und ethischen Ansprüchen verpflichtet, die von einem unabhängigen Feld durch Denunziation, Exkommunikation u.Ä. mehr oder weniger scharf geahndet werden (*IF* 43, *RdK* 349). Beispielsweise sehen autonome Künstler in “verpflichteten” Künstlern “unredliche Konkurrenz” und sprechen ihnen den Künstlerstatus ab (*IF* 45). Darin liegt für die Akteure im literarischen Feld ein Anreiz zum Widerstand gegen das Machtfeld (*RdK* 349). Der Wert eines solchen Widerstands muss allerdings immer in seinem historischen Zusammenhang betrachtet werden, denn das angesammelte kollektive Kapital ermächtigt oder verpflichtet den Künstler sogar, gegenüber den weltlichen Mächten Ansprüche zu äußern – Widerstand kann also banal bzw. normal werden (*RdK* 350) und dadurch an Wert verlieren. Ein letztes Merkmal ist das Aufkommen *spezialisierter Akteure*, z.B. neuer Institutionen und Konsekrationsinstanzen, Reproduktionsschulen für Produzenten oder individueller Akteure “mit den objektiv vom Feld verlangten *Dispositionen* und den *spezifischen Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien*” (*RdK* 459). Diese Spezialisierung zeigt sich

⁸ Feldexterne Bedingungen beeinflussen Autor und Werk in Form des Habitus, also durch die gesellschaftlichen Faktoren, die dauerhaften Einfluss auf den Künstler haben, oder wirken zum Herstellungszeitpunkt auf das Feld ein, z.B. in Form von Wirtschaftskrisen, Revolutionen, Epidemien (*RdK* 367, *IF* 68).

⁹ “Der Betrachter, dem diese historische Kompetenz fehlt, ist zur Indifferenz desjenigen verurteilt, der nicht über die Mittel zum Differenzieren verfügt.” (*RdK* 393) Zur Problematik dieser Aussage s.u.

auch in der Entwicklung einer eigenen Sprache, mit der über Künstler, Kunstwerke und ihre “Manier” gesprochen wird (ebd.).

Innere Struktur des literarischen Felds. Nach der Beschreibung der Feldgenese und seines gesellschaftlichen Status wendet sich Bourdieu der inneren Struktur des literarischen Felds zu. Die grundlegende antagonistische Struktur im französischen literarischen Feld, die um die Pole der autonomen und der heteronomen Produktion angeordnet ist, wurde bereits erwähnt. Wie alle künstlerischen Felder ist das literarische Feld gering kodifiziert mit durchlässigen Grenzen (*RdK* 358), die mit dem Legitimitätsmonopol variieren, d.h. je nachdem, wer die Autorität hat zu entscheiden, wer sich Künstler nennen und folglich mitreden darf (Jurt 2000: 127). Das Monopol auf die Bestimmung und die Durchsetzung der Definition des Künstlers und legitimer Kunst ist stark umkämpft (*RdK* 353). Da sie der Spieleinsatz ist, gibt es keine universelle Definition des Autors, sondern sie entspricht immer lediglich dem temporären Stand der Auseinandersetzung (*RdK* 355).¹⁰

Da somit die Positionen im künstlerischen Feld nicht klar beschrieben sind, können die in ihm aktiven Akteure sehr unterschiedliche Eigenschaften aufweisen (s. 3.2) (*RdK* 358f.). Es können jedoch nur die Spieler ins Feld gelangen, die das “Spiel der Kunst als Kunst” akzeptieren, was für ein autonomes literarisches Feld bedeutet, dass sie in feldspezifischer Illusio Abstand vom “ökonomischen” Denken nehmen bzw. es verschleiern (*RdK* 151f., 238, 354, 374), den Künstler als genialen Schöpfer entwerfen (*RdK* 270f.), das Kunstwerk als in seiner Substanz einzigartiges, unausdeutbares Werk akzeptieren (*RdK* 277) und an den Wert von Innovation glauben.¹¹ Die einzige gültige Währung in einem solchen Feld ist das symbolische Kapital. Ökonomisches Kapital muss in symbolisches umgewandelt werden, um eingesetzt und eventuell wieder in ökonomisches Kapital zurückverwandelt zu werden (*RdK* 239). Der Künstler muss “Opfer” bringen, d.h. die Investition in ein symbolisches Gut zahlt sich nur dann aus, wenn sie unter dem Deckmantel der Uneigennützigkeit und Gleichgültigkeit an Gegenleistung erbracht wird (*RdK* 238). Die einzige legitime Kapitalform in der Kunst ist, “sich einen Namen zu machen” (*RdK* 239). Die im Feld etablierten Herrschenden müssen daher immer auf das Auftauchen von Neuankömmlingen reagieren, wobei jedoch Geringschät-

¹⁰ So wird das Konzept des “echten” Künstlers, das all denen den Künstlerstatus abspricht, die kommerzielle Ziele verfolgen, heute als selbstverständlich empfunden, ist aber historisch gewachsen und beruht auf “wahrhaften symbolischen Morden” von Künstlern, “die als Schriftsteller im Namen einer breiteren und nachgiebigeren Definition des Berufes leben” (*IF* 56) oder sich als solche fühlen konnten (*RdK* 354).

¹¹ “Stellungnahmen zum unhintergehbaren Innovationszwang der Kunst sind spätestens seit der Klassischen Moderne und den historischen Avantgarden Legion.” (Joch/Wolf 2005: 9)

zung als Ohnmacht missverstanden werden kann und Ablehnung oder sogar Ausschluss aus dem Feld als Anerkennung eines gleichwertigen Gegenspielers (*RdK* 357, *IF* 60f.).

Veränderungen des literarischen Felds. Die Positionskämpfe im literarischen Feld führen zu ständiger Veränderung (*RdK* 207), d.h. es gibt nur temporäre Vormachtstellungen, die erfolgreich angefochten werden können (Pinto 1997: 18). Aller Wandel entsteht dabei aus der internen Feldstruktur, d.h. aufgrund der in ihr vorgegebenen gegensätzlichen Positionen, z.B. alt vs. jung, herrschend vs. beherrscht, orthodox vs. häretisch (*RdK* 379). Doch obwohl feldinterne Veränderungen im Prinzip unabhängig von der Außenwelt sind, hängt ihr Erfolg davon ab, dass sie an externe Kämpfe anknüpfen bzw. parallel zu externen Wandlungen ablaufen (*RdK* 207). So gewährleistet z.B. die Entstehung neuer Konsumentengruppen den Erfolg neuer Produzenten und ihrer Produkte (*IF* 110) oder führt zunehmende Allgemeinbildung zu einem Zuwachs an qualifizierten Produzenten und Rezipienten (*RdK* 207). Besonders Neulinge können nur zusammen mit umfassenderen gesellschaftlichen Veränderungen Erfolg haben (*RdK* 401), wobei durch die Gleichzeitigkeit der Eindruck von Kausalität zwischen externen und internen Veränderungen entstehen kann (*RdK* 379).

Da die Positionen im Feld mit einem Lebensstil verbunden sind, bringt jede Strukturveränderung, z.B. durch den Eintritt von Neuerern, eine Geschmacksveränderung und somit eine Verschiebung der symbolischen Distinktion mit sich, die immer auch die "distinguierten Konsumenten" eines Produkts betrifft (*RdK* 257f.). Die Abgrenzung der Avantgarde von den geltenden Normen, die sie als überholt und altmodisch darstellt, wird durch einen beständigen Abnutzungseffekt unterstützt: Durch die zunehmende Nachahmung wird die einstmals revolutionäre Praxis zur Routine, d.h. auf Dauer schafft sich jedes Werk sein eigenes Publikum (*RdK* 401). Das Neue wird durch Gewöhnung zur legitimen Wahrnehmungsform und es kommt zur "Banalisation der Entbanalisierung" (*RdK* 402).¹² Der Verlauf der Abnutzung hängt vom Rezipienten, von der Dauer des Kontakts und vom Grad der Kanonisierung ab, und wird "beschleunigt durch den Snobismus, dieses bewußte Streben nach der Unterscheidung vom gewöhnlichen Geschmack" (ebd.). Je autonomer das literarische Feld ist, desto länger dauert es, bis sich neue Werke und die in ihnen enthaltenen Wahrnehmungsnormen bei einem breiteren Publikum durchsetzen (*RdK* 135).

¹² An anderer Stelle heißt es, dass die "Veraußeralltäglichung" alltäglich wird (*IF* 112). Ein aktuelles Beispiel für diesen Ablauf ist die deutschsprachige *Poetry-Slam*-Kultur, die laut Alexander an Sichtbarkeit, Popularität und Massentauglichkeit gewinnt, immer stärker auf komische Inhalte setzt und dabei zunehmend kommerzialisiert wird (Alexander 8.4.2009).

Bei aller Veränderung entsteht aber auch Kontinuität: Da jede Verschiebung alle vorhergehenden Elemente mit einschließt, kann jeder ästhetische Akt nur an der Stelle geschehen, an der er passiert und “so tendiert die Serie selbst zur Einmaligkeit und Irreversibilität” (*RdK* 258). Die Geschichte des Felds ist somit unumkehrbar und die so entstandenen Werke “tragen *kumulative Züge*” (*RdK* 384, auch 258). Einen vollständigen Bruch mit allem Vorangegangenen gibt es nicht. Ein Neuzugang kann ein Feld nur verändern, indem er die historischen Errungenschaften desselben benutzt und sich in die Geschichte des Felds einschreibt, statt sich auszuschließen (*RdK* 168).

Homologie von Angebot und Nachfrage. Wenn also die künstlerische Produktion nicht direkt von der Nachfrage bestimmt wird, weil diese ja als ökonomisches und somit externes Interesse nur gebrochen im literarischen Feld zum Tragen kommt, wie können Angebot und Nachfrage trotzdem zusammenpassen? Diese Übereinstimmung ist nur unter extremen Umständen, z.B. bei heteronomster, kommerzieller Kunst das Ergebnis einer bewussten Anpassung (*RdK* 395). Die Antwort liegt in der Homologie zwischen dem Raum der Künstler (literarisches Feld) und dem Raum der Konsumenten (Feld der Macht) (ebd.). Sie führt zusammen mit der Korrespondenz zwischen der Feldstruktur und dem Habitus aller Beteiligten zu einer Koinzidenz von angebotenen Werken und Publikumserwartung (*RdK* 262): Aufgrund der unterschiedlichen Positionen im literarischen Feld mit ihren verschiedenen Interessen und Zwängen bieten die “unterschiedlichen Unternehmen der Kulturproduktion (der verschiedenen Theater, Verlage, Zeitungen, Modeschöpfer, Galerien usw.)” (*RdK* 395) verschiedene Produkte an, die ihren distinktiven Sinn bzw. Wert objektiv durch ihre Beziehung zueinander erhalten (*RdK* 395f.). Dadurch findet jeder Abnehmer etwas für ihn Passendes (ebd.), z.B. folgen Konsumenten und Künstler-Avantgarde derselben Logik, nämlich “sich durch gegenseitiges Überbieten voneinander abzuheben” (*RdK* 402). Die Übereinstimmung von Angebot und Nachfrage ist also das Ergebnis zweier unabhängiger Kausalreihen (*RdK* 396).

Diese Homologie hat einen doppelten Effekt: Einerseits finden die verschiedensten Geschmäcker für sie befriedigende Werke (s.o.), andererseits entsteht dadurch für die Künstler ein diversifizierter Markt, der die Grundlage für die Möglichkeit der Ausdifferenzierung in verschiedene Produkte darstellt (*RdK* 396).¹³ Da jede Position mit bestimmten Vorannahmen verbunden ist, stellt die Ähnlichkeit der Positionen von

¹³ So scheint die Bildung eines autonomen literarischen Felds anfangs vom Auftauchen mehrerer Arten von Auftraggebern abzuhängen (*RdK* 397) bzw. von einer “Verschiedenheit der Öffentlichkeit” (*IF* 107).

Produzent und Publikum, das “geheime Einverständnis” (*RdK* 268), eine wichtige Voraussetzung für Erfolg dar (vgl. auch *RdK* 119, 191).

3.2 Der Autor

Die Akteure im literarischen Feld sind die Autoren als Produzenten und die Leser bzw. Zuschauer als Konsumenten. Bezüglich des Autors verschiebt Bourdieu das traditionelle literaturwissenschaftliche Interesse. Statt zu fragen, “Wie wurde dieser Autor zu dem, was er war?” und dabei rückblickend eine falsche kohärente Entwicklung zu konstruieren,¹⁴ stellt er die Frage: “Wie konnte dieser Autor mit seinem speziellen sozialen Hintergrund und Habitus auf diese Position gelangen bzw. eine neue Position für sich schaffen und so die in ihr angelegten Standpunkte bzw. Stellungnahmen ausdrücken?” (frei nach *RdK* 341 und *IF* 36)

Allgemeine Autorenposition. Bourdieu ordnet Künstler als “beherrschte Herrschende” der einflussreichen Klasse zu, d.h. sie verfügen über kulturelles Kapital und somit ein gewisses Prestige, sie sind aber dennoch den Inhabern politischer und ökonomischer Macht untergeordnet – früher direkt über das Mäzenatentum, heute indirekt über den Markt (Jurt 2000: 127). Ihre Positionen im literarischen Feld sind nur schwach institutionalisiert, z.B. über (Gruppen)Benennungen, exemplarische Künstlervorbilder, (anti-institutionelle) Institutionen und Konkurrenzmechanismen, die Anreize zur Subversion bieten (*RdK* 409). Die Definition der verschiedenen Positionen ist durch diese Offenheit stark umkämpft (*RdK* 406).

Eine Position wird dabei bevorzugt von einem Inhaber mit passenden Dispositionen besetzt, wobei das Erkennen und Wertschätzen einer Position vom Habitus der Akteure abhängt (ebd.). Die mitgebrachten Eigenschaften sind besonders dann wichtig, wenn eine Position noch nicht klar bestimmt ist (“*in statu nascendi*”) und ihrem Inhaber keine eigenen Normen aufzwingen kann (*RdK* 421). Meistens entsteht jedoch eine Korrespondenz zwischen Position und den Dispositionen aus “dem Streben, den ‘Posten’ zu gestalten, und der Notwendigkeit, sich von ihm gestalten zu lassen” (*RdK* 426).¹⁵ Die Möglichkeit der Mitgestaltung führt im literarischen Feld Akteure mit unterschiedlichsten Eigenschaften, Dispositionen und Ambitionen zusammen (*RdK* 358f.). Die meisten weisen

¹⁴ Bourdieu lehnt den Begriff der “Lebensgeschichte” grundsätzlich ab, in dem er eine Illusion sieht, die einem Leben eine schlüssige Entwicklung und einen Sinn unterstellt (FHK 198f.) und die durch soziale Vorgaben gesichert wird, z.B. durch das Vergeben von Eigennamen (FHK 199). In der rückblickenden Logik von (Auto)Biographien sieht er den Einfluss der Literatur und Existenzphilosophie (ebd.).

¹⁵ Oder auch: “einen Posten zu schaffen, und der Notwendigkeit, sich mit dem Posten abzufinden” (*IF* 141).

jedoch ein gewisses Selbstbewusstsein und “andere[] Sicherheiten”¹⁶ auf, die notwendig sind, um einen geregelten Beruf ablehnen zu können (*RdK* 359). Je nach spezifischem Habitus ist ein Autor mehr oder weniger vorsichtig in der Wahl seiner Position, z.B. ob er sich für ein avantgardistisches Engagement oder für eine einträglichere Stelle als Theaterautor entscheidet (*IF* 121). Die Bereitschaft zur Einnahme einer besonders auf Dauer riskanten Position und die damit verbundene Gleichgültigkeit gegenüber materiellem Gewinn hängen stark von der ökonomischen und symbolischen Kapitalgrundlage ab (*RdK* 413). Autoren ohne die nötigen Sicherheiten üben daher meist einen zweiten Beruf aus (*IF* 62). Die selbstbestimmte Identität als Künstler erleichtert die Akzeptanz von als unangemessen empfundenen Tätigkeiten, weil diese lediglich dem Broterwerb dienen und nicht seine gesamte Identität ausmachen (ebd.). Solche Berufe finden sich meist innerhalb des literarischen Felds, z.B. als Editoren oder Journalisten (ebd.), und können durch das in ihnen enthaltene Insiderwissen dem Künstler zu einflussreichen Positionen verhelfen, z.B. als Chefredakteur (*RdK* 359).

Als Endpunkt der Entwicklung des französischen literarischen Felds etabliert sich die Position des “reinen” Künstlers.¹⁷ In Unterscheidung zum bürgerlichen oder kommerziellen Künstler ist sie als Ergebnis einer Reihe von “Insubordinationsakten” ein Zeichen für die Autonomie des Felds (*RdK* 407f.). Sie kann nur erhalten werden, wenn für sie Akteure mit passenden Dispositionen gefunden werden: Desinteresse an materiellem Gewinn, Risikobereitschaft, aber auch hier die benötigte ökonomische Grundlage (*RdK* 408). Der Beruf des Künstlers muss immer neu bestätigt, immer neu erfunden werden, wobei es die nachfolgenden Generationen leichter haben, da die “reine” Position bereits existiert und akzeptiert ist (ebd.).

Autorenposition und Werk. Das literarische Feld wirkt als Kraftfeld je nach besetzter Position auf jeden ein, der in ihm agiert und um die Bewahrung oder Veränderung der Kräfteverhältnisse kämpft (*RdK* 368). Die Positionierungen eines Autors, wozu Bourdieu neben literarischen Werken auch Manifeste, Pamphlete und politische Stellungnahmen zählt (*RdK* 366), sind das Ergebnis und der Einsatz dieses Kampfes (*RdK* 368). Die vom Autor besetzte Position gibt dabei die spezifischen

¹⁶ Bourdieu spezifiziert diese “Sicherheiten” nicht näher, vermutlich meint er jedoch die ökonomische, kulturelle und soziale Kapitalgrundlage, die vielen Künstlern erst ihr Künstlerdasein ermöglicht.

¹⁷ Hier stellt sich die Frage, ob die Position des reinen Künstlers nicht von der oben konstatierten Unbestimmtheit der Positionen im literarischen Feld abweicht, insofern sie dem Autor strenge Vorgaben macht, besonders wenn er als avantgardistischer Künstler erfolgreich sein will. Allerdings werden durch das Verbot von ökonomischem Erfolg nur die Grenzen dieser Position streng überwacht, während ihre Gestaltung offen bleibt.

Interessen vor, aus denen das Werk entsteht (*RdK* 366). Statt eines rein individuellen Prozesses ist Schreiben daher ein sozialer Vorgang, der aus dem Zusammenwirken von Akteuren, ihren Dispositionen und der Feldstruktur besteht – was aber nicht heißt, dass es “die Epiphanie einer substantialisierten sozialen Klasse im Medium eines Textes” ist (Jurt 2000: 130). Mit seinem Werk wendet sich ein Autor immer an die Öffentlichkeit, “wenn auch auf indirekte Weise”, und positioniert sich über Imitation oder Ablehnung im Verhältnis zu seinen Kollegen, Kritikern, Lesern, Herausgebern usw. (Pinto 1997: 17). “Mit dem Werk wird eine Position, zumindest ein Selbstbild eingefordert” (ebd.: 20). Auch zwischen dem Raum der Positionen und dem Raum der Werke besteht eine Homologie, d.h. unterschiedliche Positionen entsprechen unterschiedlichen Positionierungen (*RdK* 365f.), und auch diese Entsprechung findet nicht automatisch statt, sondern entsteht aus den beiden Systemen der Werke und der Produzenten mit ihren jeweiligen Differenzen, Abständen und relevanten Gegensätzen (*RdK* 368).

Verbindungsglied Raum der Möglichkeiten. Die Beziehung zwischen Position und Positionierung wird über den Raum des Möglichen vermittelt (*RdK* 371), der “als eine Menge wahrscheinlicher *Zwänge*, zugleich Voraussetzung und Komplement einer endlichen Menge *möglicher Nutzungen*” (*RdK* 372), besteht. An anderer Stelle konkretisiert ihn Bourdieu weiter als ein “historisch ausweisbares System von Wahrnehmungs-, Bewertungs- und Ausdrucksschemata” (*RdK* 427), die die gesellschaftlichen Bedingungen für eine Möglichkeit festlegen (*RdK* 427f.). Diese Schemata existieren objektiv in der Feldstruktur, sind aber auch mental und körperlich im Habitus verankert (*RdK* 428), und geben wie eine Grammatik das Denk- und Machbare, Möglichkeiten und Zwänge, Freiheit und Notwendigkeit vor (*RdK* 373). Der Ausdrucksimpuls des Autors (“[der] Antrieb, der dem Suchen nach Neuem seine Intention, seine – oft negative – Richtung vermittelt” *RdK* 427) und die objektiven Möglichkeiten führen zusammen zur im Werk verwirklichten Lösung (*RdK* 429f.). Diese Denkschemata werden von den meisten Künstlern und z.T. auch vom Publikum geteilt und erhalten so “eine Art Objektivität [...], die mit einer die gemeinsamen, das heißt (innerhalb der Grenzen des Feldes) allgemein als selbstverständlich anerkannten Überzeugungen übersteigenden Notwendigkeit ausgestattet ist” (*RdK* 374). Sie erschweren Innovation, weil sie den Raum der Möglichkeiten vorgeben, nicht hinterfragt und als universell gültig akzeptiert werden.

Der Raum der Möglichkeiten hängt außerdem von der Wahrnehmung des Akteurs selbst ab: Er ist “der Raum vollzogener Positionierungen, wie ihn die Wahrnehmungs-

kategorien eines bestimmten Habitus erfassen" (*RdK* 371), d.h. wie ein spezieller Autor das System der vorliegenden Werke und Autoren beurteilt.

Die subjektive Beziehung, die ein Schriftsteller (usw.) jederzeit zum Raum des Möglichen unterhält, hängt sehr stark von den Möglichkeiten ab, die ihm zum gegebenen Zeitpunkt statusgemäß zuerkannt werden, und auch von seinem Habitus, der sich ursprünglich in einer Position ausbildete, die ihrerseits einen bestimmten Zugang zum Möglichen implizierte. (*RdK* 412f.)

Voraussetzungen für Innovativität. Eine Veränderung des Raums der Werke kann nur stattfinden, wenn sich das Geflecht der Positionen verschoben hat und dies zudem mit Veränderungen der Publikumserwartungen zusammenfällt (*IF* 73f.). Die grundlegende Voraussetzung für jeglichen Wandel ist daher die Veränderung im Kräfteverhältnis zwischen literarischem Feld und Feld der Macht (*IF* 74), aus der neue Positionen und Konflikte hervorgehen. Neuerungen sind daher im System als strukturelle Lücken bereits vorhanden, d.h. der Autor muss sie "nur noch" entdecken und verwirklichen (*RdK* 372). Sie müssen außerdem die Aussicht haben, wenigstens von einem Teil des Publikums akzeptiert zu werden (ebd.).¹⁸ Manche Künstler und ihre Werke wirken daher, als seien sie prädestiniert für ihre Rolle im literarischen Feld gewesen – im Grunde waren sie jedoch durch ihre Position und ihren Habitus dazu befähigt, eine Lücke wahrzunehmen, und fühlten sich "frei genug [...], eine Virtualität, die in gewisser Hinsicht tatsächlich nur für sie vorhanden ist, als ihre eigene Sache aufzufassen" (*RdK* 378).¹⁹

Bewusstseinsfrage. Entgegen der häufig vorgebrachten Kritik, dass Bourdieus Literatursoziologie das Werk auf das pure Distinktionsstreben eines Autors reduziere, geht Bourdieu davon aus, dass der Autor nicht oder nur fragmentarisch um das Positionssystem weiß, das die wissenschaftliche Analyse rekonstruiert (*RdK* 154). Ohne dieses Wissen verfolgt der Autor keine bewusste Strategie, sondern entwickelt sich langsam und frei von einem absichtlichen Streben nach Originalität (ebd.). Dabei kennt er den Raum der Möglichkeiten so gut, dass er erahnen kann, welche Bedeutung oder Wirkung sein (entstehendes) Werk durch den Bezug auf andere Werke entwickeln kann, und vermeidet so ungewollte Überschneidungen (*RdK* 169).²⁰ Der praktische Sinn eines

¹⁸ Auch ein solches Publikum hätte die Lücke füllen können (*RdK* 373).

¹⁹ Hier kann man argumentieren, dass der Künstler auch in Bourdieus Auffassung für sein Werk "prädestiniert" ist, eben durch die nur in ihm bestehende spezielle Kombination von Position, Habitus und Freiheit. Bourdieu will mit seiner Argumentation jedoch die Zufälligkeit betonen, die der Mythos vom großen Künstler außen vor lässt, d.h. dass dieser ohne die Lücke im Feld, wenn er also das Feld in einem anderen Zustand angetroffen hätte, nicht als großer Künstler hätte entstehen können.

²⁰ Bourdieu nennt als Beispiel eine Notiz von Flaubert: "Vorsicht gegenüber [Balzacs] *Lys dans la vallée*" (Flaubert nach *RdK* 169). Die Identität eines Autors ist am stärksten gefährdet, wenn ein Autor in ähnlicher Position eine vergleichbare Identität annimmt, z.B. indem er die gleiche Thematik behandelt (*RdK* 154).

Autors ermöglicht ihm außerdem die Orientierung in einem hierarchischen Raum, in dem verschiedene Orte (Theater, Galerien, Verlage) unterschiedliche Positionen und mit ihnen verbundene Produkte kennzeichnen, u.a. über das Publikum, das diese Orte besucht und das konsumierte Produkt als selten oder auch als gewöhnlich qualifiziert (*RdK* 267), so wie umgekehrt das Produkt dem Publikum zu Distinktionsgewinn verhilft (FHK 59f.). Bourdieu geht weiter davon aus, dass mit einer privilegierten Herkunft des Autors ein besonderer Sinn für Platzierung einhergeht, d.h. ein sozialer Orientierungssinn und “die Kunst, die Bildung neuer Hierarchien vorauszuahnen” (*RdK* 414). Dieser Sinn ist eng an die gesellschaftliche und geographische Herkunft eines Autors gebunden, z.B. entsteht auf dieser Basis der das französische literarische Feld strukturierende Gegensatz zwischen Paris und der Provinz (ebd.).²¹ Künstler mit einem solchen Orientierungssinn wenden sich schneller neuen Positionen zu, während Künstler, deren Platzierungssinn weniger stark ausgeprägt ist, zu spät nachziehen, wenn die symbolischen Gewinne bereits wieder abnehmen (*RdK* 414f.).

Dabei entwickelt ein Akteur je nach Position, Habitus und den ihm offenstehenden Möglichkeiten sowie durch die im Feld bestehende *Illusio* verschiedene Interessen und daraus folgend Strategien im Kampf um die Bewahrung bzw. Veränderung des Feldzustands (*RdK* 370, auch 361). Die im Feld verankerten Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata steuern die Aufteilung des Raums in Positionen und ob sie für einen Künstler erstrebenswert erscheinen oder nicht (*RdK* 374f.), also welche Möglichkeiten er verfolgt.

Eine einzelne Handlung kann als Strategie angesehen werden, die ihren Sinn im Hinblick auf das System der zu einem bestimmten Zeitpunkt besetzten Positionen erhält, die alle, insbesondere anhand dessen, was erlaubt und was verboten ist, mit einem bestimmten und schätzbaren Wert versehen sind. (Pinto 1997: 21)

Der Autor kalkuliert (unbewusst) die möglichen symbolischen und materiellen Gewinne bzw. Verluste “einer Strategie des Bruches”, wobei das Ergebnis nie völlig vorhersehbar ist (Jurt 2000: 129). Der Fokus auf formale Entscheidungen, z.B. hinsichtlich Thematik oder Stil, und die “reinen, das heißt rein internen” Zielsetzungen tragen dazu bei, das Interesse an materiellen und/oder symbolischen Gewinnen zu verschleiern, auch gegenüber dem Autor selbst (*RdK* 374).

²¹ Weil die Assimilierung an die Pariser Szene nicht erfolgreich war, eignen sich manche Künstler das Bild des provinziellen Kleinbürgers an und leben es als ihr Markenzeichen aus (*RdK* 417).

Bewusste Selbstverortung berücksichtigt Bourdieu nur, insofern sie sich belegen lässt (Joch/Wolf 2005: 9). Allerdings können selbst literarische Zeugnisse, Selbstaussagen, Briefe, Vorworte, Tagebücher u.ä. die Frage nach dem Anteil bewusster Berechnung nur bedingt klären, da ein Autor immer nur eine partielle Einsicht hat, die aus seiner konkreten Position und Laufbahn im Feld hervorgeht (*RdK* 430). Bourdieu geht es jedoch vielmehr darum, die Alternative zwischen “Unschuld” in Form von schwärmerischer Schöpferverehrung und “Zynismus”, der Autoren abgeklärte Berechnung unterstellt, zu überwinden und so eine ausgewogene wissenschaftliche Betrachtung zu ermöglichen (*RdK* 430, auch 306).

Konsekration und Gruppenbildung. Abschließend sollen die Aspekte der Konsekration und der Gruppenbildung im literarischen Feld angeschnitten werden, da sie die Positionierung eines Autors durch das in ihnen enthaltene Kapital stark beeinflussen, Möglichkeiten eröffnen oder verschließen und musterhaft die Verbindung von Kunst und gesellschaftlichen Bedingungen aufzeigen. Die Konsekration eines Autors kann unterschiedliche gesellschaftliche Formen annehmen, z.B. zeigt sie sich in der Presse (inzwischen allgemeiner in den Medien), durch materielle und/oder symbolische Gewinne und die Gattungshierarchien (vgl. *RdK* 86f.), aber auch durch Legitimationsinstanzen wie Akademien (besonders für zeitgenössische Literatur) und das Bildungssystem (besonders für kanonisierte Literatur) (Jurt 2000: 128). Diese einzelnen Akte beziehen jedoch ihre Wirksamkeit allein aus dem Feld selbst (*RdK* 273). Geht man z.B. der Frage nach, woher ein Künstler die Macht hat, ein Kunstwerk zu erschaffen, so zeigt sich,

daß der Künstler, der das Werk schafft, selbst innerhalb des Feldes erschaffen wird: durch all jene nämlich, die ihren Teil dazu geben, daß er ‘entdeckt’ wird und die Weihe erhält als ‘bekannter’ und anerkannter Künstler – die Kritiker, Schreiber von Vorworten, Kunsthändler usw. (*RdK* 271)

Der (Kunst)Händler wiederum erhält seine Macht aus dem symbolischen Kapital, das er aus seinen Beziehungen zu Künstlern und wiederum deren symbolischen Kapital erhält, das diese wiederum durch ihre Beziehungen zu anderen Künstlern, Händlern, Kritikern usw. angehäuft haben (*RdK* 272f.). Besonders gesellschaftliche Anerkennung ist für den Autor ein ambivalentes Gut, das ihm nutzen, aber auch erheblich schaden kann. Kritiker können diese Art der Konsekration in den Vorwurf des Ausverkaufs überführen und so als Waffe nutzen (*RdK* 201),²² umgekehrt ermöglicht sie ihm unter bestimmten Umständen die Besetzung ausgefallener Positionen (*RdK* 413).

²² Die konsequente Avantgarde muss auf jegliche Anerkennung verzichten (*RdK* 201).

Der Konsekrationsgrad trennt verschiedene Künstlergenerationen, die sich über den Unterschied von Stilen und Lebensstilen bestimmen: neu vs. alt, originell oder ursprünglich vs. überholt usw. (*RdK* 200). Der reale Unterschied zwischen den Gruppen ist dabei oft klein und entsteht in einigen Fällen erst durch die Benennung (*RdK* 200).²³ Inhaber der ökonomisch dominanten Positionen ähneln einander meist in Herkunft und Habitus, während die Opposition sich oft aus sehr unterschiedlichen Künstlern zusammensetzt und bei Erfolg zerfällt (*RdK* 422).

3.3 Der Konsument

Viele der den Konsumenten betreffenden Elemente wurden bereits ausgeführt oder werden im nächsten Abschnitt besprochen: die gegenseitige Ergänzung von Geschmäckern und Werken und die daraus entstehende Möglichkeit eines ausdifferenzierten Markts, die gegenseitige Qualifikation von Publikum und Werk bzw. Ort, die Wichtigkeit neuer Konsumentengruppen für Veränderungen des literarischen Felds, der Zusammenhang von Struktur- und Geschmacksveränderungen sowie der distinktionale Abnutzungseffekt.

Wie in 3.2 beschrieben, beruht die Schöpferkraft eines Künstlers auf dem Glauben der Felddteilnehmer. Dazu gehört auch, dass der Konsument an der ständigen (Re)Produktion von Kunst beteiligt ist (*RdK* 457), weswegen hinsichtlich des künstlerischen Herstellungsprozesses die Geschichte des Konsums und seiner Institutionen berücksichtigt werden muss, beispielsweise die Entwicklung von Konsumentengruppen und ihren Geschmäckern (*RdK* 460). Das Kunstwerk hat nur Bestand, wenn es von einem ästhetisch kompetenten Betrachter wahrgenommen wird (*RdK* 455): "Jedes kulturelle Gut [...] ist Gegenstand von Wahrnehmungen, die je nach Disposition und kultureller Kompetenz der Rezipienten variieren", z.B. auch nach Schulbildung (*RdK* 473/FN 21). Es stimmt also, "daß das Auge des Ästheten das Werk als solches schafft" und dass dieses Auge selbst Produkt einer historischen Entwicklung ist, kollektiv der Erfindung des "Kenners", individuell "eines anhaltenden Umgangs mit Kunst" (*RdK* 455). Die Fähigkeit des gebildeten Betrachters, im Kunstwerk einen Sinn bzw. Wert zu sehen, entsteht aus der Übereinstimmung des gebildeten Habitus und des künstlerischen Felds (ebd.).

²³ Dies ist ein Zeichen für die Autonomie des literarischen Felds: Neue Positionierungen sind großteils negativ bestimmt, d.h. durch die Abgrenzung von anerkannten Vorläufern, und können daher inhaltlich "nahezu leer" sein (*RdK* 379), also nur vor dem Hintergrund der Feldgeschichte erkennbar sein. Manifeste sind dann "tendenziell reine Kundgebungen der Differenz" (*RdK* 380).

Auch die Passung von Angebot und Nachfrage durch die Homologie zwischen literarischem Feld und Feld der Macht wurde bereits erläutert: Verschiedene Positionen führen zu unterschiedlichen Produkten, die sich in ihrem distinktiven Wert mit den Erwartungen der Konsumenten decken (s. 3.1). Durch das Zusammenfallen zweier auf Distinktion beruhender Systeme liegt die Wahl des Konsumenten nicht im “Wesen” des Werks begründet.

Ein Akteur wählt weniger ein Werk, das seinen eigenen objektiven und subjektiven Eigenschaften angepaßt ist, er wählt vielmehr aus der Gesamtheit der Möglichkeiten dasjenige Werk aus, das der Bestätigung seiner Identität und seiner Differenz im strukturierten Raum der Konsumenten dienlich ist. (Pinto 1997: 20f.)

Bourdieu's Literatursoziologie ist daher eng verbunden mit seiner Theorie der Geschmäcker bzw. Lebensstile (ebd.: 20/FN 10) und der in ihnen zum Ausdruck kommenden Abgrenzungen. In künstlerischen Feldern geht es um genau diese Unterscheidungen, und die in ihnen produzierten Werke sind “prädisponiert [...], differentiell – als Distinktionsinstrumente – zu wirken” (*RdK* 263/FN 32). Wie bei der Vorherbestimmtheit des Künstlers für sein Werk (s. 3.2/FN 19) kann man auch hier einwenden, dass Bourdieu die Verbindung von Konsument und Produkt zu rigoros ablehnt: Auf eine gewisse Weise ist das Werk durchaus an die Eigenschaften des Konsumenten angepasst, da beide in ihrer Distinktion dasselbe aussagen (wollen).²⁴ Bourdieu will jedoch einen relationalen Schwerpunkt setzen: Der Wert eines Werks entsteht erst durch seine Differenz zu anderen Werken in einem strukturierten Raum und liegt nicht im Werk selbst begründet. Ebenso beruht die distinktionale Wahl auf ihrer Differenz zu anderen Wahlmöglichkeiten und liegt nicht im Wesen des gewählten Gegenstands an sich.

3.4 Das Werk

Wertoffenheit des Kunstwerks. Kunstwerke sind also nicht wertvoll an sich, sondern werden erst durch ein soziales und historisches Urteil dazu erklärt (Jurt 2000: 132).²⁵ Da auch literarische Werke nach der spezifischen Logik ihres Felds geschaffen werden, kann ihr Wert nicht von ihrem ökonomischen Wert abgeleitet werden (ebd.: 128). Der symbolische Wert wird stattdessen durch die im Feld etablierten Konsekrationsinstanzen

²⁴ “Ich unterscheide mich als Mensch von anderen Menschen so wie dieses Werk von anderen Werken – und zwar auf [elegante/rustikale/ironische usw.] Art.”

²⁵ Vgl. Vogt nennt den Geschmack einen “Operator”, “der die bloßen physischen Dinge [...] in distinktive Zeichen umwandelt” (Vogt 2000a: 60).

erschaffen (ebd.), die genauso wie der Wert des Kunstwerks abhängig sind von den Teilnehmern im Produktionsfeld und ihrem Glauben an die Schöpferkraft des Künstlers und an das Werk als wertvollen Fetisch (*RdK* 362). Um diesen Prozess zu verstehen muss der Forscher die “Zirkulation der unzähligen Kreditakte rekonstruieren”, z.B. zwischen verschiedenen Künstlern, Künstlern und Sammlern oder Mäzenen sowie Künstlern und Kritikern (*RdK* 363). Die Konsekrationsmacht verschiedener Institutionen schwankt beständig (*RdK* 364) und besteht aufgrund dieser Austauschbeziehungen ohne feste Wertgarantie (*IF* 84). Die materielle Herstellung eines Werks ist somit weniger wichtig als bzw. sogar hinfällig ohne die symbolische Produktion, “das Produzieren des Werts des hergestellten Gegenstandes” (*RdK* 277). Um symbolischen Wert zu haben, muss ein Werk bei den Betrachtern als Kunstwerk bekannt und anerkannt sein (*IF* 82), wobei jedes Feld symbolische Güter anders beurteilt und ihr Wert verfällt, wenn das dazugehörige Umfeld nicht mehr existiert (*RdK* 277f.).

Die “Wissenschaft von den kulturellen Werken” muss daher neben der materiellen Produktion derselben auch die Herstellung von deren Wert und des Glaubens an diesen Wert untersuchen und damit die an diesem Prozess beteiligten Akteure: die direkt Beteiligten (z.B. Künstler, Händler), politische und administrative Stellen (z.B. Museumsdirektoren) und Ausbildungsinstitutionen (z.B. Kunstschulen, Lehrer, Eltern) (*RdK* 362). Dieser Ansatz bricht nicht nur mit der traditionellen Kunstgeschichte, sondern auch mit der Sozialgeschichte der Kunst, die sich auf die gesellschaftlichen Bedingungen um den Künstler konzentriert und ihn so als alleinigen “Schöpfer” darstellt (*RdK* 363).²⁶

Veränderung der Werke. Wie bereits beschrieben wurde, kann sich der Raum der Werke nur verändern, wenn sich das Verhältnis zwischen literarischem Feld und Feld der Macht verschiebt. Der Wandel entsteht also nicht aus den Werken selbst, z.B. aus der von den russischen Formalisten beschriebenen (Ent)Automatisierung, sondern aus der Strukturierung des Felds um den Gegensatz Orthodoxie vs. Häresie und den Auseinandersetzungen zwischen seinen Vertretern (*RdK* 329). Dabei können bestimmte Entwicklungen nur in einem bestimmten Zustand des Felds auftreten (*RdK* 381)²⁷ und nur das Wissen um die Feldstruktur führt zur “wahrhaften Kenntnis” des Veränderungsprozesses (*RdK* 329). Einzelne Schritte umfassen die Banalisierung des Produkts über

²⁶ Vgl. Kapitel 2.2/FN 14 über die vom Künstler unabhängige Herstellung von Wert durch den wissenschaftlichen Diskurs.

²⁷ Bourdieu nennt als Beispiel die Suche nach dem “reinen” Roman, der eine neue Leserhaltung hervorruft (“die scholastische Übung der Entzifferung oder der auf wiederholter Lektüre aufbauenden Nachschöpfung” *RdK* 382) und nur in einem Feld entstehen kann, in dem die Grenze zwischen Autor und Kritiker aufgelöst wurde (*RdK* 381f.).

Verbreitung und Kanonisierung, die Entwertung seiner distinktiven Funktion (*RdK* 402), der Verlust seiner Konsumenten und die Konkurrenz durch Neulinge im Feld, die durch ihr eigenes Schaffen die Distinktion bieten, die das verworfene Produkt nicht mehr leistet (*RdK* 403f.). Manche Veränderungen geschehen aber auch ohne direktes Zutun der Akteure. So verändert sich der Wert einer gleichbleibenden Positionierung (eines abgeschlossenen Werks, einer Gattung o.ä.) automatisch mit den Beziehungen eines Felds (*RdK* 368). Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang von der Dialektik der Distinktion: Jedes Feldelement (einzelne Werke und Künstler, aber auch ganze Schulen oder Institutionen), das sich zu einem bestimmten Zeitpunkt durchgesetzt hat, muss im Veränderungsprozess des Felds deklassiert oder klassisch werden, "sich *aus der Geschichte* verbannt oder aber 'in die Geschichte eingehen' [...] sehen" (*RdK* 249).

3.5 Bourdieus historisierende Analyse

Problem: Enthistorisierung. Aus dem oben Dargelegten entwickelt Bourdieu eine neue Herangehensweise an Literatur, mit der er grundsätzliche Probleme der Literaturwissenschaft lösen will,²⁸ besonders jedoch das Hauptproblem der Enthistorisierung. Da Lesen im Normalfall als Mittel zur Aneignung neuen Wissens gesehen wird, wird das für Zeitgenossen Bekannte und Selbstverständliche (*doxa*) nicht explizit thematisiert und ist nur schwer zu rekonstruieren (*RdK* 482). Durch Ignorieren des Kontexts kommt es zur inhaltlichen "anachronistische[n] Aktualisierung" des Texts, d.h. die Perspektive auf den Text wird verengt und eine Interpretation als überzeitlich und textgetreu dargestellt, die in Wirklichkeit ebenso historisch gebunden ist (*RdK* 483). Auf einer zweiten Ebene, die über den Umgang mit dem konkreten Text hinausgeht, wird auch der Umgang mit Literatur aus seinem geschichtlichen Zusammenhang genommen, z.B. wenn überlieferte Definitionen vom Wesen der Literatur nicht hinterfragt werden und Funktions- und Interesselosigkeit, die Vorrangstellung von Form vor Inhalt usw. als unhintergehbare Charakteristika angesehen werden (*RdK* 449). Diese Wesensanalysen gehen "von der subjektiven Erfahrung des Kunstwerks" durch einen gebildeten Akteur aus, erheben dadurch eine besondere, zeitlich und räumlich gebundene Art der Rezeption zur Norm aller künstlerischen Erfahrung und vergessen dabei, die Frage nach deren gesellschaftlichen Bedingungen zu stellen (*RdK* 450). Sie beruht jedoch auf bestimmten privilegierten

²⁸ Dazu zählt er die unzureichende Definition von Begriffen in Geschmacksurteilen, deren Bedeutung sich historisch verschieben kann, sowie die Tatsache, dass die Akteure selbst, also die Wissenschaftler, Teil des Gegenstands sind, den sie beschreiben (*RdK* 464).

Voraussetzungen (*RdK* 454), ebenso wie die Produktion von Texten zur “reinen” Lektüre und die Konsumtion derselben durch einen “reinen” Leser ein historisches Produkt ist (*RdK* 472).

Neuer historisierender Ansatz. Die Suche nach den Antworten auf die Fragen, was Kunst zur Kunst macht bzw. das Kunstwerk zum Kunstwerk oder den Künstler zum Künstler, woher der Künstler die Macht zur Erschaffung eines Kunstwerks hat usw., zeigte, dass es keine letzte Ursache gibt und dass statt der Frage nach dem Wesen (Ontologie) die Frage nach der Herstellung (Genese) gestellt werden muss (*RdK* 456f.): Wie entsteht das Universum, in dem die Werte von Kunst ständig (re)produziert werden und wie entstehen der Künstler und der Konsument mit ihren speziellen Dispositionen, die bereit sind, dieses Universum aufrecht zu erhalten (*RdK* 457, vgl. auch 408)? Dieses reflektierte Verstehen rekonstruiert die Notwendigkeit eines Werks:

Verstehen heißt eine Notwendigkeit nachvollziehen, den Grund für eine Existenz, und zwar dadurch, daß in dem besonderen Fall eines besonderen Autors eine Erzeugungsformel rekonstruiert wird, deren Kenntnis ermöglicht, die Produktion des Werks selbst in einem anderen Modus zu reproduzieren, seine Zwangsläufigkeit zu erspüren, und das jenseits allen empathischen Nachempfindens. (*RdK* 474)

Bourdieu's historische Wissenschaft verhindert Theoretisierung und Empirismus, und untersucht stattdessen einen räumlich und zeitlich abgegrenzten Ort (*RdK* 500f.). Als Grundlage für eine Wissenschaft der kulturellen Werke schlägt er drei Schritte vor (*RdK* 340):

- 1. Untersuchung der Position des literarischen Felds innerhalb des Machtfelds**
- 2. Analyse der inneren Struktur des literarischen Felds**
- 3. Untersuchung der Entstehung der Habitus der Positionsinhaber**

Erst nach der historischen Analyse des Felds kann man sich dem Einzelakteur zuwenden, dessen persönliche Merkmale bestimmte Positionen und Positionierungen wahrscheinlicher machen als andere (*RdK* 140). Hierher gehört der Habitus des zu untersuchenden Autors und damit seine Sozialgeschichte (*RdK* 340), seine Selbstwahrnehmung als Künstler und seine Ansprüche an sich selbst und andere (*RdK* 459f.).²⁹ Andere Akteure

²⁹ Jannidis et al. geben einen provisorischen Überblick über verschiedene, zur literarischen Interpretation genutzte Autorkonzepte. Beispielweise kann “der Autor” bei der historischen Verortung helfen – entweder zur “lexikalischen Kontextualisierung” oder zur Eingrenzung “potentiell zu berücksichtigender historischer Kontexte” (Jannidis et al. 1999: 23) – oder als einende Instanz der Stilbestimmung dienen. Ebenso können aus Beschreibungen durch andere und Selbstaussagen seine individuelle Psyche und Intentionen rekonstruiert werden. Jannidis et al. merken an, dass in der Praxis die unterschiedlichen Konzeptionen je nach “akuten Begründungsnotständen” gemischt auftreten (ebd.: 24). Bourdieu's historisierender Ansatz lässt jedoch eine Integration dieser verschiedenen Autorkonzepte zu.

im Feld, z.B. Händler, Kunden, Kritiker und weitere Künstler, reflektieren dieses Selbstbild und können es beeinflussen (ebd.). “Den Standpunkt des Autors konstruieren bedeutet, wenn man so will, *sich an seine Stelle setzen* [...]” (RdK 145)³⁰ Erschwert wird die Rekonstruktion der Entscheidungen und Motivationen eines Autors dadurch, dass sie oft nicht dokumentiert sind und man sie aus “spontane[n], häufig partielle[n] und ungenaue[n] Erklärungen oder aber indirekte[n] Hinweisen” erschließen muss (RdK 146f.).³¹ Einen möglichen Ausgangspunkt für die Beschreibung des Autorenhabitus bietet jedoch der Text selbst, insofern er Aufschluss über die Strukturen geben kann, die einen Autor bewegen, weil “über und durch die Ausarbeitung einer Geschichte der Autor dazu gebracht wird, die [...] Struktur zutage zu fördern, die seinen mentalen Strukturen und literarischen Strategien zugrunde liegt” (RdK 54).

Die drei Schritte von Bourdieus historischer Grundlagenforschung und die Analyse eines einzelnen Akteurs sind dabei auf jeder Ebene eng miteinander verzahnt, u.a. weil sein Habitus bereits Teil von 3. ist. Das Werk eines Autors entsteht aus dem Zusammentreffen seines Habitus (3.) mit den ihm offenstehenden Möglichkeiten (1./2.) (RdK 209). Das “Verstehen” eines Autors bzw. der “spezifische[n] Logik des Werks” (RdK 144) ist aber nur möglich auf der Grundlage einer objektivierenden Analyse der Lage des Autors in Bezug auf andere Positionen im literarischen Feld (2.) und im Feld der Macht (1.) sowie der von ihr abhängenden (formalen, inhaltlichen) Entscheidungen (3.) im Unterschied zu anderen, ebenfalls möglichen Entscheidungen durch ihn selbst oder durch andere Autoren (3.), die sich wiederum in deren Werken zeigen und die ebenso von den Bedingungen aus 1. und 2. abhängen (RdK 145f.).

Darüber hinaus darf nicht vergessen werden, dass ein Künstler mit seinem Werk auf günstige externe Bedingungen treffen und passende autorenspezifische Eigenschaften mitbringen muss, um (auf Dauer) Erfolg zu haben (RdK 209). Neben den drei genannten Schritten müssen daher auch die geschichtlichen Entwicklungen außerhalb des literarischen Felds untersucht werden, z.B. die Herausbildung neuer Kundenkreise, die die Erfolgsaussichten eines Autors oder einer Gruppe beeinflussen (RdK 370), oder die

³⁰ Dieses Verstehen ist nicht gleichzusetzen mit mitfühlendem Nachempfinden – laut Bourdieu halten sich solche Methoden (z.B. die “schöpferische” Interpretation bei Genette und Gadamer), weil sie dem professionellen Kommentator schmeicheln, der sich mit dem Autor identifizieren und bei dieser Gelegenheit seine eigene Größe beweisen kann (RdK 474f.). Sie stützen jedoch dem Autor die Gefühle und Gedanken des Interpreten über, die ihm räumlich und zeitlich nicht angemessen sind (RdK 475).

³¹ In welcher Form solche Erklärungen vorliegen können, erwähnt Bourdieu nicht. Aber auch Briefe, Vorworte, Interviews usw. müssen stets unter dem Vorbehalt untersucht werden, dass der Autor selbst nur bedingt Einsicht in sein Handeln hat (s. 3.2).

Geschichte des Konsums sowie die “Produktion” von Konsumenten und ihrer Geschmäcker (*RdK* 460) (gehört teilweise zu 1.).

Verstehen verstehen. Aber nicht nur bei der Behandlung literarischer Texte fordert Bourdieu eine neue Historisierung, sondern auch in Bezug auf die forschende Instanz selbst. Dazu gehört neben der versuchten Selbstobjektivierung des Wissenschaftlers (s. Kapitel 1) die Untersuchung der als selbstverständlich akzeptierten Denkwerkzeuge auf ihre Voraussetzungen (*RdK* 467), die historische Analyse des Kanons traditioneller Literaturgeschichte bzw. des Kanonisierungsprozesses (*RdK* 299) sowie ein Überblick über die möglichen Standpunkte gegenüber Literatur (oder Kunst) (*RdK* 309). Vorsicht ist besonders geboten bei der Anwendung von Begriffen und Konzepten auf Zeitabschnitte, in denen diese noch nicht existierten, ohne die in ihnen enthaltenen aktuellen Vorstellungen explizit zu thematisieren (*RdK* 458). Im dritten Teil der *Regeln der Kunst* widmet sich Bourdieu deswegen dem “Verstehen verstehen” (*RdK* 449-511). Das Verstehen eines Kunstwerks konzipiert er in diesem Zusammenhang als einen Akt der Entschlüsselung, in dem ein bestimmter Code, “ein historisch konstituiertes System des Klassifizierens (oder Urteilens)”, zum Einsatz kommt, das sich u.a. in Wörtern für relevante Differenzen zeigt (*RdK* 490). Diese Wahrnehmungskategorien entstehen historisch (*RdK* 490f.) und die Gegensätze und Dispositionen, die die ästhetische Wahrnehmung strukturieren, werden jedem potentiellen Konsumenten neu anezogen (*RdK* 468). Die Entschlüsselung derselben gehört in den Bereich der Theorie der Praxis als Praxis, d.h. sie ist kein Selbstzweck, und die wissenschaftliche Rekonstruktion muss sich immer bewusst sein, dass sie nie die ursprüngliche Wahrnehmung abbilden kann, eben weil sich diese ihre Annahmen nicht bewusst machen muss (*RdK* 491f.). Das für den Zeitgenossen mögliche unmittelbare (wahre) Verstehen muss der moderne Rezipient durch die Rekonstruktion des Codes ersetzen (ebd.).³² Als besonders problematisch erweisen sich dabei Werke, die eigentlich nicht mehr unmittelbar erschlossen werden können, aber dennoch zugänglich erscheinen, so dass der Leser sich nicht dazu veranlasst sieht, sein bewusstes Denken zu aktivieren (*RdK* 493f.).³³ Bei Kunst aus einem gänzlich

³² Insofern ist das von Strube beschriebene “epochengeschichtliche Besser-Verstehen” eines Autors (und darin impliziert: seiner Texte) durch den nachgeborenen Literaturwissenschaftler, das automatisch eintrete, weil Letzterer mehr über die Epoche des Autors wisse, eine Illusion (Strube 1999: 146f.). Bourdieu geht nicht auf die Frage ein, ob ein solches Verstehen nicht auch von kultureller Nähe abhängt. Die Herkunft aus unterschiedlichen Feldern sollte auch bei Zeitgenossen zum Missverständnis führen können.

³³ “Das Verstehen verstehen heißt verstehen, warum diese oder jene an ein zeitlich oder räumlich mehr oder weniger weit entferntes soziales Universum gebundene Überlieferung [...] spontan in der Sprache des Universellen zu uns spricht [...]” (*RdK* 486)

fremden Kulturkreis kann es daher einfacher sein, ein Bemühen um Verständnis zu entwickeln, während bei kanonisierter Kunst eingefahrene Verhaltensvorgaben die Rezeption beeinflussen (ebd.).

Erlaubnis zum Missverständnis? So hilfreich Bourdieus historisierender Ansatz für das Verständnis von gesellschaftlichen Vorgängen in kulturellen Feldern scheint, wirft er jedoch auch Fragen auf, die in *Die Regeln der Kunst* nicht oder nur ansatzweise beantwortet werden: Wieso kann die Wirkung eines Texts nicht gerade in der missverstehenden anachronistischen Lesart bestehen, eben weil der Leser Themen und Emotionen in einen Text hineininterpretiert, die ihn persönlich ansprechen? Wieso kann die Leistung eines Texts nicht sein, dass er seit Jahren oder Jahrhunderten Lesern die Möglichkeit gibt, bestimmte Themen in ihm zu erkennen und auf für sie relevante Weise zu aktualisieren?³⁴ Kann der Leser einen Autor wirklich nur rekonstruierend, d.h. mit genügend Vorkenntnissen verstehen? Führt in diesem Fall die internationale Verbreitung von Literatur durch Übersetzungen nicht notwendigerweise zu Missverständnissen?

An zwei Stellen räumt Bourdieu jedoch ein, dass auch nicht-historisches Verstehen durchaus seinen Wert haben kann. Das “Verstehen verstehen” hänge zwar von der historischen Untersuchung ab,

ohne daß allerdings die Kenntnis der historischen Wahrheit zur Bedingung und zum Maß des ästhetischen Vergnügens zu erheben sind (was ja darauf hinausläufe, literarischen oder künstlerischen Genuß zu verurteilen, der, wie in der Sage von Amphytrion, aus einem Mißverständnis hervorgeht). (*RdK* 515)

Und an anderer Stelle: “Kein Zweifel, daß unser Verständnis von diesen Werken [...] Quelle eines durchaus realen, obzwar illusorischen Vergnügens sein kann.” (*RdK* 493f.) Bourdieu scheint also das (missverstehende) Lesen zum Vergnügen zu akzeptieren, solange daraus kein wissenschaftlicher Anspruch auf die allgemeine Gültigkeit der auf diese Weise erlangten Interpretation erhoben wird.

3.6 Vor- und Nachteile von Bourdieus Literatursoziologie

Lücken. Bei der Anwendung von Bourdieus theoretischem Handwerkszeug auf das ausgewählte Korpus machen sich schnell Lücken bemerkbar, da er in seiner Ausarbeitung

³⁴ So sieht Ralf Sudau in der schöpferischen Aneignung einen Versuch, über den Kontrast “die Korrespondenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart herauszuarbeiten” (Sudau 1985: 254). Die Verquickung verschiedener historischer Horizonte “erlaubt” Sudau auch in seiner Kategorie der biographischen Fiktionen, “die sich nicht in den Horizont der Vergangenheit selbstlos versenken, sondern ihn mit dem Gegenwartshorizont zu verschmelzen suchen” (ebd.: 250).

in *Die Regeln der Kunst* auf einige Aspekte von Literatur gar nicht oder nur am Rande eingeht, die gerade für Buchanans Theateradaptionen von Bedeutung sind. Zunächst bezieht er sich, wie in den meisten seiner empirischen Arbeiten, auf die französische Gesellschaft, in diesem Fall auf französische Literatur und besonders auf deren Avantgarde-Bewegungen. Der Fokus liegt dabei auf Autoren, die für das literarische Feld eine besondere Rolle spielten und daher nur wenig mit ihren Kollegen gemeinsam haben. So ist das Musterbeispiel für seine These, dass Autoren einen “soziologischen” Blick haben (vgl. *RdK* 19), Flaubert, der in der Tat soziologisch reflektiert vorzugehen scheint,³⁵ was aber nicht für jeden Autor angenommen werden darf. An anderer Stelle arbeitet Bourdieu anhand eines Texts von William Faulkner heraus, dass dieser die Zeiterfahrung des Lesers hinterfragen will (vgl. *RdK* 508-511). Solche experimentellen Elemente werden unter Umständen bei anderen Autoren seltener zu finden sein. Dazu führt Bourdieu seine Thesen hauptsächlich an Romantexten aus, während das Theater eine besondere Stellung zwischen einem Ort der Kunst und einem profitorientierten Unternehmen einnimmt (s. 5.5), für Bourdieu also zur heteronom geprägten Kunst gehört: Theaterdirektoren stehen zwischen künstlerischem und ökonomischen Anspruch und greifen zum Teil auf feldextern begründete Autorität zurück (*RdK* 115).³⁶ Eine wichtige textexterne Voraussetzung für Erfolg sind zudem von Autor und Publikum geteilte (ethische, politische) Werte (vgl. *RdK* 119, 191, 268). Aus diesen Gründen behandelt Bourdieu das Theater nur am Rande (z.B. *RdK* 119f., 191) und geht lediglich auf das französische Avantgarde-Theater näher ein (vgl. *RdK* 195ff.).

Sein Interesse an avantgardistischer und möglichst autonomer Literatur lässt Bourdieu darüber hinaus kommerzielle Literatur allgemein als den “Fall der heteronomsten Unternehmungen kulturellen [sic] Produktion” (*RdK* 395) am Rande des literarischen Felds verorten und nur eingeschränkt besprechen. Die bewusste Anpassung an das Publikum und seine Erwartungen – und die damit einhergehende Aussicht auf gute Verkaufszahlen – bezeichnet Bourdieu, besonders im kommerziellen Bereich, als “zynische[s] Kalkül” (*RdK* 262f.). Der Einfluss des wirtschaftlichen Felds und kommerziell geprägter Literatur stellt aus seiner Sicht eine konkrete Bedrohung des kulturellen (und damit literarischen) Felds dar: Der feldexterne Einfluss derjenigen, die

³⁵ Vgl. dazu die vier Studenten in *Erziehung des Herzens*, die sich über verschiedene Kombinationen der vier Merkmale Vermögen, Aussehen bzw. Auftreten, Intelligenz und Ehrgeiz systematisch voneinander unterscheiden und ihren Weg in der Gesellschaft machen (*RdK* 29f.), oder auch Flauberts Stichworte zu dem unausgeführten Projekt *Der Eid der Freunde* (*RdK* 63f.).

³⁶ Dafür können sie von (symbolischen) Ordnungsrufen getroffen werden, die an alle gehen, die nicht den Regeln des literarischen Felds folgen (*RdK* 115).

über das ausschlaggebende Kapital und die entsprechende Konsekrationsmacht verfügen, sei enorm gewachsen und die Grenze zwischen Bestseller und Experiment dadurch unscharf geworden (*RdK* 533).³⁷ Die ins Positive gewendete Möglichkeit – dass es eventuell immer mehr Leute gibt, die ein Experiment erkennen, es schätzen und dadurch zu einem Bestseller machen – scheint es für Bourdieu nicht zu geben. Zugespitzt bedeutet dies, dass er in ganz traditioneller Manier Kunst, die sich gut verkauft, mit Misstrauen begegnet. In diesem Zusammenhang macht er auch die deutlich wertende Bemerkung, dass Heteronomie hauptsächlich von denen verfolgt würde, die den Normen des Felds selbst nicht gerecht werden könnten (ebd.).

Hier liegt die größte Gefahr der Bourdieu'schen Theorie, die sich auch darin zeigt, dass er auf Adaptionen, Bearbeitungen oder Übersetzungen überhaupt nicht eingeht: Ihr liegt ein impliziter Wertmaßstab zugrunde, der gut versteckt ist, da Bourdieu ja eigentlich die Mechanismen der verschiedenen Wertigkeiten von Werken aufdecken will. Folgende Bemerkung zu Bourdieus Verhältnis zu Authentizität deutet an, welchen Stellenwert er Adaptionen einräumen würde:

Mit der Warnung [der Kulturökonomie] vor einer Überschätzung von 'Authentizität' übereinstimmend, würde Bourdieu allerdings einwenden, dass selbst das Epigonale sich noch unterscheidet, nur freilich: *negativ* vom *wirklich* Neuen, das heißt dem, mit Groys gesprochen, als *wertvoll erachteten Anderen*. (Joch/Wolf 2005: 9/FN 31, kursiv sh)

An dieser Stelle ist jedoch Vorsicht geboten, da Bourdieus Stil zu Missverständnissen reizt. Der Leser meint in seinen Ausführungen Wertungen und Vorurteile zu erkennen, die sich als Betrachtungsweise und Normen der *gesellschaftlichen* Wahrnehmung von Kunst entpuppen. So beschreibt Bourdieu als typisch für Flaubert, dass er die trivialsten Themen der niedersten Gattung (Roman) in der anspruchsvollsten, d.h. einer distanzierten, formzentrierten Art gestaltet (*RdK* 157). Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass er hier keine allgemeine Aussage macht, sondern über die literarischen Normen zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt spricht.³⁸ Dasselbe gilt für Bourdieus Terminologie, z.B. wenn er den Lebensstil der oberen Schichten als "legitimen" Stil oder Geschmack bezeichnet. Aber auch nach der Verwerfung solcher falschen Fährten, implizieren Bourdieus Texte, dass er den Wert eines Werks nach Maßstäben der

³⁷ Die Gefahr von heteronom geprägter Kunst besteht darin, dass durch sie Markt, Mode, Staat, Politik und Journalismus in das kulturelle Feld eingreifen und so der spezifischen Autonomie der Intellektuellen schaden, die auf der (relativen) Unabhängigkeit ihrer Felder beruht (*RdK* 533f.).

³⁸ "Und in der Tat wird er [Flaubert] den niedersten und trivialsten Formen eines für minder bedeutend *erachteten* literarischen Genres [...] die höchsten Ansprüche aufzwingen, die je im nobelsten Genre *geltend gemacht* wurden [...]." (*RdK* 157, kursiv sh)

Originalität, sozialen Ausgrenzung und bestimmten Inhalten bemisst. Eine Folge davon sind die Ausklammerung von Adaptionen und die knappen Bemerkungen zur kommerziellen Literatur. Das Neuheitskriterium zeigt sich in der Unterscheidung zwischen angepassten und originellen Werken, von denen Letztere ihren Markt erst erschaffen müssen, während angepasste Werke “das *reine Produkt* eines bestimmten Milieus und Marktes” sind (*RdK* 173, kursiv sh).³⁹ Inhaltliche Vorgaben setzt Bourdieu mit der Aussage, dass die Faszination von Literatur in ihrem spielerischen Charakter begründet sei: “Der Zauber des literarischen Werks gründet gewiß zu einem Großteil darin, daß es von den ernstesten Dingen spricht, ohne [...] daß man es vollkommen ernst nimmt.” (*RdK* 68) Literatur befriedige den Leser mit einer literarisch entwirklichten und neutralisierten (sublimierten) Wirklichkeit, sie “erlaubt die begrenzte Äußerung einer Wahrheit, die anders gesagt untragbar wäre” (vgl. *RdK* 67). Explizite strukturelle Maßstäbe zeigen sich in seiner Beschreibung der “eigentliche[n] Leistung der literarischen Gestaltung”, “daß Wirklichkeit modelliert, ein Bild konstruiert wird, das *bloß notwendige, aussagekräftige, nicht kontingente Elemente* enthält” (Jurt 2000: 132, kursiv sh).⁴⁰ Dieses Kriterium hat zwar seine Berechtigung, gilt jedoch nur für die wenigsten Werke bzw. Verstöße können durch andere Faktoren ausgeglichen werden.⁴¹ Bourdieu schlägt, wenn auch im Vorbeigehen, sogar eine explizite Liste für die Bemessung literarischen Werts vor, der über die in das Werk eingeflossenen Anstrengungen und Opfer, die Zeit und die Unabhängigkeit des Autors gegenüber feldexternen Einwirkungen bestimmt werden soll (vgl. *RdK* 140). Damit fließen auch soziale Ausgrenzung und Hindernisse in die Bewertung ein.⁴²

³⁹ Bourdieus Bemerkung, dass die soziologische Analyse eben diesen Unterschied, der “gewöhnlich in Wert-Begriffen” ausgedrückt wird, erklären kann, impliziert zwar, dass er keine Wertung damit verbindet, die Konnotationen bleiben jedoch bestehen, wenn er von Werken spricht, “die ihren Markt allererst *selbst hervorbringen* müssen und die *sogar* zur *Umwandlung* ihres Milieus beizutragen *vermögen*: dank jener *Befreiungsarbeit*, aus der sie hervorgegangen sind” (*RdK* 173, kursiv sh).

⁴⁰ “[D]ie Arbeit des Schreibens schafft derart ein Universum voller signifikanter Einzelheiten und damit signifikanter als in natura [...]” (*RdK* 22) Ein Beispiel für solch aussagekräftige Details findet Jurt in *RdK* 22/FN 7 mit Yves Lévy’s Auslegung von Dambreuses Wappen (aus *Erziehung des Herzens*). Über denselben Roman schreibt Bourdieu: “Denn jede Person ist vollständig in jeder ihrer Äußerungen enthalten [...]” (*RdK* 36)

⁴¹ Beispielsweise können Szenen, die nur um ihrer selbst willen eingeführt werden, aber keine Funktion in der Gesamtstruktur eines Werks besetzen, den Leser oder Zuschauer irritieren. Solche Unstimmigkeiten fallen jedoch nicht jedem Rezipienten auf und besonders bei Bühnenaufführungen oder Filmvorführungen können z.B. die Komik einer strukturell überflüssigen Szene und das kollektive Gelächter die fehlende formale Funktion aufwiegen.

⁴² Hier hält sich Bourdieu jedoch wieder bedeckt: “Vielleicht hat hier, *wer will*, ein *recht* unbestreitbares Kriterium für den Wert jeder künstlerischen [...] Produktion in Händen, nämlich die Investition in das Werk [...]” (*RdK* 149, kursiv sh). Soziale Ausgrenzung trifft als einziges der genannten “Qualitätsmerkmale” auf Buchanan zu: “If greatness is to be measured by the hostility of other men, then assuredly Robert

Neben diesen implizierten Kriterien führt aber auch das Forschungsziel, das Bourdieu als Wissenschaftler an die französische Literaturgeschichte heranträgt, zur Verbannung von kommerzieller Literatur und populärem Theater an den Rand seiner Studie: Er will die Herausbildung eines autonomen literarischen Felds in Frankreich beschreiben, zu der eben besonders Avantgarde-Schriftsteller wie Flaubert oder Baudelaire beigetragen haben. Die implizite Wertung fordert, nachdem sie einmal erkannt wurde, dazu auf, Bourdieus (und auch die eigenen) literarischen Maßstäbe genau zu prüfen und wenn möglich zu neutralisieren.

Vorteile. Dennoch bietet Bourdieus Feldtheorie einen guten Ausgangspunkt für die Untersuchung von Literatur im Allgemeinen⁴³ und von Intertextualität und (kommerziellen) Adaptionen im Besonderen: Gerade bei der Untersuchung von stark publikumsbezogener Literatur wie dem populären Theater tritt der Bezug zur nicht-literarischen Außenwelt besonders deutlich zu Tage, und es kann nur mit einem Ansatz besprochen werden, der textexterne Aspekte in seine Überlegungen mit einbezieht. Denn selbst wenn Bourdieu in *Die Regeln der Kunst* nicht ausführlich auf kommerzielle Literatur eingeht, schafft er diese Verbindung aufgrund der von ihm eingenommenen Vermittlerposition. Die literaturwissenschaftlichen Erkenntnisse einer textimmanenten Interpretation und seine kultursoziologische Analyse des literarischen Felds ergänzen sich zu einem Gesamtbild. Diese Verbindung ist die Stärke von Bourdieus Ansatz, ohne dass er dabei Kunstwerke direkt auf die gesellschaftlichen Merkmale der Künstler oder Rezipienten bezieht und sie so auf eine Widerspiegelung der sozialen Welt reduziert (*RdK* 323f.).⁴⁴ Der Autor und das Umfeld, in dem er agiert, verlieren nicht ihre Bedeutung oder müssen völlig aus der Interpretation ausgeklammert werden, da über die Vermittlung der Konzepte des Habitus, der Position im Feld, der zur Verfügung stehenden unterschiedlichen Kapitalsorten, der offenstehenden Möglichkeiten usw. eine Verbindung hergestellt wird, die keine naive Gleichsetzung von Autorenleben und Werk darstellt und ebenso wenig auf die einführende, enthistorisierende Interpretation zurückgreifen muss (vgl. *RdK*

Buchanan is one of our most heroic figures.” (*R/The Echo* 27.4.1901: 1) Allerdings ist sie nur teilweise Folge seines künstlerischen Werks (s. 6.2).

⁴³ S. die Bemerkungen am Anfang von Kapitel 3.

⁴⁴ “The relationship between literature and context is not one of passive reflection in which literature simply mirrors the world, but a more dynamic one of influence in both directions.” (Warwick 2008: 27) Bourdieu weist darauf hin, dass eine solch einseitige Analyse von Literatur bereits daran scheitern muss, dass nicht festgelegt werden kann, welche gesellschaftliche Gruppe sich in einem Werk spiegelt und welche folglich untersucht bzw. verstanden werden müsste, z.B. die des Künstlers oder des Rezipienten, und stellt die Frage, ob es grundsätzlich nur eine einzige Adressatengruppe geben kann (*RdK* 323f.). So kann der konkrete Anlass eines Kunstwerks ein spezieller Auftraggeber sein, während das Produkt seinen “Ursprung in der gesamten Struktur und Geschichte des Produktionsfeldes findet” (*RdK* 324).

474, auch 323f.). Der Bezug zur textexternen Welt, d.h. die soziale Dimension von Literatur bleibt so erhalten und ermöglicht die Frage nach den gesellschaftlichen Gründen und Funktionen jeglicher Literatur, sei sie nun autonom-avantgardistisch oder heteronom-kommerziell.

Damit kann Bourdieu im Gegensatz zu anderen Ansätzen auch literarische Veränderungen erklären: Sie entstehen nicht aus sich selbst heraus, sondern die Reaktion von Werken auf andere Werke wird über den Autor vermittelt, der immer unter dem Einfluss des Felds steht, innerhalb dessen er von einer bestimmten Position aus agiert (*RdK* 318). Formale Entscheidungen, wie sie sich im Text niederschlagen, und Veränderungen der Positionen von Autoren und Werken im literarischen Feld sind Folgen der Strukturierung des Felds um den Gegensatz zwischen dem heteronomen und dem autonomen Pol und der Auseinandersetzungen zwischen ihren Vertretern (*RdK* 329). Selbst zunächst widersprüchliche Phänomene werden so plausibel, z.B. dass aufgrund der eigenen Regeln des literarischen Felds und seiner (mehr oder weniger entwickelten) Autonomie hinsichtlich feldexterner Einwirkungen auch bei solchen Autoren kritische Stimmen gegenüber vorherrschenden Normen und Werten zu finden sind, die den externen Einflüssen und der direkten Nachfrage über das Publikum eigentlich nahestehen (*RdK* 116).

Kapitel 4 | Intertextualitätstheorie

Die Intertextualitätstheorie ist die Grundlage für die detaillierte Analyse des gewählten Korpus, zum einen, weil die Adaption als solche eine intertextuelle Form darstellt, zum anderen, weil Bourdieu sie besonders für die Darstellung des Raums der Werke benötigt. Sie wird hier in ihren Grundzügen vorgestellt und auf ihre Eignung für die vorliegende Fragestellung untersucht.

4.1 Vorbemerkungen

In der Literatur gibt es seit jeher eine Vielzahl intertextueller Phänomene, z.B. in Form der rhetorischen und poetischen Stilmittel Allusion, Zitat oder Motto, Plagiat und Imitation, Parodie, Travestie oder Pastiche, oder als Übersetzung oder Bearbeitung eines Texts in einem anderen Medium (vgl. Holthuis 1993: 2, Pfister ²1994: 215, Lachmann 1996: 794). Auch als literaturwissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand ist Intertextualität seit der Antike bekannt.¹ Unter dem Begriff "Intertextualität" wird demnach vieles gesammelt, was in verschiedenen literaturwissenschaftlichen Bereichen bereits seit langer Zeit benutzt und erforscht wird (Orosz 1997: 9, Stocker 1998: 18). Neue kulturelle Vorgaben wie das Nachlassen des Innovationszwangs oder die Aufwertung von Textbezügen verschieben dabei das Interesse von der individuellen originalen Leistung des Künstlers auf die Entstehung von Sinn im vorliegenden Text durch den Kontakt mit anderen Texten (Lachmann 1996: 794ff.). Aus diesem Grund wird der Intertextualität oft vorgeworfen, dass sie lediglich ein Modewort sei, das ein altes Phänomen mit einem neuen Etikett versieht (vgl. Holthuis 1993: 3, Stocker 1998: 23).

Geprägt wurde der Begriff 1967 von der bulgarischen Literatur- und Kulturtheoretikerin, Sprachphilosophin, Psychoanalytikerin und Autorin Julia Kristeva im Zuge ihrer Bachtin-Rezeption (Stocker 1998: 17). Seitdem findet man ihn in literaturwissenschaftlichen Handbüchern und Nachschlagewerken und als Thema eigener Anthologien und Sammelbände, was darauf hinweist, dass er sich als Fachgegenstand etabliert hat (ebd.: 16).² Dennoch bleibt sowohl die Terminologie als auch der Inhalt der

¹ Ein Überblick über antike Autoren, bei denen bereits Ansätze einer intertextuellen Auseinandersetzung zu finden sind, findet sich in Still/Worton 1990: 2-7.

² Für Intertextualität in Handbüchern bzw. Nachschlagewerken vgl. z.B. Pfister ²1994, Schahadat 1995 oder Lachmann 1996, für Sammelbände Schmid/Stempel eds. 1983, Broich/Pfister eds. 1985, Worton/Still eds. 1990 oder Plett ed. 1991; einzelne theoretische Studien mit unterschiedlichen Schwerpunkten sind z.B. Holthuis 1993 (Rezeption), Helbig 1996 (Markierung), Orosz 1997 (Textanalyse) oder Stocker 1998 (Lektüre).

Intertextualitätsforschung verschwommen: Zum einen gibt es eine unübersichtliche Begriffsvielfalt, in der verschiedene Termini für dasselbe Phänomen benutzt werden,³ zum anderen werden vorhandene Begriffe unterschiedlich verwendet,⁴ und nicht zuletzt prägen Theoretiker immer neue Begriffe, mit denen sie die Grundstruktur der Intertextualität ihres Erachtens nach klarer darstellen können⁵. Bisher hat sich jedoch keine der vielen Unterscheidungen und Kategorisierungen, die die Intertextualität konkret anwendbar machen sollen, durchsetzen können und ihre Nutzung beschränkt sich meist auf Analysen in derselben Studie. Darüber hinaus werden je nach Forschungs- und Erkenntnisinteresse verschiedene Schwerpunkte gesetzt, so dass jede Studie in wenigsten einigen Punkten von einem anderen Intertextualitätstheoretiker verworfen werden kann. Viele Ansätze enden zudem in detaillierten, kleinteiligen Schemata⁶ und müssen dennoch immer unvollständig bleiben, weil manche intertextuelle Abläufe zu komplex sind und sich einer Beschreibung entziehen⁷.

Eine einheitliche terminologische und inhaltliche Bestimmung der Intertextualitätstheorie liegt also nicht vor und wird es voraussichtlich nie geben, weil sich zwei ideologische Lager gegenüber stehen, deren Grundannahmen sich nicht auf einen

³ So erwähnt Grivel neben Intertextualität die Bivokalität, Dialogizität und den Polylogismus (Grivel in Stocker 1998: 17), und sowohl Genettes Hypertextualität als auch Kristevas Intertextualität verweisen auf den Umstand, dass der Posttext als Text zweiten Grades von einem vorhergehenden Text abgeleitet wird (Schahadat 1995: 370).

⁴ Z.B. beschreibt der Begriff "Intertext" bei Stocker die Summe der Prätexte, während er bei anderen Theoretikern für den intertextuell strukturierten Text, also den Posttext benutzt wird (vgl. Schahadat 1995: 370, Stocker 1998: 15, Plett 1991: 5), während wieder andere Autoren den Begriff vage belassen (z.B. Still/Worton 1990, Helbling 1995). Die Sachlage wird zusätzlich verkompliziert, wenn unterschiedliche Beschreibungen eines Ansatzes im Umlauf sind: Laut Schahadat bezeichnet Intertext bei Riffaterre "den früheren Text, den Prätext" (Schahadat 1995: 370), während nach Holthuis Riffaterre damit "die von Text und Leser motivierte Menge möglicher Bezugstexte" definiert (Holthuis 1993: 21/FN 25), was deutlich weiter ausgelegt werden kann. Vgl. auch Baldick ³2008: 171.

⁵ Beispiele hierfür sind Neubelegungen z.T. älterer Begriffe wie Anagramm oder Palimpsest, Doppelkodierung, Syllepse, Überkodierung und Überdeterminierung, aber auch Genettes verschiedene Textualitäten (Inter-, Para-, Meta-, Hyper-, Archi-), Schmidts Intersemantizität oder Angenots Interdiskursivität (Lachmann 1984: 133 und 1996: 798f., Schahadat 1995: 370, Holthuis 1993: 1) und auch Stockers Palin-, Meta-, Simil-, Thema- und Demotextualität (vgl. Stocker 1998). Diese ständige Umbenennung erschwert den Vergleich der vorliegenden Ansätze zur Intertextualität. Orosz unterscheidet z.B. zwischen selbst- und fremdreferierender Intertextualität und weist selbst darauf hin, dass sie damit Holthuis' Begriffe der Auto- und Hetero-Intertextualität ersetzt (Orosz 1997: 22).

⁶ Ein Beispiel für eine elaboriertere Kategorisierung ist Pletts Unterteilung von Intertextualität in Wiederholung (unterteilt nach Art, Normen und Wertung der Wiederholung) und Transformation (unterteilt in Substitution mit medialer, linguistischer und struktureller Substitution, Addition, Subtraktion, Permutation und nach Komplexität mit den Typen Serie und Kondensierung) (Plett 1991: 17-25). Vgl. auch Müllers Kapitel über "Interfiguralität: A Study on the Interdependence of Literary Figures" im gleichen Band (Müller 1991). Abstrakter geht Orosz vor, die die intertextuellen Relationen in Formeln ausdrückt, z.B. $R_{it} = R \{T_{rd}, [R(T_{rt}, W_{at})]\}$ mit R_{it} = intertextuelle Referenzrelation, T_{rd} = referierender Text [vorliegender Text], T_{rt} = referierter Text [Prätext], W_{at} = außertextuelle Welt (Orosz 1997: 19).

⁷ So ist z.B. die vollständige Erfassung einer konkreten intertextuellen Lektüre mit ihren kognitiven Lesevorgängen für einen individuellen Leser nicht möglich (vgl. Stocker 1998: 104), ja bereits die Bestimmung der Werke, die der Leser kennt oder kennen könnte, gestaltet sich als schwierig.

gemeinsamen Nenner bringen lassen: Poststrukturalistische bzw. dekonstruktivistische Ansätze beanspruchen die Intertextualität als poetisches Programm der Postmoderne, die bereits Geschriebenes immer neu dekonstruiert und verarbeitet (Pfister ²1994: 216f.). Konservative, eher dem Strukturalismus verpflichtete Wissenschaftler lehnen diese Vereinnahmung dagegen ab, verweisen auf traditionelle intertextuelle Praktiken und widmen sich hauptsächlich pointierten Bezügen zwischen Einzeltexten wie Zitat, Anspielung, Paraphrase, Übersetzung, Adaption, Parodie usw. (ebd.).⁸ Je nach Position konzentriert sich der Wissenschaftler dementsprechend auf die desintegrativen und subversiven oder auf die konservierenden, altüberlieferten intertextuellen Strategien bzw. deren Funktionen. Die Eingrenzung des ausufernden, vielseitigen Intertextualitätsbegriff ist ein wichtiger Schritt zur Anwendbarkeit des Konzepts (Stocker 1998: 13) und eine vollständige Beschreibung von Intertextualität ist ohnehin unmöglich: “An intertextual theory bent on clarity and precision has to make methodological decisions which restrict the field of inquiry. A total semiosis of the intertext⁹ will remain an ideal objective and hence fall short of ever being put into practice.” (Plett 1991: 7) Zu solchen vorab zu treffenden Entscheidungen zählt z.B. die Definition des benutzten Textbegriffs bzw. die Einschränkung der Untersuchung auf bestimmte Arten von Texten. Was verschiedene Wissenschaftler als Text akzeptieren, fällt sehr unterschiedlich aus, angefangen bei Kristevas weitem Textbegriff, der jede kulturelle Struktur als Text betrachtet (Orosz 1997: 11, auch Helbling 1995: 8f.), bis hin zur Einschränkung auf literarische oder geschriebene Texte.

Als Konsequenz der unklaren Situation entwirft jede neue Studie ein eigenes Konzept der Intertextualität – die meisten Wissenschaftler beginnen mit einem Überblick über vorhandene Positionen, um dann ihre eigene Ausgangsbasis je nach Anwendungsinteresse und Forschungsziel zu formulieren, definieren und einzugrenzen und diese anschließend an Textbeispielen zu testen. Dementsprechend gibt es zur Intertextualität sowohl in Handbüchern als auch in Einzelstudien viele knappe und übersichtliche Einführungen, auf die hier verwiesen werden soll. Die meisten behandeln die verschiedenen Ansätze und

⁸ Holthuis vermutet sogar, dass der Intertextualitätsbegriff bewusst ungeklärt gelassen wird, um dekonstruktivistische Strömungen der Literaturtheorie zu unterstützen (Holthuis 1993: 1), wobei sie übersieht, dass traditionelle Ansätze ebenso von der Unschärfe profitieren. Wenn sie darauf hinweist, dass “Intertextualität” auch für bereits bestehende Strömungen benutzt werden kann, die lediglich mit dem aktuellen literaturwissenschaftlichen Diskurs mithalten wollen (ebd.), so ist auch dies nur aufgrund der unscharfen Terminologie möglich.

⁹ Plett definiert Intertext als “a text *between* other texts” bzw. als einen Text, der über seine Grenzen hinausgeht und eine Kohärenz innerhalb und außerhalb des vorliegenden Texts aufweist (Plett 1991: 5).

ihre Vertreter beginnend mit Bachtin und Kristeva in chronologischer Reihenfolge bis hin zur gegenwärtigen Forschungslage.¹⁰

Lachmanns Unterteilung der Intertextualitätsansätze. Die deutsche Intertextualitätstheoretikerin Renate Lachmann versucht deswegen gar nicht erst, die unterschiedlichen intertextuellen Ansätze zusammenzuführen, sondern unterscheidet je nach Erkenntnisinteresse drei Grundrichtungen innerhalb der Intertextualitätsforschung (vgl. Lachmann 1982: 8f., 1984: 134, 1996: 803f.).¹¹ Die *texttheoretischen* Ansätze beschäftigen sich mit der Weite des Intertextualitätsbegriffs. Dazu gehört die Frage, ob Intertextualität eine Eigenschaft eines jeden Texts ist oder nur bestimmter Texte. Der *textdeskriptive* Ansatz untersucht Intertextualität als Eigenschaft von auf eine spezielle Art strukturierten Texten und versucht intertextuelle literarische Phänomene zu beschreiben und zu ordnen. Das Ergebnis sind komplexe und detaillierte Kategorisierungen, die das Konzept für eine konkrete Interpretation anwendbar machen wollen. Diese Versuche werden aus texttheoretischer Perspektive misstrauisch als „Reakademisierungsversuche“ betrachtet, wird doch die Weite des Intertextualitätsbegriffs wieder eingeschränkt.¹² Die *kulturkritische* (oder textfunktionale) Seite beschäftigt sich mit dem gesellschaftskritischen Potential der Intertextualität, insofern monologische, monovalente, von einer „Kultur der ‚einen Wahrheit‘“ vorgeschriebene Texte anderen dialogischen, ambivalenten, inoffiziellen Texten gegenüber gestellt werden und eine Funktion in einem konkreten Kommunikationsraum übernehmen (Lachmann 1982: 9). Dialogismus ist dabei als revolutionär und subversiv zu verstehen: „There is, Bakhtin and Kristeva both argue, a deeply serious side to the carnivalesque challenge to official linguistic codes, which is to be contrasted with the kind of parody which upholds what it mocks or attempts to exist

¹⁰ Pfister ²1994 und Helbling 1995 beschränken sich auf Bachtin und Kristeva, die meisten anderen behandeln daneben noch de Saussure in der Rezeption durch Starobinski (Holthuis 1993, Schahadat 1995, Lachmann 1996, Stocker 1998), Barthes (Still/Worton 1990, Holthuis 1993, Orosz 1997), Riffaterre (Still/Worton 1990, Holthuis 1993, Lachmann 1996), Bloom (Still/Worton 1990, Holthuis 1993), Derrida (Still/Worton 1990, Orosz 1997), Genette (Still/Worton 1990, Orosz 1997), Grivel (Holthuis 1993), Jenny (Holthuis 1993) – spätere Studien beziehen sich auch auf Lachmann (Holthuis 1993, Orosz 1997) und Broich/Pfister (Holthuis 1993, Orosz 1997). Der ausführlichste Überblick inklusive antiker Autoren findet sich bei Still/Worton 1990.

¹¹ Lachmann weist auch darauf hin, dass die intertextuellen Theoretiker selbst einen intertextuellen Diskurs herstellen, indem sie sich unentwegt aufeinander beziehen, voneinander borgen und neue Ansätze entwerfen (Lachmann 1996: 798) – was die Übersichtlichkeit natürlich nicht erhöht.

¹² „Darüber hinaus widersprechen sich die beiden extremen Versionen, die eine universell-ontologisch, die andere spezifisch-deskriptiv.“ (Nünning ed. ⁴2008: 332, vgl. auch Pfister ²1994: 216f. und Plett 1991: 3f.) Lachmann beschreibt z.B. textdeskriptive Ansätze folgendermaßen: „Die Entwicklung einer Metasprache der Intertextualität zeigt das Aufbegehren des Strukturalismus gegen ein die Struktur (des Einzeltextes) überschreitendes poststruktureles Denken an. [...] Auch die Versuche der Zügelung sind Korrelate kultureller Mechanismen, die den Provokationen von Sinnexplosionen ausgesetzt sind und diese zu verarbeiten beginnen.“ (Lachmann 1984: 138)

without any kind of law.” (Still/Worton 1990: 17) An dieser kulturkritischen Funktion hält auch Bourdieu fest, wenn er davon ausgeht, dass bestimmte literarische Strukturen und Strategien die eingefahrenen Denk- und Wahrnehmungsmuster des Leserhabitus aufbrechen und so neue Erkenntnisse ermöglichen können (vgl. Bourdieus Interpretation von Faulkners *Eine Rose für Emily* in *RdK* 502-511).¹³

In der vorliegenden Arbeit interessiert zunächst weniger die formale, textdeskriptive Seite der Intertextualität, obwohl auch diese für die Interpretation von Buchanans Adaptionen eine Rolle spielt, sondern vielmehr die Aufgabe, die sie für einen Text und seinen Autor in einem gesellschaftlichen Rahmen übernimmt, also die kulturkritische Funktion.

Exkurs: Adaptionstheorie

Die Neubearbeitung eines Texts oder mehrerer Texte in Form einer Adaption ist offensichtlich ein Musterbeispiel für intertextuelle Bezüge. Wie die Intertextualität ist der Adaptionsbegriff nur grob definiert: Unter “Adaption” versteht man die Bearbeitung eines Werks für ein anderes Medium (von Wilpert 2001: 6) bzw. für eine andere Gattung (Schweikle/Schweikle eds. ²1990: 3), die oft nicht vom Autor des Ausgangstexts geschrieben wird (von Wilpert 2001: 6), wobei der Gehalt im Wesentlichen unverändert bleibt (Schweikle/Schweikle eds. ²1990: 3). Für alle genannten Merkmale gilt jedoch, dass sie nicht unbedingt zutreffen müssen. Dazu überschneidet sich die Adaption mit ähnlichen, ebenso verschwommen abgegrenzten Begriffen wie “Bearbeitung” und “Bühnenbearbeitung”.¹⁴ Die vorliegende Arbeit geht von der Bedeutung des zugrundeliegenden lateinischen Wortes *adaptare* aus, was schlicht besagt, dass derselbe Stoff oder Text in *angepasster* Form präsentiert wird – sei es an ein verändertes Publikum und seine Wertvorstellungen, ein neues Medium, eine andere Gattung oder einen (theater)praktischen Zweck.

Dass trotz der weiten Verbreitung von Adaptionen und einer Vielzahl konkreter Vergleichsstudien¹⁵ im Gegensatz zu anderen intertextuellen Verfahren wie dem Zitat

¹³ Die kulturkritische Komponente gilt ebenso für die ideologischen Auseinandersetzungen innerhalb des (literaturwissenschaftlichen) Wissenschaftsbetriebs: Die Intertextualitätstheorie kann das vorherrschende Konzept des einmaligen, geschlossenen Texts angreifen (Holthuis 1993: 16), auch wenn sie gleichzeitig von Traditionalisten für sich beansprucht wird (s. 4.1/FN 8).

¹⁴ Bei einer Bearbeitung geht es laut von Wilpert vor allem um die modernisierende, aktualisierende, straffende oder stilistische Umarbeitung (von Wilpert 2001: 76), während die Bühnenbearbeitung das Stück den konkreten Aufführungsgegebenheiten anpasst (ebd.: 113), wobei es auch hierbei zu inhaltlichen Aktualisierungen kommen kann (Schweikle/Schweikle eds. ²1990: 69, von Wilpert 2001: 113).

¹⁵ Diese können als übergreifende Studien zu einem Werk oder Autor vorliegen, wie z.B. S.E. Ferrys *Hideous Progenies: Dramatizations of ‘Frankenstein’ from Mary Shelley to the Present* (1990), K. Wilsons

oder der Parodie bisher kaum versucht wurde, ein detailliertes, praxisorientiertes Modell für ihre Beschreibung zu finden, überrascht. Zum Zeitpunkt dieser Dissertation liegen lediglich drei Studien vor, die sich auf theoretischer Ebene mit der Aneignung früherer Texte beschäftigen. Überraschenderweise bindet Ralf Sudau seinen Ansatz in *Werkbearbeitung, Dichterfiguren* (1985) nicht in einen intertextuellen Rahmen ein. Seine „produktive Rezeption“ ist daher bereits im Ansatz zum Scheitern verurteilt, wenn er seine Bearbeitungstypen nach der Textintention, dem „interpretierend freigelegte[n] Verhältnis von Vorwurf und Nachgestaltung“ bestimmt (Sudau 1985: xi). Diese kann jedoch nie eindeutig festgelegt werden, da jeder Leser andere Prätexte an den vorliegenden Text heranträgt und diesen dementsprechend interpretiert. Sudau vernachlässigt außerdem viele Aspekte, die für das vorliegende Korpus relevant sind, z.B. schließt er kommerzielle Gründe für Werkbearbeitungen explizit aus seinen Überlegungen aus.¹⁶

Die zwei anderen Studien sind durch das Anliegen geprägt, den negativ behafteten Adaptionbegriff aufzuwerten und betonen daher den möglichen kulturellen und literarischen Wert von Adaptionen.

Adaptation proves [...] to be a far from neutral, indeed *highly active*, mode of being, far removed from the unimaginative act of imitation, copying, or repetition that it is sometimes presented as being by literature and film critics obsessed with claims to ‘originality’. (Sanders 2006: 24, kursiv sh, auch 12, 20, 41)

[A]daptation is [...] always a double process of interpreting and then creating *something new*. [...] Perhaps one way to think about unsuccessful adaptations is [...] in terms of a lack of the *creativity* and *skill* to make the text one’s own and thus *autonomous*. (Hutcheon 2006: 20, kursiv sh)¹⁷

Thomas Hardy on Stage (1995) oder L. Bradleys *Adapting King Lear for the Stage* (2010). Verbreiteter sind jedoch detaillierte Aufsätze wie z.B. J. McVeaghs “Robinson Crusoe’s Stage Début: The Sheridan Pantomime of 1781” (*Journal of Popular Culture* 24.2 (1990): 137-152) oder C. Feillas “Performing Virtue: *Pamela* on the French Revolutionary Stage, 1793” (*Eighteenth Century: Theory and Interpretation* 43.3 (2002): 286-305). “In diesem Bereich [äußerst weiter oder enger Intertextualitätsbegriff] bewegt sich der Großteil der aktuellen Intertextualitätsforschung [...] in Form von Einzeluntersuchungen bzw. konkreten, auf den Einzelfall bezogenen Textanalysen.” (Holthuis 1993: 27) Besonders häufig sind außerdem Sammelbände zum Thema Literaturverfilmung, wie z.B. der von Cartmell/Whelehan herausgegebene Band *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* (1999).

¹⁶ Ebenso ignoriert er die Rezeptionsgeschichte eines Werks, die lediglich für die Urteilsgeschichte, “nicht aber für die in dieser Arbeit untersuchten einflußgeschichtlichen Vorgänge verbindlich” sei (Sudau 1985: 228). Gerade im Theaterfeld dürfte jedoch die Rezeption eines Prätexts nicht nur für seine Auswahl als Grundlage für eine Bearbeitung entscheidend sein, sondern ebenso die Rezeption des Posttexts beeinflussen, z.B. indem der Leser bzw. Zuschauer der Adaption positiv oder negativ überrascht wird, weil seine Erwartungen von der Vorlage und ihrem Ruf geprägt sind.

¹⁷ In der Tat löst die ständige Wiederholung dieser Aussage bei Hutcheon einen gewissen Unmut aus (vgl. Hutcheon 2006: 4, 7, 114, 116, 169, 173). Vermutlich wird diese Tatsache deswegen so (über)betont, weil sie sich bewusst im Gegensatz zur traditionellen Abwertung von Adaptionen positioniert, wie sie in folgender Aussage deutlich wird: “Es erfordert weniger Talent und Mühe, das dramaturgische Konzept einer Vorlage in nicht, oder nicht wesentlich abgeänderter Form zu übernehmen, als erst eines zu schaffen.” (Rach 1964: 27) Hutcheon weist außerdem darauf hin, dass Kritik an Adaptionen oft in moralisch

Dabei teilen beide das Interesse der vorliegenden Arbeit: Der Adapteur muss in die konkrete Interpretation einbezogen werden, weil er den Prätext aussucht und interpretiert und dabei von seiner individuellen Geschichte, seinen Fähigkeiten, Interessen und Überzeugungen sowie vom geschichtlichen Zeitpunkt beeinflusst wird (Hutcheon 2006: 84, 94f., 106ff., 110, Sanders 2006: 2f., 19). Literarische Werke haben eine gesellschaftliche Funktion, weil sie in einem bestimmten Zusammenhang eine Bedeutung an jemanden vermitteln, „and they are created by someone with that intent“ (Hutcheon 2006: 26, auch xii).

Linda Hutcheon setzt in *A Theory of Adaptation* (2006) als Grundlage drei Modi des Geschichtenerzählens an: showing, telling und interacting.¹⁸ Wie Bourdieu geht sie davon aus, dass die in Adaptionen vorgenommenen Veränderungen Rückschlüsse auf die Produktions- und Rezeptionszusammenhänge ermöglichen (ebd.: 28) und dass vom Text auf die Intention des Autors geschlossen werden kann.¹⁹ Auch ihr Vokabular ähnelt Bourdieus: Es geht um die Aufdeckung von Vorgaben, die entweder nicht aus reinem Erkenntnisinteresse, sondern aus literaturwissenschaftlichem Eigennutz gespeist sind,²⁰ oder so in unserem Habitus verankert sind, dass sie nicht mehr hinterfragt werden, wie z.B. die Wertschätzung von Originalität (vgl. ebd.: 4). Adaptionen unterminieren u.a. die Vorstellung von Autorität und Vorgängerschaft (ebd.: 175) und decken die intertextuellen Erwartungen des Rezipienten auf (ebd.: 22). Trotz ähnlicher Interessenlage liefert Hutcheon jedoch keine ausreichend reflektierte Verbindung von Adaption, Autor und

eingefärbtem Vokabular formuliert und u.a. als „infidelity“, „betrayal“, „deformation“, „violation“, „vulgarization“ und „desecration“ beschrieben wird (Hutcheon 2006: 85, vgl. auch Pietrzak-Franger/Voigts-Virchow 2009: 5). So beklagt Stadelmeier die an deutschen Theatern zunehmenden Inszenierungen von Romanadaptionen und nennt die Spielpläne „episch *verseucht*“ (Stadelmeier 1.7.2010, kursiv sh). Hutcheons und auch Sanders positive Haltung findet sich jedoch schon bei früheren Kritikern, z.B. in Horton/Magrettas Standpunkt „that adaptation can be a lively and creative art“ (Horton/Magretta 1981: 1), wobei auch hier nicht das „industrial recycling“ von Bestsellern in Blockbuster gemeint ist, sondern „a serious engagement with the source“ mit gleichzeitiger „independence and self-assurance of the second artist“ (ebd.: 4), der „a work with a clear life of its own“ produziert (ebd.: 5).

¹⁸ Dieser übergreifende Ansatz hilft Hutcheon in ihrer Analyse nur bedingt, da sie nicht darum herumkommt, bei der Besprechung eines Modus auf die in ihm enthaltenen Einzelmedien einzugehen. Z.B. erwähnt sie in der Analyse des Showing-Modus immer wieder nacheinander die Eigenheiten von Theater, Oper, Film und Fernsehen (z.B. Hutcheon 2006: 40f., 59f., 63ff., 134). Da sie so die einzelnen Medien notwendigerweise nur an der Oberfläche streift, sind manche Aussagen nur bedingt haltbar. Z.B. sei das Vergehen von Zeit schwerer zu filmen als zu beschreiben: “[W]e can read of time passing, of mounting boredom, yet not become bored ourselves. [...] On film, however, the process of becoming bored cannot really be represented so easily, given the amount of screen time in real viewing time it would take to do so naturalistically [...]” (ebd.: 66) In beiden Medien kann dieser Prozess allerdings durch einen Zusammenschritt beschrieben werden.

¹⁹ “[B]ecause the different versions [...] vary more than generic requirements or historical circumstances can explain, the variations function as indicators of the adapter’s ‘voice,’ [...]” (Hutcheon 2006: 109)

²⁰ “These truisms [negative Klischees über Adaptionen] are usually articulated, it must be said, not by adapters them-selves, but by protective literary critics and self-protective writers [...]” (Hutcheon 2006: 77, auch 107)

gesellschaftlichem Umfeld, sondern skizziert lediglich ansatzweise verschiedene mögliche Motivationen des Adapteurs²¹ und bezieht externe Einflüsse gänzlich ungebrochen in ihre Überlegungen mit ein.

Julie Sanders unterscheidet in ihrer Studie *Adaptation and Appropriation* (2006) zwischen den beiden im Titel genannten Konzepten.²² Sie lehnt es ab, Adaptionen nur in Bezug auf einen bestimmten Satz an Prätexten zu lesen (Sanders 2006: 35) oder auf eine definitive Lesart zu reduzieren (ebd.: 18) und will mit einem “kinetic vocabulary” die Fluidität und Vielschichtigkeit der Bezüge erhalten.²³ Sie betont, dass das Wissen um die Vorlage(n) keine Voraussetzung für eine gültige Interpretation ist (ebd.: 6, 23, 77),²⁴ erkennt die historische Gebundenheit des Leseprozesses (ebd.: 81) und sieht in Adaptionen die Möglichkeit für sowohl konservative als auch subversive Funktionen gegeben (ebd.: 9). Problematisch ist jedoch, dass Sanders entgegen ihrem Anliegen die einzige Verbindung zwischen Autor und Werk über das politische Anliegen des Adapteurs herstellt, in dem sie den Auslöser für eine Bearbeitung sieht (z.B. ebd.: 99).²⁵ Stärker noch als Bourdieu konzentriert sie sich daher auf eine bestimmte Sorte von Texten – die Aneignungen (post)moderner Autoren, die in ihren Werken bewusst literarische Theorien verarbeiten (u.a. Salman Rushdie, John Fowles, A.S. Byatt, J.M. Coetzee) und fest in feministischem und postkolonialistischem Gedankengut, *Queer Theory*, *Gender Studies* usw. verankert sind. Die konservative Seite von intertextuellen Texten wird somit nicht untersucht, ebenso wenig alle weiteren gesellschaftlichen Aspekte wie z.B. die Zwänge und Regeln innerhalb des literarischen Betriebs, eventuelles strategisches Vorgehen von Autoren und Konkurrenten, die Anforderungen eines populären Literaturmarkts oder die Erwartungen der Leserschaft bzw. eines Publikums.

²¹ Z.B. strategische und ökonomische Abwägungen, pädagogische Impulse (Hutcheon 2006: 86ff.), Kritik am oder Hommage an den Prätext (ebd.: 92), allgemeine persönliche Motive und Vorgaben und der Zeitpunkt (ebd.: 106). Weitere Beispiele finden sich unter den Überschriften “The Vastness of Context” (ebd.: 142ff.) und “Transcultural Adaptation” (ebd.: 145ff.).

²² Adaptionen sind ein “sustained engagement” (Sanders 2006: 4), während Aneignungen übergreifend von den politischen und/oder ethischen Ansichten des Adapteurs geprägt sind (ebd.: 7) und ihre Verbundenheit mit der Quelle weniger augenfällig ist oder verschwiegen wird (ebd.: 26, 32).

²³ Z.B. mit den musikalischen Metaphern der symphonischen Vielstimmigkeit, barocken Variation, der Improvisation im Jazz oder dem Sampling in Hip-Hop und Rap (Sanders 2006: 38ff.).

²⁴ Im Gegensatz zu Bourdieu sieht Sanders somit in der spontanen Leseerfahrung nicht “a failed or insufficient reading” (Sanders 2006: 6), allerdings nennt sie die über die Prätexte informierte Interpretation wiederholt “enriched” (z.B. ebd.: 6, 23, 77).

²⁵ Diese Einseitigkeit zeigt sich besonders in folgender Aussage: “It has become abundantly clear [...] that these processes [Adaption und Aneignung] are frequently, *if not inevitably*, political acts.” (Sanders 2006: 97, kursiv sh) Abgesehen davon erwähnt sie als einzige weitere Motivationen, dass Autoren durch die Wahl der Vorlage Schutz vor Zensur oder Kritik und einen Werbeeffekt anstreben könnten (ebd.: 46) und dass Shakespearetexte keinen Copyrightschutz mehr genießen (ebd.: 48).

4.2 Ordnungsversuche

Trotz der erläuterten Gegensätze und Lager sind sich grundsätzlich alle Theoretiker einig, dass es sich bei der Intertextualität um die Bezugnahme eines Texts auf einen oder mehrere Vorgängertexte handelt.²⁶ Sein Sinn entsteht somit nicht nur aus den vorliegenden Zeichen, sondern darüber hinaus aus dem Verweis auf andere Texte und ihr "Sinnangebot" (Lachmann 1984: 134f.). Neben dieser allgemeinen Basis gehen alle Ansätze von drei bzw. sechs Hauptelementen aus: Intertextualität entsteht in der Kommunikation zwischen *Autor*, *Text* und *Rezipient*, der Text wiederum wird in die Elemente *Prätext(e)*, *Posttext* und *Intertextualitätssignal* aufgeschlüsselt. Im Folgenden werden einige breiter angelegte Ansätze zu den jeweiligen Elementen beispielhaft besprochen. Die meisten Wissenschaftler sind sich dabei bewusst, dass ihre Ordnungsversuche nicht alle Bereiche der Intertextualität abdecken können und weisen daher darauf hin, dass ihre Modelle relativ zu betrachten sind, dass es keine scharfen Grenzen, sondern fließende Übergänge bzw. nur skalierende Oppositionen gibt.²⁷

4.2.1 Elemente der Intertextualität I: Kommunikationssituation – Autor/Text/Leser

Betrachtet man die Intertextualität als kommunikative Situation müssen die Elemente Autor, Text und Leser berücksichtigt werden. Besonders wichtig ist dabei die Frage, ob die vom Autor in den Text eingeschriebene Lenkung des Lesers und seiner Lektüre oder die Rezeption durch den Leser stärkeren Einfluss auf die Textinterpretation hat. Am Autor setzt die Produktionsästhetik an, die untersucht, inwiefern er durch den Text und die von ihm verwendeten intertextuellen Strategien die Rezeption steuern kann.²⁸ Jeder Autor ist dabei durch die ihm bekannten Texte geprägt: "Firstly, the writer is a reader of texts [...] before s/he is a creator of texts [...]" (Still/Worton 1990: 1) Gegen den Autor als Ausgangspunkt wird oft vorgebracht, dass seine Entscheidungen und Intentionen "nur

²⁶ Um nur einige Beispiele zu nennen: "Die Theorie der Intertextualität ist die Theorie der Beziehungen zwischen Texten." (Pfister 1985a: 11) "Der kleinste gemeinsame Nenner [...] ist der, daß Intertextualität einen Text-Text-Bezug bezeichnet." (Schahadat 1995: 366) "Es geht hier um eine Bezugnahme auf außerhalb der eigenen/aktuellen Textstruktur liegende Elemente, die entweder textuell [...] oder nicht textuell [...] sind." (Orosz 1997: 17) "Intertextualität ist die spezifische Eigenschaft eines Textes, der auf einen oder mehrere andere frühere Texte bezogen ist [...]" (Stocker 1998: 15) "Die Intertextualitätsanalyse richtet sich auf die Bezüge eines Textes zu anderen Texten [...]" (Böhn 2007: 204)

²⁷ So räumt Stocker ein, dass es Texte gibt, die keinem oder mehreren seiner sechs intertextuellen Modi zugeordnet werden können (Stocker 1998: 69f.). Sie weisen eine Gradierbarkeit auf, sie können "sowohl das eine *als auch* das andere sein" und dabei "beides *mehr oder weniger*" (ebd.: 70).

²⁸ Vgl. u.a. Lachmann 1996: 804, Stocker 1998: 93 und Orosz 1997: 5, 18, 25f.

über entsprechende Rekonstruktionsleistungen des Lesers verfolgt werden“ können (Holthuis 1993: 34) und dieser Bereich anfällig für Spekulationen ist (auch Winko 1999: 40).

Der Text spielt in den meisten Theorien, die Intertextualität als Kommunikation zwischen Autor und Leser oder auch Prä- und Posttext betrachten, eine untergeordnete Rolle. Insofern er aus den Elementen, Strukturen und Strategien besteht, die der Autor in ihn hineingeschrieben hat, ist er lediglich das Vehikel der Autorintention und die Grenze zwischen Autor und Text verwischt. Stocker äußert sich jedoch konkreter zum Text und schließt sich Jenny und Stierle an, wenn er den Posttext zumindest formal zum Zentrum aller intertextuellen Bezüge macht, da ohne ihn der Bezug auf den vorhergehenden Text nicht zustande kommen würde (Stocker 1998: 46, 46/FN 169).²⁹ Auch Kristeva und in ihrer Folge Lachmann verschieben das Interesse vom Autor auf den Text und seine Verknüpfungen mit anderen Texten (Lachmann 1996: 794ff., Baßler 2007: 362).

“Secondly, [...] what is produced at the moment of reading is due to the cross-fertilisation of the packaged textual material [...] by all the texts which the reader brings to it.” (Still/Worton 1990: 1f.) Für den Leser ist die Rezeptionsästhetik zuständig, die sich damit beschäftigt, inwieweit der Text und sein Inhalt erst bei seiner Verarbeitung durch den Leser entstehen. Dieser muss die Intertextualität erst einmal erkennen, bevor er sie je nach Wissen und Kompetenz in seiner Lektüre berücksichtigen kann. Diese Kompetenz enthält neben individuellem literarischem Vorwissen, das quantitativ und qualitativ unterschiedlich vorliegt und kulturell bedingt ist, auch lesertypologische Parameter wie Geschlecht, Alter usw. und den historischen Kontext des Vorlagentexts (Helbig 1996: 14). Durch die zumindest teilweise individuelle Prägung variiert die Lektüre von Leser zu Leser (vgl. Stocker 1998: 89, Orosz 1997: 24).

Wird die Intertextualität als Kommunikation betrachtet, stellt sich die Frage, ob sie dem Leser immer bewusst wird, wie es z.B. Holthuis annimmt³⁰, oder ob es auch eine Art der Intertextualität gibt, die unbewusst funktioniert. Z.B. könnte bei einem weit gefassten Ansatz der Stil oder auch die Struktur eines Texts eine Verbindung zu ähnlichen Texten herstellen, die einer bestimmten Leserschicht so vertraut sind, dass sie keine aktive Auseinandersetzung mit diesen Elementen auslöst. An dieser Stelle greift die von Bourdieu erkannte Gefahr des Intellektualismus: Sobald der Forscher etwas beschreiben

²⁹ Aber auch Stocker geht davon aus, dass Intertextualität bei der Produktion und Rezeption durch Autor und Leser entsteht und dass die “semiotische[] Konstruktion” und die “Aktualisierung von Gestaltungsmöglichkeiten bzw. von Bedeutungspotentialen” wichtiger für die intertextuelle Betrachtung sind als der konkrete, als Zeichensystem vorliegende Text (Stocker 1998: 9f.).

³⁰ Nach Holthuis läuft intertextuell gelenkte Textverarbeitung im Gegensatz zur generellen Aktivierung bereits vorhandenen Textwissens “mehr oder weniger immer bewusst” ab (Holthuis 1993: 33/FN 44).

will, das unbewusst funktioniert, muss er es sich bewusst machen und kann es nicht mehr so sehen, wie es in der Realität existiert (vgl. Sch 161).

Wie so vieles in der Intertextualitätsdebatte ist die Frage, ob der Schwerpunkt auf der Leserlenkung durch den Autor bzw. Text auf der einen Seite oder auf der Sinnentstehung in der Verantwortung des Lesers auf der anderen Seite liegen soll, umstritten.³¹ Viele Theoretiker sprechen sich jedoch für einen Schwerpunkt auf Seiten des Lesers aus. So erwähnen Still/Worton Heidegger, für den alle Kunst allegorisch bzw. symbolisch ist und die volle Bedeutung eines Zitats vom Rezipienten abhängt (Still/Worton 1990: 12), bei Bachtin ereignet sich der Verweis erst beim Lektüreprozess (Lachmann 1996: 799), bei Lachmann "konkretisiert" der Leser durch das Erkennen der intertextuellen Referenzsignale die "neue textuelle Qualität" (Lachmann 1984: 136), nach Holthuis werden die "intertextuelle[n] Qualitäten" eines Texts erst im Rezeptionsprozess in der Interaktion zwischen Text und Leser vollzogen (Holthuis 1993: 31) und zu guter Letzt sieht Stocker nicht die Absicht des Autors, sondern die Möglichkeit der intertextuellen Rezeption als das entscheidende Merkmal intertextueller Lektüre an (Stocker 1998: 101).

Stocker steht jedoch gleichzeitig für die Theoretiker, die einen Mittelweg einschlagen und von einer Zusammenarbeit zwischen Autor und Leser ausgehen: So besteht sein Intertextualitätsmodell aus dem produktions- *und* rezeptionsästhetischen Faktor bzw. aus der Textlenkung *und* der Textverarbeitung (ebd.: 93), und für Helbling entstehen intertextuelle Beziehungen zwischen Texten durch den Autor in der Produktion *und* den Leser in der Rezeption (Helbling 1995: 8). Besonders in der Beschreibung des Zusammenspiels von Text und Leser folgen viele Wissenschaftler diesem Mittelweg:³² So will Holthuis in ihrer Arbeit zwischen Text- und Rezeptionstheorie vermitteln, also sowohl die intertextuellen Signale eines Texts als auch die durch sie entstehende intertextuelle Textverarbeitung berücksichtigen (Holthuis 1993: 32), und Stocker setzt als die zwei überprüfbar und beschreibbar Elemente, die das Lektüerverhalten eines Lesers beeinflussen, die Textstrategie im Text und den Rezeptionshorizont des Lesers an (Stocker 1998: 11).³³

³¹ Dieselbe Debatte findet sich auch in den *Reader-Response*-Theorien bzw. der Rezeptionsästhetik (vgl. Schneider 2005b: 484).

³² Wobei je nach Standpunkt der Text als das vom Autor in ihn Eingeschriebene betrachtet werden kann und die Unterscheidung zwischen der Interaktion von Autor und Leser im Gegensatz zu Text und Leser hinfällig würde.

³³ Stockers Ansatz ist problematisch, insofern er von einer im Text festgelegten, unveränderbaren Textstrategie ausgeht, die von seinem Modell-Leser zwingend befolgt wird (Stocker 1998: 11). Da aber jeder Leser, auch der Wissenschaftler, diese Strategie seinem Wissenshorizont gemäß erkennt und eben kein Modell-Leser ist, kann sie niemals eindeutig festgelegt werden, ist somit real nicht beschreibbar und nur

4.2.2 Elemente der Intertextualität II: Textbeziehungen –

Posttext/Text/Prätext(e)

Der zweite Untersuchungsansatz geht von den Elementen aus, die in der intertextuellen Produktion und Rezeption miteinander in Bezug gesetzt werden: den vorliegenden Text (auch Posttext, Phänotext, manifester Text), den Text oder die Texte, auf die Bezug genommen wird (Prätext, Genotext, Referenztext) und das textliche Element, dass diese Verbindung herstellt (Referenzsignal, Markierung) (vgl. Lachmann 1984: 136, 1996: 804, Schahadat 1995: 370).³⁴ Die Definition des Prätexts ist wie der Textbegriff vom jeweiligen Theoretiker abhängig. Manche beschränken sich auf literarische Bezugstexte, andere erweitern diesen Bereich auf andere Medien, wie z.B. Bilder oder Filme, reale historische Figuren oder Ereignisse (Schahadat 1995: 376). Die meisten interessieren sich für die Art der Beziehung zwischen Post- und Prätext, weil erst beide zusammen den Sinn des vorliegenden Texts ergeben. Unterscheidungen formaler Art basieren dabei oft auf inhaltlichen Aspekten der Bezugnahme.³⁵

Am ausführlichsten besprochen werden jedoch die Möglichkeiten der Markierung eines intertextuellen Verweises.³⁶ So gilt die Markierung für Stocker als Unterscheidungskriterium zwischen intertextuellen und “normalen” Texten und das Vorkommen eines “desintegrative[n] Intertextualitätssignal” ist für ihn die Voraussetzung für Intertextualität, sofern es zu “vertiefter Deutung” des Posttexts führt (Stocker 1998: 105).³⁷ Markierungen werden vom Autor bewusst oder unbewusst gesetzt (ebd.: 9). Oft lässt sich erkennen, wenn der Leser den Prätext erkennen soll, z.B. wenn Markierungen wie “Nach dem Roman von ...”, “Aus dem Französischen von ...” benutzt werden (Broich 1985b: 137) oder Formalitäten wie das Setzen von Anführungszeichen um ein Zitat oder die Verwendung eines anderen Schrifttyps (Baßler 2007: 363). Markierungen

bedingt überprüfbar. Im Gegensatz zur “invarianten” Textstrategie will Stocker mit dem Rezeptionshorizont der Fluidität des Intertextualitätskonzept Rechnung tragen, indem er die Beschreibung des Modell-Lesers und seiner Interpretation an einen bestimmten Zeitpunkt koppelt und so die ständige Veränderung der Rezeptionsbedingungen mit einbezieht. Aber auch hier ist die Überprüfbarkeit fragwürdig. Nach Stocker verlangt “[d]ie Ermittlung des Text-Horizonts [...] *eigentlich nur*, die vor dem Lektüre-Ereignis entstandenen und zu diesem Zeitpunkt zugänglichen Texte zu erfassen” (ebd., kursiv sh). Diese Ansicht ist theoretisch sicher richtig, praktisch aber unmöglich in die Tat umzusetzen, zumal ein realer Leser diese Texte ohnehin nicht alle kennen kann.

³⁴ Lachmann ergänzt als viertes Element die Intertextualität selbst, “als jene neue textuelle Qualität, die sich aus der durch das Referenzsignal garantierten implikativen Beziehung zwischen Phäno- und Referenztext ergibt” (Lachmann 1984: 136).

³⁵ Wie z.B. die weiter unten beschriebene Unterscheidung zwischen Einzeltext- und Systemreferenz (Pfister 1985b: 51, 53).

³⁶ Helbig widmet diesem Thema seine ganze Studie: *Intertextualität und Markierung* (1996).

³⁷ Natürlich sind nicht-intertextuelle Texte nur in einem Ansatz möglich, der die universale Implikativität von Worten ausklammert.

können daher bei der Rekonstruktion der Autonintention helfen (Helbig 1996: 12). Viele Theoretiker unterscheiden nach der Art der Markierung, z.B. zwischen punktuellen Verweisen und solchen, die die gesamte Textstruktur betreffen.³⁸ Die Funktion der Markierungen ist es, den Leser auf die Präsenz anderer Texte aufmerksam zu machen und eine Verbindung zwischen diesen und dem vorliegenden Text herzustellen. Wenn das Intertextualitätssignal und seine Verarbeitung durch den Leser jedoch die Voraussetzung für das Zustandekommen bewusster Intertextualität sind, dann liegt hier auch das größte Problem: Was passiert, wenn es der Leser übersieht oder nicht verstehen kann, weil er die Prätexte nicht kennt? Oder wenn er bei Vorliegen mehrerer Varianten eines Prätexts die "falsche" als Bezugspunkt ansetzt?

Lektüreablauf. Intertextualität kann mit rhetorischen Tropen, also mit "uneigentlicher" Rede verglichen werden, insofern sie ein Zeichen an Stelle eines anderen setzt, das nicht nur seine eigene Bedeutung in den Sinn einbringt, sondern darüber hinaus auch noch das meint, was es im vorhergehenden Zusammenhang bedeutet hat (Stocker 1998: 102, auch Still/Worton 1990: 10f.). Anstatt sich aber auf die Substitution und ihren semantischen Mehrwert zu konzentrieren, untersuchen neuere Ansätze die durch sie angestoßene Interaktion, wobei die Markierung und Erkennung der Uneigentlichkeit besonders wichtig ist (Stocker 1998:102).³⁹

Die Beschreibung des intertextuellen Lektüreablaufs bei verschiedenen Theoretikern weist trotz unterschiedlicher Benennungen Ähnlichkeiten auf, und alle beginnen bei der Markierung als Auslöser: Sie sitzt an der Textoberfläche (Helbig 1996: 14), stört die Kommunikation zwischen Leser und Text (Plett 1991: 16) und hält ihn vom linearen Verstehen ab (Stocker 1998: 103). Sie macht ihn auf etwas aufmerksam, das er vorher (eventuell) gelesen hat (Still/Worton 1990: 10). Das Signal bzw. das Erkennen desselben unterbricht den Lesefluss und verschiebt die Aufmerksamkeit auf einen oder mehrere Prätexte,⁴⁰ die wiederum im Abschluss in den vorliegenden Text und seine Bedeutungskonstitution integriert werden (vgl. Plett 1991: 16⁴¹, Schahadat 1995: 376, Bachtin nach Lachmann 1996: 799, Holthuis 1998: 197, Stocker 1998: 104). Signale können dabei natürlich übersehen oder nicht erkannt werden, Stocker geht jedoch davon aus, dass nur

³⁸ Hierzu gehören z.B. Lachmanns Definitionen für Kontamination und Anagramm (Lachmann 1984: 136f.).

³⁹ Im Grunde wird vom Leser erwartet, dass er aufgrund des Grice'schen Kooperationsprinzips (vgl. Levinson 2000: 111ff.) davon ausgeht, dass der Autor mit dem intertextuellen Verweis eine relevante Aussage machen will, und deswegen die darin enthaltenen konversationellen Implikaturen zieht.

⁴⁰ Frye spricht von linearer "inward" Lektüre und abgelenkter "outward" Lektüre (vgl. Stocker 1998: 103).

⁴¹ Plett führt diese drei Stufen in Zusammenhang mit dem Zitat aus.

unter ihrer Berücksichtigung angemessenes Textverstehen möglich ist (Stocker 1998: 103), weswegen die meisten Theoretiker auch von einem Modell-Leser ausgehen, der auf alle Signale wie vermeintlich vom Autor gewünscht reagiert.

Sinnentstehung. Im letzten Schritt des Lektüreablaufs führen die Bezüge zwischen den Texten durch die Integration des Prätexts zur Entstehung des Sinns des vorliegenden Texts, d.h. Intertextualität ist somit eine bestimmte Art der Sinnkonstitution (Lachmann 1982: 8). Dieser kann konzentriert, potenziert und angehäuft (konservativ), aber auch zersplittert, zersetzt und diffundiert (subversiv) werden (Lachmann 1996: 807). Stocker geht von einer fließenden Skala zwischen Offenheit und Geschlossenheit aus, wobei die Intertextualität die Lesbarkeit zu beiden Polen verschieben bzw. innerhalb eines Texts sowohl zur Sinnpotenzierung als auch zur Sinndiffusion benutzt werden kann (Stocker 1998: 48, 48/FN 181). Lachmann favorisiert jedoch die subversiven Möglichkeiten der Intertextualität:

Bei [intertextuellen] Verfahren [...] geht es ja weder um die Beschwörung einer heilen Welt literarischer Tradition noch um den Nachweis untilgbarer Bildung, die als Zitat in den Text versenkt wird, sondern um die semantische Explosion, die in der Berührung der Texte geschieht, um die Erzeugung einer ästhetischen und semantischen Differenz. (Lachmann 1984: 134)

Gerade bei der Nutzung von Intertextualität für die Positionierung eines Autors im literarischen Feld dürfte allerdings nicht nur die subversive Bezugnahme, sondern auch die Zurschaustellung von Bildung oder bereits kanonisierter literarischer Vorgaben und moralischer Wertvorstellungen eine wichtige Rolle spielen.

Neu an dieser Art der Sinnkonstitution ist die Zurücknahme des Einzeltexts bzw. das daraus entstehende kulturkritische Potential. Der Sinn liegt nicht mehr im individuellen, abgeschlossenen Text, sondern das Interesse verschiebt sich auf die Berührungspunkte mit anderen Texten (Lachmann 1996: 795f.). Je nach Standpunkt des Betrachters liegt hier das grundlegende Problem oder die innovative Kraft des Intertextualitätskonzepts: Intertextuelle Texte “lassen eine anarchische und letztlich unabschließbare Sinndifferenzierung zu” und unterlaufen so den einen Textsinn, der sich zwar aus Zeichensystemen und Syntax eines Texts ergibt, aber nie gefunden werden kann, da er immer auf darunterliegende Sinnpositionen verweist (ebd.: 807).⁴² Viele Theoretiker halten dennoch an dem *einen* Sinn eines Texts fest (Lachmann 1984: 138, 1996: 807), d.h. sie versuchen zu einer geschlossenen Interpretation zu gelangen. Sie engagieren sich “für die

⁴² In dieser Vorstellung zeigt sich deutlich Lachmanns Nähe zu Kristeva und in weiterführender Linie zu Jacques Derrida und seinem Konzept der immer auf andere Wörter weiterweisenden Wörter.

Ausblendung eines Sinnchaos, für die geregelte Selektion aus dem Potential eines Textes, die Bändigung des sich selbst überschreitenden Textes und die Ausgestaltung des einen Sinns” (Lachmann 1996: 807).⁴³ Doch auch wenn sich ein Literaturwissenschaftler auf eine Interpretation eines Texts festlegt, wird die “unzählbare” Vieldeutigkeit von Texten offensichtlich, sobald man verschiedene Interpretationen desselben Texts miteinander vergleicht.⁴⁴

4.3 Funktionen der Intertextualität

Viele Studien beschäftigen sich mit dem Funktionieren der Intertextualität, z.B. mit den Markierungen und dem Erkennen derselben oder der Frage nach Intentionalität und verschiedenen Graden von Intertextualität usw. Seltener wird die Frage nach dem Effekt oder der Funktion gestellt. Die am häufigsten gegebene Antwort ist die eben ausgeführte Sinnkomplexion und einige Einzelstudien erläutern die Funktionen der Intertextualität bezüglich konkreter Textinterpretationen.⁴⁵ Lediglich Stocker versucht, die Funktionen der Intertextualität auf einer allgemeinen, aber dennoch aussagekräftigen Ebene zu beschreiben. Er unterscheidet zwischen der textfunktionalen (poetischen), leserbezogenen (textstrategischen) und kulturtheoretischen (kulturellen) Ebene der Intertextualität. Die poetische Funktion fällt mit der Sinnkomplexion zusammen.⁴⁶ Die textstrategische Funktion⁴⁷ beschäftigt sich mit der Leserlenkung durch den Text, z.B. in Form von Gattungskventionen, die beim Leser bestimmte Vorannahmen aktivieren und so den Code vorgeben, mit dem sich das Wirkungspotential des Texts entfalten kann.⁴⁸

⁴³ Ein Musterbeispiel hierfür ist Riffaterre: Er sieht zwar in der Intertextualität einen Wahrnehmungsmodus (Schahadat 1995: 371) und scheint somit fest auf der Seite der Rezeptionsästhetik angesiedelt zu sein. Allerdings ist für ihn Lektüre nicht unendlich assoziativ, sondern “facts of reading suggest that, when it activates or mobilizes the intertext, the text leaves little leeway to readers and controls closely their response” (Riffaterre nach Holthuis 1993: 21). Ambiguität entsteht nach Riffaterre nur dann, wenn der Leser nicht genug auf den Text und seine Signale achtet (Still/Worton 1990: 26f.).

⁴⁴ Dieser Umstand zeigt sich auch bei Texten, die auf den ersten Blick unkompliziert bzw. eindeutig erscheinen, z.B. bei den verschiedenen literaturkritischen Ansichten über die Stereotype *Fop* und *Rake* in den englischen Restaurationskomödien (vgl. Handel 2004).

⁴⁵ Müller beschäftigt sich z.B. mit der Funktion von Interfiguralität (der Bezugnahme auf einen fremden Text über dessen literarische Charaktere) (Müller 1991): Ein Name setzt einen Charakter mit anderen in Verbindung und bringt diese als Folie in den Text ein (ebd.: 103), durch die Veränderung des Umfelds oder des Status kann es zur Neubewertung eines Charakters kommen (ebd.: 107, 110) und durch nicht erfüllte Erwartungen kann Komik entstehen (ebd.: 108). Stocker nennt als Beispiele intertextueller Funktionen Figurencharakterisierung (welcher Charakter wen oder was zitiert), Beschreibung, Ersetzung des direkten Erzählerkommentars durch Evozieren von Parallelgeschichten und Komik durch stilistische Diskrepanz (Stocker 1998: 73ff.).

⁴⁶ Zur poetischen Funktion von Intertextualität vgl. Stocker 1998: 80-87.

⁴⁷ Zur textstrategischen Funktion von Intertextualität vgl. Stocker 1998: 87-92.

⁴⁸ Stockers Wortwahl impliziert, dass die im Text angelegte Strategie immer die “richtige” ist, weil sie das Potential des Texts entfaltet. Allerdings stellt sich die Frage, ob nicht eine andere, nicht geplante bzw. nicht

Intertextuelle Kunst als die Fähigkeit einer Gesellschaft, sich zu “erinnern” und so ihre Identität und Kontinuität zu stärken, fällt in den Bereich der kulturellen Funktion.⁴⁹ Literatur ist dabei gleichzeitig das “Vehikel” von Kultur, indem sie über Kultur redet, als auch das “Frachtgut”, insofern sie selbst zur Kultur gehört.⁵⁰ In dieser Funktion trifft Intertextualität auf die literarische Gedächtnisforschung, die von Erll/Nünning 2005 in drei Bereiche gefasst wird: Gedächtnis der Literatur, Lesen in der Literatur⁵¹ und Literatur als Medium der Erinnerung. Für den ersten Aspekt verweisen Erll/Nünning auf Lachmann, die die Intertextualität als Gedächtnis der Literatur bezeichnet – sie sehen also in ihr ein Mittel, um über die wiederholende und aktualisierende Benutzung von Gattungen, Formen, Strukturen, Symbolen, Topoi usw. an vorangegangene Texte bzw. Formen zu erinnern und so Kontinuität zu stiften (Erll/Nünning 2005: 2f.).⁵² Zu diesem Bereich gehört auch die Erinnerung an Literatur, der damit die für den kultursoziologischen Ansatz interessanten Aspekte der Literaturgeschichtsschreibung und Kanonbildung beinhaltet (ebd.: 3). Er ist somit wichtiger Bestandteil der von Bourdieu geforderten Selbstreflexion einer Wissenschaft und Voraussetzung für Erkenntnis. Der dritte Aspekt untersucht, auf welche Art Literatur Erinnerungen vermittelt und wie Intertextualität neben anderen literarischen Elementen (z.B. Gattungen, Kanonisierung) Literatur zu einem Erinnerungsmedium macht (ebd.: 5). Mit dem leserbezogenen und dem kulturellen Aspekt bezieht Stocker Elemente der textexternen Welt in die Interpretation ein und nähert sich so Bourdieus Ansatz an. Allerdings konzentriert sich die Gedächtnisforschung auf die allgemeine gesellschaftliche Funktion von Intertextualität und lässt konkrete Handlungen durch Individuen außen vor.⁵³

intertextuelle Lesart einen Text immer seines Potentials beraubt. Wenn z.B. der kulturhistorische, politisch-satirische Bezug von Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726) nicht mehr erkannt wird und der Text stattdessen als märchenhaftes Abenteuer gelesen wird, muss das nicht gleich heißen, dass die eine oder andere Lesart (un)befriedigender ist, zumal der Text sich nach wie vor großer Beliebtheit erfreut.

⁴⁹ Zur kulturellen Funktion von Intertextualität vgl. Stocker 1998: 76-79.

⁵⁰ Mix spricht von der “spezifische[n] Doppelkodierung des publizierten Textes, kulturelles Zeugnis und Ware zu sein” (Mix 2007: 501).

⁵¹ Für Stocker ist z.B. die Darstellung von Lesenden in einer Geschichte ein mögliches Digressionssignal (Stocker 1998: 106/FN 76).

⁵² Schahadats Darstellung von Lachmanns Ansatz geht auf den genau gegensätzlichen Aspekt der intertextuellen Funktion ein: Texte seien für Lachmann Fixpunkte des Gedächtnisses, die durch die Intertextualität jedoch aufgebrochen werden und so eine dynamische Kultur ermöglichen (Schahadat 1995: 371).

⁵³ Stocker weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Klärung der kulturellen Funktion von Intertextualität dadurch erschwert werde, dass Semiotiker das Handlungsumfeld von Literatur und Soziologen die Semiotik von Literatur vernachlässigten (Stocker 1998: 78/FN 20). Dies ist ein weiterer Gegensatz, den Bourdieu zu beheben versucht.

4.4 Probleme der Intertextualitätstheorie

Abgesehen von den bereits formulierten Problemen (schwierige oder sogar unmögliche Konkretisierung, ausufernde Begriffsvielfalt) tendiert die Intertextualitätstheorie wie Bourdieu zur Ausblendung kommerzieller Texte und weist so einen “blinden Fleck” auf bzw. impliziert bestimmte Qualitätsmaßstäbe. Als besonders deutliches Beispiel sollen Still/Worton in voller Länge zitiert werden:

Much recent fictional writing explicitly contests the intentional self-integrity of texts and *explodes the traditional concept* of originality [...]. And critical thinking is – *happily* – increasingly attending to the performative functioning of imitation and quotation which, while superficially signalling an obligatory intertext, *mobilise* aleatory and metacritical responses from the reader, thereby establishing themselves as *powerful* operators of intertextuality. [...] The last thirty years have [...] seen a *celebration* of plurality and intertextuality. (Still/Worton 1990: 14f., 30, kursiv sh)

Die Wertung wird meist durch Konnotationen transportiert: Broich setzt eine Skala “zwischen ‘bloßer’ Reproduktion und innovativer Auseinandersetzung mit dem Prätext” an (Broich 1985b: 137), Lenz redet von “intertextuelle[m] Potential”, das “aktualisierende Sichtweisen” ins Spiel bringt (Lenz 1985: 168), für Orosz eröffnet Intertextualität “neue Perspektiven des Verstehens für den Leser” (Orosz 1997: 23), laut Lachmann wendet sich die intertextuelle Poetik gegen den “Leistungsdruck der Innovation” (Lachmann 1996: 795) und Pietrzak-Franger/Voigts-Virchow wollen sich in ihrem Sammelband zur Theateradaption nicht auf die “*neat, one-to-one transpositions*” (Pietrzak-Franger/Voigts-Virchow 2009: 2) konzentrieren und stattdessen “the *palimpsestuous* character of adaptations, their *complex dialogic* nature and their *creative engagement* with the adapted text” feiern (ebd.: 11) (kursiv alle sh). Zum Problem wird dies allerdings erst, wenn sich Wissenschaftler dieser impliziten Wertungen nicht bewusst sind oder sie ignorieren, anstatt zu fragen, woher sie kommen und ob sie für die von ihnen verfolgte Fragestellung relevant sind.

Daneben gehört die Intertextualitätstheorie zu den von Bourdieu als enthistorisierend kritisierten Theorien (vgl. 3.5), die an der Untersuchung textexterner geschichtlicher oder gesellschaftlicher Elemente nur bedingt interessiert sind. Es gibt zwar Ansätze innerhalb der Intertextualitätstheorie, die einen sehr weiten Textbegriff ansetzen, der Kultur oder Gesellschaft ebenfalls als “Text” betrachtet und sie so in die rein intertextuelle Betrachtung einbezieht.⁵⁴ Bourdieu steht diesen Ansätzen jedoch ablehnend gegenüber,

⁵⁴ Dass sich Intertextualität nicht auf innerliterarische Aspekte beschränkt, zeigt sich schon bei Bachtin, der zu den externen Texten, auf die Bezug genommen werden kann, alle “sozioideologischen Stimmen der Epoche” zählt (Bachtin nach Stocker 1998: 19), und Kristeva dehnt ihren Textbegriff auf “alle Formen

denn die strukturalistische Tendenz alles als Text zu lesen, auch wenn der untersuchte Gegenstand nicht (nur) zum Lesen da ist, z.B. Riten oder Kunstwerke, führe ebenfalls zur Enthistorisierung und zu Irrtümern (*RdK* 480/FN 35). Sprache werde als Chiffre gesehen, die als einzigen Zweck die Entschlüsselung durch den Wissenschaftler hat (ebd.),⁵⁵ anstatt eine praktische Funktion in einer konkreten Situation zu erfüllen. Zur Handhabung eines so weit gehaltenen Textbegriffs müssten außerdem Zwischenunterscheidungen eingeführt werden, die erkennen lassen, ob z.B. von einem Text im Sinne eines gedruckten Texts, von einem Diskurs-Text oder einem anderen gesellschaftlichen System die Rede ist. Letztendlich ist sein Erkenntniswert gering, da ihm durch seine unspezifische Definition so gut wie alle gesellschaftlichen Vorkommnisse zugeordnet werden können.⁵⁶ Eine solch weite Textdefinition ist für die vorliegende Studie jedoch nicht erforderlich, da der Gesellschaftsbezug bzw. die Verbindung zu textexternen Faktoren über die Bourdieu'sche Theorie in die Überlegungen integriert werden können. Die Gesellschaft muss daher nicht in "vertexteter" Form betrachtet werden, um auf rein intertextueller Ebene mit Literatur in Bezug gesetzt werden zu können.

kultureller (gegebenenfalls auch sozialer) Praxis" aus, d.h. sie akzeptiert jede Art von Diskurs bzw. Zeichensystem als Text, so dass neben literarischen Texten eine gesamte Kultur zum "Prätex" werden kann (Orosz 1997: 11, auch Helbling 1995: 8f.).

⁵⁵ Ähnlich äußert sich Sanders im Zusammenhang mit Adaptionen: "There is a danger, however, that this activity of investigating or 'reading' adaptations proves rather self-serving, merely stimulating the afterlife of texts and therefore of literary criticism as a scholarly pursuit." (Sanders 2006: 1)

⁵⁶ "Man sieht sich konfrontiert mit unterschiedlich stark differenzierenden [intertextuellen] Konzeptionen, die in den extremsten Ausprägungen entweder so global bleiben, daß der Begriff 'Intertextualität' seine Trennschärfe verliert und als allgemeine und genuine Eigenschaft von Texten zu verstehen ist, oder aber Intertextualität so reduzieren, daß nur die markierte, im Text selbst nachweisbare intertextuelle Relation als solche berücksichtigt wird." (Holthuis 1993: 26) "Kristevas Begriff der 'Intertextualität' wird [...] durch ihre Erweiterung des Begriffs 'Text' [...] zu allgemein, um genaue Textanalysen vorzunehmen und bestimmte text- bzw. bedeutungskonstituierende Verfahren beschreiben zu können [...]." (Orosz 1997: 11) Auch Barthes' weitem Textbegriff wird "mangelnde analytische Handhabbarkeit" vorgeworfen (Baßler 2007: 363).

Kapitel 5 | Synthese von Bourdieus Literatursoziologie mit der Intertextualitätstheorie

5.1 Ähnlichkeiten

Die in dieser Arbeit angestrebte Verbindung von Bourdieus Kultursoziologie mit dem literaturtheoretischen Konzept der Intertextualität wird dadurch erleichtert, dass sich die beiden Ansätze in grundlegenden Aspekten ähneln: Sie lehnen überlieferte literarische Konzepte wie den Geniekult, die Abgeschlossenheit und Einmaligkeit, eine für immer gültige Bedeutung oder einen inhärenten Wert eines Kunstwerks ab.¹ Mit ihrem Rückgriff auf das Textarchiv entwirft die Intertextualität Literatur als ein Netzwerk von Texten (vgl. Schahadat 1995: 366, Stocker 1998: 100), aus denen der Sinn eines vorliegenden Texts entsteht. Diese Vorstellung wiederholt sich in Bourdieus Raum der Werke², einem “System differentieller Abstände”, innerhalb dessen ebenfalls jedes Werk seine Bedeutung und seinen Wert über die Beziehung zu den anderen Werken erhält (*RdK* 328, auch *RdK* 395). Aus dieser Vernetzung entsteht bei beiden Ansätzen kulturkritisches Potential: Verdeckte Strukturen von Sinnstiftung sollen aufgezeigt und somit Wandel ermöglicht werden. Still/Worton argumentieren beispielsweise, dass intertextuelle Strategien wie Imitation oder Übersetzung dem Leser vermitteln, “that all [cultural] Law is textual ideology and consequently not timeless or universal but subject to prevailing cultural codes” (Still/Worton 1990: 10).³ Intertextuelle Literatur kann bestehende literaturwissenschaftliche Konzepte “unanwendbar” machen und die Suche nach neuen Lesarten erzwingen. Besonders moderne und postmoderne Texte bzw. Texte “literarischer Gruppierungen, deren Poetik durch die Auseinandersetzung und den Dialog mit dem fremden Text bestimmt wird”, sperren sich gegen eine traditionelle, lineare Interpretation (Schahadat 1995: 376). Bourdieu greift darüber hinaus bestehende literarische Hierarchien und Wertvorgaben direkt an, indem er die Herausbildung von als legitim betrachteter Kultur und von als selbstverständlich wahrgenommenen kulturellen

¹ Das ergibt sich für Bourdieu aus seinem historisch relativierenden Programm; für die Intertextualität vgl. Still/Worton 1990: 14f., Holthuis 1993: 12, Lachmann 1996: 803f., 808f., Baßler 2007: 368. Vgl. speziell für die Adaption auch: “By their very existence, adaptations remind us there is no such thing as an autonomous text or an original genius that can transcend history, either public or private.” (Hutcheon 2006: 111)

² Bourdieu erwähnt die Intertextualität bei seiner Erklärung des Raums der Werke explizit (*RdK* 328).

³ Diese Argumentation ist bei Still/Worton deutlich psychoanalytisch unterlegt: Das kulturelle Gesetz beinhalte neben “respect for fathers” auch “phallogocentricity” und Intertextualität ermögliche “inscriptions of (feminine) fluidity into textuality” (Still/Worton 1990: 9).

Vorgaben untersucht und historisch erklärt. Dabei übersieht er nicht, dass auch Literatur selbst überlieferte Wahrnehmungsmuster in Frage stellen kann (vgl. *RdK* 502-511).

Beide Ansätze fordern daher vom Wissenschaftler dieselbe gedankliche Herangehensweise, weil sie davon ausgehen, dass keine letztgültigen Aussagen über ihr Untersuchungsobjekt getroffen werden können: Mit der Intertextualitätstheorie kann der Sinn eines Texts nie festgelegt werden, sie wird aber dennoch zur Interpretation genutzt, weil sie wenigstens teilweise zum besseren Verständnis des Funktionierens eines Texts beiträgt. Ebenso weiß Bourdieu um die Unmöglichkeit einer alle empirischen Elemente der realen Welt berücksichtigenden soziologischen Untersuchung, dennoch glaubt er an die Möglichkeit, mit einem entsprechenden Aufwand immerhin ansatzweise aussagekräftige Ergebnisse über die Realität erreichen zu können (vgl. *RdK* 294f.). Der Forscher muss dabei offen für verschiedene Auslegungen bleiben und seine eigenen Vorannahmen und Herangehensweisen ständig überprüfen. Dies zeigt sich u.a. in der Bereitschaft zur Interdisziplinarität und der Vermeidung von Festlegungen auf eine bestimmte Position – was beiden Ansätzen auch zum Vorwurf gemacht wird.⁴

5.2 Zweifache Intertextualität

Die Anwendung von Bourdieus Kultursoziologie auf ein Korpus kommerzieller Adaptionen bringt die Intertextualität in zweifacher Hinsicht in den Blickpunkt: Als zu untersuchendes Objekt (Kommunikationsmittel im literarischen Feld) und als Theorie (Analyseinstrument für die Textarbeit). Beide Schwerpunkte finden sich in dem von Stocker angesetzten klassischen Modell literarischer Kommunikation bzw. Evolution: Die Grundlage ist **(a)** $S_1 \Rightarrow \text{Text}_1 \Rightarrow E_1/S_2 \Rightarrow \text{Text}_2 \Rightarrow E_2$ usw., wobei der Sender über den Text etwas vermittelt, das der Empfänger rezipiert und in neue Texte umsetzen kann (Stocker 1998: 98f.). Allerdings verschiebt Stocker den Schwerpunkt des Modells, um es auf die Intertextualität anzuwenden: **(b)** $S_1 \Rightarrow \text{Text}_1 \Rightarrow E_1/S_2 \Rightarrow \text{Text}_2 \Rightarrow E_2/S_3$ usw. “Der springende Punkt ist, daß es nun nicht mehr Sender und Empfänger sind, die

⁴ Ähnlichkeiten zeigen sich auch in der Anwendung: Da sich seit Aufkommen des Intertextualitätsgedankens kein übergreifendes System für die Textinterpretation durchsetzen konnte, beginnen die meisten Theoretiker ihre Arbeiten mit einem Überblick, auf dessen Grundlage sie sich den für ihr Vorhaben geeigneten Ansatz herausuchen (s. 4.1), so wie Bourdieu seine Konzepte je nach Untersuchungsobjekt modifiziert, weil er mehr Wert auf praktische Ergebnisse legt als auf theoretische Geschlossenheit (Sch 19f., FHK 217, 221). Jannidis betont die Flexibilität von Bourdieus Ansatz: “Die Architektur seiner Theorie erlaubt es, [...] einzelne Begriffe zu übernehmen, ohne sich damit auf den gesamten theoretischen Kontext zu verpflichten.” (Jannidis 2007: 345) In beiden Ansätzen gibt es dazu die Tendenz, einen Mittelweg zwischen als gegensätzlich wahrgenommenen Varianten zu suchen, bei Bourdieu z.B. zwischen textexterner und textinterner Literaturanalyse, in der Intertextualitätstheorie z.B. bezüglich der Alternative von Textgelenktheit und Rezeptionsbedingtheit.

miteinander 'in Dialog' treten. Schreibakt und Lektüre sind den Texten nicht mehr vor- bzw. nachgeschaltet, sondern treten [...] als 'écriture-lecture' dazwischen." (ebd.: 99)^{5 6}

5.2.1 Untersuchungsobjekt Intertextualität:

Adaptionen als gesellschaftliche Strategie

Wie in 3.6 ausgeführt, ermöglicht es Bourdieus Theorie, eine Verbindung zwischen Autor, Werk und Umfeld herzustellen, ohne direkte, unvermittelte Schlüsse aus der Autorenbiographie zu ziehen. In der vorliegenden Arbeit soll diese Verbindung speziell für die Funktion der Theateradaption im literarischen Feld untersucht werden. Die Intertextualität in Form der Adaption wird so zum Untersuchungsobjekt. Gefragt wird zunächst nicht nach der poetischen Funktion von konkreten intertextuellen Mitteln, sondern nach der Rolle, die die Adaption als gesellschaftliche Strategie spielt. Dieser kultursoziologische Ansatz geht von einer kommunikationsgeleiteten Interaktion aus (Stockers Modell (a)), insofern die Adaption Inhalte innerhalb einer konkreten Situation vermittelt. Diese Inhalte sind nicht naiv zu verstehen, in der Art, dass der Autor dem Leser direkt etwas mitteilen möchte, wobei das durchaus der Fall sein könnte, z.B. wenn bestimmtes ideologisches Gedankengut vermittelt werden soll. Aber auch die Nutzung eines Texts zur Selbstpositionierung im literarischen Feld ist ein zu übermittelnder Inhalt.

Zu klären sind in diesem Bereich die Fragen, warum ein Autor überhaupt Adaptionen schreibt, welchen kulturellen Status die spezifische Form der Adaption zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt hat(te), welche anderen Faktoren neben diesem Status

⁵ Stocker fügt hinzu, dass dieses Modell stark vereinfacht ist, insofern es nur wenige Texte gibt, die sich in beide Richtungen auf genau einen Text beziehen (Stocker 1998: 99). Andere Intertextualitätstheoretiker würden außerdem den Bezug nicht linear in eine Richtung ansetzen, da sie davon ausgehen, dass die Bezugnahme von Prä- und Posttext in beide Richtungen wirkt (vgl. Holthuis 1993: 6, Lachmann 1984: 136). Auch Stocker bevorzugt an anderer Stelle mit Stierle den Begriff "Konstellationen", innerhalb derer sich jeder neue Text einen Platz sucht und diese dadurch verändert, im Gegensatz zur intertextuellen Reihe (Stocker 1998: 100/FN 44). Bei Bourdieu muss zwischen Vernetzung und Linearität unterschieden werden: Im Raum der Werke ist jedes Werk mit den anderen Werken vernetzt. In der Entwicklung des literarischen Felds bleiben jedoch in jeder Verschiebung alle vorhergehenden Elemente enthalten und jeder ästhetische Akt kann nur an der Stelle in der Reihenfolge geschehen, an der er passiert und "so tendiert die Serie selbst zur Einmaligkeit und Irreversibilität" (RdK 258).

⁶ Stocker kritisiert an dieser Stelle Blooms Konzept der *anxiety of influence*: Laut Bloom ist ein Autor immer auch ein Leser und Schreiben wird als defensive Strategie genutzt, um fremde Einflüsse abzuwehren (Stocker 1998: 100). Stocker sieht in dieser Art von Intertextualität lediglich ein "Neurose-Syndrom" (ebd.), aber gerade dieser Punkt könnte sich für die gesuchte Funktion von Intertextualität zur Selbstpositionierung als fruchtbar erweisen: Intertextualität ist kein rein poetisches Mittel, sondern eine Strategie im Kampf der Autoren um ihren Platz im literarischen Feld, den sie nur halten können, wenn sie sich von den anderen Autoren abgrenzen. Blooms *strong poets* sind diejenigen, die es geschafft haben, sich im literarischen Feld zu platzieren und von denen sich alle Nachfolger absetzen müssen, um sich wiederum selbst zu positionieren. Blooms Konzept ähnelt Bourdieus Sicht des literarischen Betriebs auch darin, dass sein Entwurf von Literatur "nicht von der Suche nach Harmonie und Schönheit, sondern von Konflikten und poetischen Machtkämpfen beherrscht ist" (Nünning ed. 2008: 77).

die Entstehung einer Adaption beeinflussen und ob die Art der Intertextualität und die Weise, wie sie von einem Autor benutzt wird, Aufschluss darüber geben, wie oder wo er sich im literarischen Feld zu positionieren versucht.

An dieser Stelle zeigt sich besonders deutlich die gegenseitige Ergänzung des Bourdieu'schen Ansatzes und der Intertextualitätstheorie: Mit der Kulturosoziologie kann die Anwendung adaptiver Strategien auf Seiten des Autors aus dem Zustand des Felds, der Position des Autors darin, seinem Habitus, dem Kapital, den sich daraus ergebenden Möglichkeiten usw. erklärt werden, ebenso wie die Rezeption auf Seiten des Publikums unter anderem vom gesellschaftlich geprägten Geschmack und der kulturellen Distinktion des Produkts mitbestimmt wird, das es selbst wiederum beeinflusst, indem es zunächst als Konsumentengruppe eine Lücke dafür schafft und es danach durch seinen Konsum qualifiziert. Die Intertextualitätstheorie kann dagegen gesellschaftliche Faktoren nur in ihre Überlegungen einbeziehen, wenn sie einen sehr breiten Textbegriff und in der Folge davon einen unscharfen Intertextualitätsbegriff in Kauf nimmt (s. 4.4).

Bourdieu geht allerdings nicht auf die Frage ein, welche Rolle die Leserschaft bzw. das Publikum bei der Rezeption eines konkreten Texts bzw. seiner Aufführung spielt – für die anstehende Untersuchung wäre dies z.B. die Frage, ob das Publikum die adaptive Intertextualität bemerken soll oder sogar muss, damit sie die Positionsnahme des Autors im literarischen Feld beeinflussen kann.⁷ Hier liegt wiederum der Vorteil der Intertextualitätstheorie mit ihren detaillierten Textstudien, ihrem Interesse an Markierungen und dem Schwerpunkt auf der nie festzulegenden Bedeutung von Texten in Interaktion mit immer neuen Rezipienten und entsprechend vielen Lesarten. Bourdieu konzentriert sich stattdessen hauptsächlich auf das historisch "richtige" Lesen, das die Illusion des unmittelbaren Verstehens überwindet (s. 3.5).

Die reziproke Bereicherung von Bourdieus Kulturosoziologie und der Intertextualitätstheorie zeigt sich auch in der Art, wie der vorliegende Text zu anderen Elementen in Bezug gesetzt wird: Bourdieu konzentriert sich beim Autor und seinem Werk auf die strukturellen Gegebenheiten, so dass die Bedeutung einer Position oder einer

⁷ Bourdieu beschäftigt sich zwar mit den textinternen Details und ihrem Einfluss auf den Leseprozess (z.B. *RdK* 62, 64f.) und fordert den Leser dazu auf, die Textform mit zu beachten, weil die benutzten Wörter selbst eine "gesteigerte Erfahrung des Realen" enthalten (*RdK* 180). Seine Beschreibung erweckt aber den Eindruck einer mechanischen Verbindung, bei der sich der Effekt beim Leser als automatische Folge der Form einstellt. Daneben beschäftigt sich Bourdieu durchaus mit der Beziehung zwischen Text und Leser, allerdings liegt sein Schwerpunkt auf einer abstrakteren Ebene (vgl. *RdK* 66/FN 126 für den Glaubenseffekt literarischer Texte, oder *RdK* 518f. für Flauberts Experiment mit der Illusio von Fiktion und Wirklichkeit) oder auf der historischen Genese von Lesertypen (vgl. *RdK* 472).

Stellungnahme aus der Abgrenzung dieser Position von anderen Positionen entsteht. Die Intertextualität schöpft dagegen Information aus der inhaltlichen Relation eines Texts zu anderen Texten, aus dem Textarchiv: Die “Stimmen” einer Zeit sind in Texten gespeichert und jeder Einzeltext ist vor dem Hintergrund aller verfügbaren Aufzeichnungen zu lesen (Baßler 2007: 368).⁸ In der Kombination der Ansätze wird sowohl der negative (Abgrenzung) als auch der positive (Inhalt) Bezug fruchtbar, auch wenn sich Inhalt und Abgrenzung natürlich zum Teil gegenseitig bedingen. Die Intertextualitätstheorie beschränkt sich dabei auf das Netzwerk der Texte (Bourdieu's Raum der Werke), das von Bourdieu um den Raum der Autoren ergänzt wird.

Exkurs: Gründe für Theateradaptionen

Als Beispiel für gesellschaftliche Aspekte der Literaturproduktion soll hier die Frage nach der Motivation für das Schreiben von Theateradaptionen angerissen werden. Bereits bei kurzem Überlegen zeigt sich, dass die meisten dieser Gründe text- und auch feldextern sind und dass Bourdieus Rahmenannahmen über das literarische Feld zu ihrer Erklärung beitragen. Textexterne Einflüsse zeigen sich zunächst auf einer “mechanischen” Ebene, insofern Adaptionen durch neue *technische Möglichkeiten* ausgelöst werden können (Hutcheon 2006: 29). Ebenso historisch und gesellschaftlich verwurzelt und mit Verschiebungen der Feldstruktur verbunden ist die Aufarbeitung durch einen Autor, der einen *inzwischen vergessenen* Vorlagenautor “retten” will (Sudau 1985: 250), der den Prätext aufgrund der veränderten Umstände in einem *neuen Licht* sieht und daher das Stoffpotential als nicht ausgeschöpft empfindet, gegen die vorliegende Behandlung protestieren oder das Stück moralisch aufwerten will (ebd.: 254, Hutcheon 2006: 20), oder der den Vorgängertext sogar ganz ersetzen möchte (Hutcheon 2006: 20, 93). Oft ist eine *Aktualisierung* notwendig, die sowohl Zeit, Ort und zeitgenössische Querverweise berücksichtigen muss, als auch neue “Zeit- und Verstehensverhältnisse[.]” (Sudau 1985: 232, 302). Je näher sich das ursprüngliche und ein nachfolgendes Publikum sind, desto eher kann ein Stück im Original aufgeführt werden, wobei diese Nähe sich in ähnlichen Auffassungen über die Menschheit, Kunst und Natur manifestiert (Link 1980: 48).⁹

⁸ “Woher soll man schließlich wissen, womit die Shakespeare-Zeit oder die deutsche Romantik den Wald assoziiert wenn nicht aus den entsprechenden Texten dieser Zeit?” (Baßler 2007: 368)

⁹ Z.B. wurden die Restaurationskomödien im 18. und 19. Jh. als anstößig empfunden und allenfalls in abgeänderter Form produziert. Im 20. Jh. gewinnen sie wieder an Popularität (vgl. Styan 1986: 225), da der in ihnen ausgedrückte Individualismus und ihre lockeren Moralvorstellungen auch moderne Zuschauer ansprechen – diese werden Restaurationskomödien dennoch immer anders begreifen als ihr zeitgenössisches Publikum. Die westliche Gesellschaft mag zwar in manchen Punkten sexuell befreit(er) sein und

Konkrete *zeitlich-ökonomische* Vorteile, die Managern und Autoren aus der Aneignung eines bereits vorhandenen Themas oder Plots, der Entlastung von Originalität, der schnelleren Fertigstellung und dem geringeren Risiko einer Adaption erwachsen (Rach 1964: 27, Sudau 1985: 249, Hutcheon 2006: 87), gehören zu den feldexternen Einflüssen und können den künstlerischen Wert des Werks schmälern bzw. dem Ruf des Autors schaden (s. 6.1.4). Auch viele der von Sudau gelisteten Motive für “produktive Rezeption” können als (mehr oder weniger bewusstes) strategisches Handeln in einem gesellschaftlichen Umfeld verstanden werden, so z.B. dass ein Autor die Form der Adaption benutzt, um einen *Werbeeffekt* oder *Schutz* vor Kritik oder Zensur zu erlangen, den die Bearbeitung eines Klassikers mit sich bringen kann (Sudau 1985: 251f., Rach 1964: 25). Sogar die allgemeine Begründung der Adaption im “*anthropologischen Lustprinzip*”, d.h. in der Freude des Menschen, wenn er eine Anspielung erkennt und sich in seinem Wissen und somit seiner selbst bestätigt fühlt (Sudau 1985: 248),¹⁰ findet bei Bourdieu eine schlüssige Erklärung: Insofern das “Ritual des Wiedererkennens und Einordnens” (Treibel 2006: 234) ein wichtiger Bestandteil der Selbstvergewisserung ist, mit dem man seine Zugehörigkeit zu einer Gruppe demonstriert, könnte nicht nur die Entscheidung für eine Adaption, sondern auch die Auswahl einer bestimmten Vorlage stark davon beeinflusst sein.¹¹ Ein weiterer Grund für die Beliebtheit von Adaptionen ist der von Hutcheon nur kurz angerissene *Entspannungseffekt* durch Wiederholung, “the confidence that comes with the sense of knowing what is about to happen next”

Ehebruch eher tolerieren, aber das Ideal der ewigen und erotisch erfüllten Liebe zwischen Eheleuten und das Bedürfnis nach einem romantischen *Happy Ending* sind einem modernen Publikum wichtiger als den höfischen Zuschauern im 17. Jh. Bourdieus Warnung vor Anachronismus und missverstehendem Verstehen bleibt immer gültig (s. 2.2, 3.5).

¹⁰ Wissen, Wiedererkennen und Erinnerung sind auch bei Sanders die Grundlage für die Freude an Adaptionen: “[A]daptation enables a *prolonging or extension* of pleasure connected to memory [...]” (Sanders 2006: 24, kursiv sh) Genau darin liegt auch ein großer Teil ihres ökonomischen Potentials begründet, denn Barnetts Feststellung über Sequels gilt auch für Adaptionen: “[T]here’ll be a lot of interest from aficionados of the source material.” (Barnett 13.1.2011)

¹¹ Treibel ordnet das demonstrative Wiedererkennen als Merkmal dem legitimen Geschmack zu und somit als Verhaltensweise der oberen Gesellschaftsschicht, die sich damit vom populären Geschmack abhebt (Treibel 2006: 234f.). Allerdings kann diese Abgrenzung von Zugehörigkeit ebenso von den unteren Schichten betrieben werden: Auch populäre Stücke können auf andere Texte verweisen und darüber hinaus der Abgrenzung gegen die oberen Schichten dienen, indem ein eigenes Weltbild bestärkt wird, z.B. in Form des nichtsnutzigen Edelmanns im Kontrast zum einfachen Arbeiter, der am Ende für harte Arbeit und Loyalität belohnt wird. Bourdieu zufolge gibt es zwar keine Volkskultur, “die bewußt als Symbol einer gesellschaftlichen Stellung oder als Bekenntnis zu einer autonomen Existenz reklamiert wird” (Bourdieu nach FHK 189). Allerdings macht ebenfalls laut Bourdieu die beherrschte Klasse “aus der Not eine Tugend” und setzt der Abwertung durch die herrschende Klasse die “Moral des guten Lebens” entgegen (FHK 69), was m.E. durchaus auch als “Bekenntnis zu einer autonomen Existenz” gewertet werden kann. Das Argument “das ist nichts für uns/euch” schließt nicht nur die Volksklasse von der legitimen Kultur aus, sondern auch umgekehrt die Angehörigen der herrschenden Klasse von der populären Kultur – auch wenn sie diese in ihren Vergnügungsetablissemments vermutlich dulden müsste.

(Hutcheon 2006: 114), durch den der Zuschauer nicht vom Verlauf der Handlung überrascht werden kann oder aktiv mitfiebern muss. Seine Vorkenntnisse versichern ihn außerdem darüber, dass die inhaltlichen Aspekte der Handlung mit seinen habituellen Vorstellungen kompatibel sind.¹² Diese emotionale Sicherheit ist nach Lawson auch einer der Gründe, warum Adaptionen besonders in Rezessionszeiten beliebt sind: “[F]or obvious and understandable reasons, both producers *and consumers* prefer, when cash is tight, to risk it on projects that have already shown they can give value for money.” (Lawson 30.5.2011, kursiv sh) Das heißt allerdings nicht, dass Adaptionen sich sklavisch an die Vorlage halten müssen, da ihr Reiz anscheinend oft gerade aus den Abweichungen zu entstehen scheint.¹³

5.2.2 Textarbeit: spezielle Intertextualität bei kommerziellen Adaptionen

Das kultursoziologische Interesse aus 5.2.1 ist untrennbar mit detaillierter Textarbeit verbunden. So ist die Frage, ob eine intertextuelle Strategie eine gesellschaftliche oder kulturelle Wirkung entfalten soll, zum Teil dadurch zu beantworten, wie demonstrativ und auf welche Art die Adaption auf ihren Vorlagentext verweist oder eben nicht. Die soziologische Untersuchung adaptiver Intertextualität im literarischen Feld sollte daher neue Erkenntnisse über den bisher kaum untersuchten Sonderfall der kommerziellen Theateradaption mit sich bringen.

Grundlage für dieses zweite Anliegen ist die Beziehung zwischen den Texten (Stocker's Modell (b)), wobei besonders die Aufnahme und Markierung von Elementen des Vorgängertexts in den neuen Text und die Art der vorgenommenen Änderungen aufschlussreich sein sollten. Stocker's Modell für die Produktion ist zu erweitern, insofern im Posttext ein Intertextualitätssignal, eine Markierung (M), anzusetzen ist:

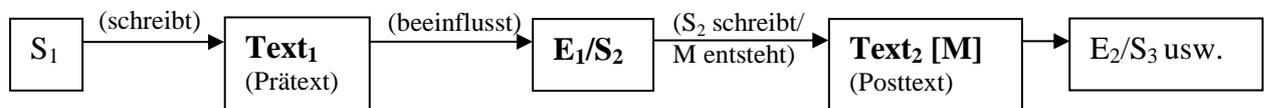


Abb. 2: Modifiziertes Textproduktionsmodell nach Stocker

¹² Diese Annahme wird von einer Studie bestätigt, bei der sich die Leser von Kurzgeschichten besser unterhalten fühlten, wenn sie vorher wichtige Informationen über den Plotverlauf bekommen hatten (z.B. über eine ironische Wendung oder die Identität des Mörders), als diejenigen Leser ohne jegliches Vorwissen (Flood 17.8.2011).

¹³ So spricht Hutcheon von der benötigten “mixture of repetition and difference, of familiarity and novelty” (Hutcheon 2006: 114) und Leigh kommentiert zwei Blockbuster-Kinofilme: “[F]or my money *The Dark Knight* felt far more strange and bracing than *Inception* precisely because [Regisseur] Nolan was going to unexpected places *with characters we thought we already knew*.” (Leigh 9.9.2011, kursiv sh)

Für die Lektüre des intertextuellen Text₂, in dem die Markierung den Leser dazu bringt, einen Bezug zum vorhergehenden Text herzustellen, sieht das Modell komplexer aus:¹⁴

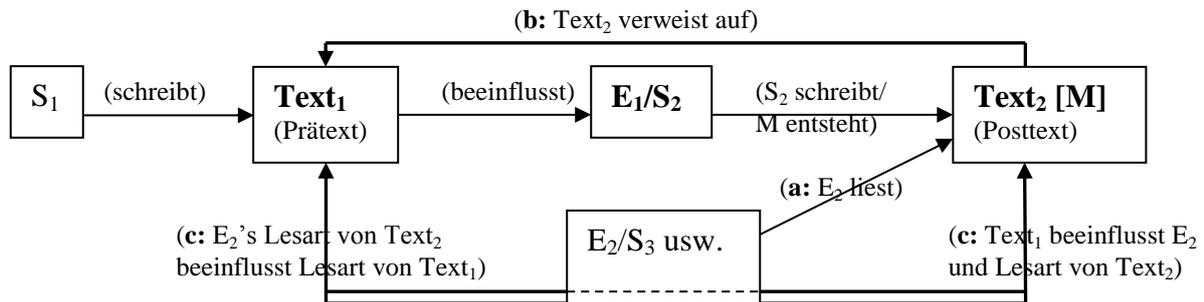


Abb. 3: Modifiziertes Lektüremodell nach Stocker

Bei dieser Modifikation fällt auf, dass Stockers Modell (b) für die Beschreibung intertextueller Abläufe unzureichend ist: Die Verbindung zwischen den Texten wird zwar über die Markierung vom Autor E₁/S₂ hergestellt, in dessen Tätigkeit sich Schreibakt und Lektüre vermischen, allerdings kommt es zu einer weiteren Verbindung der Texte über Leser E₂, die insofern interessanter ist als die erste, weil sie für E₂'s Lektüre von beiden Texten relevant ist.

Überkreuzende Rückschlüsse. Die Verknüpfung von Textarbeit und soziologischer Analyse ergibt sich bei Bourdieu aus der Homologie zwischen dem Raum der Autoren und dem Raum der Werke (vgl. 3.2). Zunächst ist die Grundlage für die Analyse des strategischen Werts der adaptiven Intertextualität die von Bourdieu für die Analyse jeglicher Literatur geforderte historisch-deskriptive Darstellung zumindest des literarischen Felds und seiner Beziehung zum Feld der Macht zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt. Grundsätzlich ist daher für den mit dem Korpus vorgegebenen Zeitrahmen u.a. zu klären, welche Autoren aktiv sind, welche Normen und Konventionen durch die Regeln des Felds vorgegeben sind und wie verbindlich diese sind, und auf welchen Positionen Kapital und somit Einfluss verteilt sind. “[F]ür Bourdieu kann die Schreibweise qua soziales Phänomen *nur durch das Soziale* – die Struktur des Feldes – interpretiert werden.” (Jurt 2000: 131, kursiv sh) Weil aber eine Position im Produktionsfeld, die sich u.a. in Gattungswahl, Publikationsort und sozialer und geographischer Herkunft zeigt, bestimmten Ausdrucksformen entspricht (z.B. Themen, Stilmitteln), ist gleichzeitig die traditionelle formale Analyse des Werks ein wichtiges Hilfsmittel (ebd.).¹⁵ Da sich im Raum der Autoren und der Werke dieselbe Struktur, z.B. die

¹⁴ Bei mehreren Prätexten würde dieses Modell natürlich noch komplexer.

¹⁵ Jurt weist darauf hin, dass “[e]ine Sozioanalyse nach Bourdieu immer auch die formalen Aspekte des literarischen Produktes zu betrachten” habe (Jurt 2000: 131). Mit Bourdieus Ansatz kann sowohl “die

Spannung zwischen autonomen und heteronomen Pol, lediglich in unterschiedlicher Gestalt ausdrückt, liefern sie “unterschiedlich ausgewiesene[], aber gleiche[] Informationen” und der Forscher kann Hinweise aus beiden Räumen nutzen (*RdK* 369f., auch *IF* 79f.). Eine stilistische Eigenschaft kann so zum Ausgangspunkt für die Untersuchung der Laufbahn eines Autors werden oder umgekehrt eine biographische Information die formale Struktur des Werks erhellen (*IF* 79f.).

Auch Lachmann nimmt an, dass intertextuelle Literatur Aufschluss über eine Gesellschaft und ihre Kultur geben kann, u.a. weil bestimmte Arten und Funktionen von Intertextualität – und nach Bourdieu zusätzlich ihr Stellenwert im literarischen Feld – mit dem vorgegebenen Kulturtyp verbunden sind (Lachmann 1996: 805).¹⁶ Besonders deutlich zeigt sich dieser Zusammenhang in der Art, wie ein intertextueller Text mit seinen Bezugstexten umgeht. Lachmann nennt die Möglichkeiten der *Partizipation*, d.h. der Text nimmt am Dialog der Kultur teil und wiederholt vergangene Texte oder ahmt sie nach, der *Abwehr* gegen die “Einschreibung” von Vorläufertexten in den eigenen Text und der Versuch der *Aemulatio*,¹⁷ und der *Transformation*, in der ein Autor sich einen fremden Text souverän und distanziert aneignet, mit ihm spielt oder ihn unkenntlich macht (ebd.). Die Wahl bestimmter intertextueller Praktiken hängt vom Kultur- und Gedächtniskonzept ab, an dem sich der Text orientiert (ebd.), und verändert sich dementsprechend je nach Epoche und ihrer Poetik mit abwechselnden Phasen von Kulturbewahrung und Kulturskepsis, wobei die Art der Bestätigung oder Ablehnung unterschiedlich aussehen kann (Schahadat 1995: 375). Lachmann sieht diesen Zusammenhang von Intertextualitäts- und Kulturtyp als zum Großteil ungeklärt an (Lachmann 1996: 805), Bourdieus Kultursoziologie ermöglicht jedoch eine klarere Beschreibung der Bedeutung von Intertextualität zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt. Wenn z.B. eine gewisser Grad an Kulturskepsis gerade zu den Spielregeln des literarischen Felds gehört und somit vom Autor gefordert ist, dann sind die so produzier-

soziale Funktion literarischer Akte” als auch der “ästhetische Gehalt der Werke” erklärt werden (ebd.). Die formalen Elemente ergeben sich dabei aus der Feldstruktur und der Position des Autors (ebd.). Dazu gehört z.B. die Entscheidung für eine Gattung aus der im Feld vorgegebenen Gattungshierarchie, die ständig umkämpft ist und jeden Text beeinflusst, selbst wenn der Autor sich von ihr lösen will (*RdK* 147).

¹⁶ Allgemeiner äußert sich Hutcheon: “[A]daptations make alterations that reveal much about the larger contexts of reception and production.” (Hutcheon 2006: 28)

¹⁷ Sanders geht allerdings davon aus, dass die Adaption den Quelltext nie gänzlich verdrängen kann und will, weil sonst die grundlegende Leseerfahrung zerstört würde: “It is this inherent sense of play, produced in part by the activation of our informed sense of similarity and difference between the texts being invoked, and the connected interplay of expectation and surprise, that for me lies at the heart of the experience of adaptation and appropriation.” (Sanders 2006: 25, auch 14)

ten kulturskeptischen Äußerungen anders zu bewerten als in einem anderen Zustand des Felds.¹⁸

5.3 Spezifizierung der benutzten intertextuellen Begriffe

Dass sich die Intertextualitätstheorie aufgrund ihrer (impliziten oder expliziten) Qualitätsmaßstäbe hauptsächlich auf subversiv-polyvalente Texte konzentriert, wurde bereits erläutert (s. 4.4), ebenso wie die noch in den Anfängen stehende Adaptionstheorie (s. 4.1). Da der Schwerpunkt der vorliegenden Studie jedoch auf den kultursoziologischen Aspekten und der gesellschaftlichen Funktion der Adaptionstextualität liegt, stellen diese Lücken kein gravierendes Problem dar. Es sei hier wiederholt, dass den bestehenden intertextuellen Konzepten kein neues hinzugefügt werden soll, auch nicht für den eingeschränkten Bereich der Adaption. Vielmehr soll sie als Erkenntnisrahmen genutzt und auf die Eigenschaften beschränkt werden, über die sich alle Intertextualitätstheoretiker einig sind: Bei der Intertextualität handelt es sich um die Bezugnahme eines Texts auf einen oder mehrere Vorgängertexte mit drei bzw. sechs Hauptelementen. Sie entsteht in der Kommunikation zwischen *Autor*, *Text* und *Rezipient*, wobei der Text wiederum in die Elemente *Prättext(e)*, *Posttext* und *Intertextualitätssignal* aufgeschlüsselt wird. (s. 4.2)

Die vorliegende Studie geht von einem engen Intertextualitätsbegriff aus. Denn obwohl die Annahme, dass jede Lektüre intertextuell ist und Intertextualität eine „notwendige[] Textkonstituente“ ist (Stocker 1998: 94/FN 11), grundsätzlich zutrifft, insofern jeder Leser seine individuelle Leseerfahrung mitbringt bzw. bei einem weiten Systemreferenzbegriff die Nutzung einer Sprache an sich bereits Intertextualität herstellt, ist dieser Ausgangspunkt für die konkrete Textinterpretation nicht hilfreich.¹⁹ Stattdessen soll Intertextualität wie bei Stocker als eine bestimmte Form der Lektüre, als „eine mögliche Ebene der Sinnkonstitution“ (ebd.) betrachtet werden. Es geht um die konkreten und erkennbaren Beziehungen zwischen Texten, wobei natürlich festgelegt werden muss, ab wann diese gegeben sind. Eine unwiderlegbare Formel für einen intertextuellen Verweis zu finden ist jedoch unmöglich, z.B. in der Art, dass eine bestimmte Anzahl von übernommenen Wörtern oder Synonymen in einem abgegrenzten Bereich auftreten muss,

¹⁸ In diesem Fall würde das paradox anmutende Phänomen auftreten, dass kulturskeptische Werke die gerade gültige Kultur sogar erhalten, weil sie eben in dieser Skepsis besteht, anstatt sie zu unterlaufen, wie man es eigentlich von skeptischen Äußerungen erwarten würde.

¹⁹ Holthuis sieht „das universale Intertextualitätskonzept der Poststrukturalisten aufgrund seiner Undifferenziertheit“ lediglich als „heuristisches Postulat“ an (Holthuis 1993: 27). Stocker kritisiert: „Allgemeine Begriffe [Intertextualität als Globalbegriff] sind weite Begriffe und laufen leicht in Gefahr, ‘ins Uferlose [zu] geraten.’“ (Stocker 1998: 18)

und die Grenze zwischen einem eindeutigen, intendierten und einem zufälligen Verweis kann nie klar gezogen werden. Für Buchanans Korpus soll daher eine konkrete Beziehung zu anderen Texten dann anerkannt werden, wenn eine inhaltliche oder sprachliche Bezugnahme zu sehen ist, die deutlich markiert ist oder ohne größere Fantasie erkannt werden kann. Dies hängt von verschiedenen Faktoren ab, u.a. von meinen Vorkenntnissen über andere Texte, aber auch von der Gewichtung – ein sowohl im Vorlagentext als auch in der Adaption wiederkehrendes einzelnes Wort kann z.B. nur relevant sein, wenn es relativ ungewöhnlich ist und nicht natürlicherweise in der dargestellten Situation auftauchen würde. Diese Einschränkung folgt dem von Holthuis für die Intertextualitätsdebatte in der BRD als typisch beschriebenen restriktiven Intertextualitätsbegriff, “der nur jene Relationen zwischen Texten als intertextuelle zuläßt, die im Text tatsächlich auch belegbar sind” (Holthuis 1993: 23).²⁰ Ebenso soll von einer Adaption nur im Sinne von Hutcheon gesprochen werden “as an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art” (Hutcheon 2006: 170).²¹

Aufgrund dieser Vorannahme werden notwendigerweise “Fehler” auftauchen, die jedoch in keiner Ausführung der Intertextualitätstheorie vermeidbar sind, insofern kein Lesermodell jemals die wirkliche Situation darstellen kann.²² Ein “perfekter” Leser, der alle in einem Text vorkommenden möglichen Verweise auf genau die vom Autor antizipierte Art erkennt und ihn dementsprechend liest, existiert nicht. Ein konkreter, “realer” Leser kann ebenso wenig beschrieben werden, da nie festgelegt werden kann, welche Texte er gelesen hat und welche intertextuellen Verweise er auf dieser Grundlage tatsächlich wahrnimmt und verarbeitet. Die meisten Theoretiker gehen daher von einem Modell-Leser aus, dessen Festlegung an das Forschungs- und Erkenntnisinteresse gebunden ist (vgl. Holthuis 1993: 225).²³ Die Gefahr eines solchen Lesers bringt Stocker

²⁰ Broich beschreibt z.B. Pfisters Abgrenzung: “Zum Kernbereich [der Intertextualität] rechnet er die bewußte, intendierte und markierte Intertextualität. Darüber hinaus spricht einiges dafür, zum ‘harten Kern’ der Intertextualität nur solche Fälle zu rechnen, in denen sich ein Text auf einen bestimmten, individuellen Prätext bezieht, wobei dann auch der Begriff des Textes in einem engen Sinne zu verwenden wäre.” (Broich 1985a: 48)

²¹ Hutcheon schränkt weiter ein: “[A]llusions to and brief echoes of other works would not qualify as extended engagements” (Hutcheon 2006: 9). Eine Ausnahme dieser Definition im vorliegenden Korpus ist Buchanans *The Wanderer From Venus* (s. 7.7).

²² Zur Modellhaftigkeit von Leserkonstrukten vgl. Schneider 2005a.

²³ Holthuis legt sich z.B. auf einen fiktiven Leser fest und schließt die Kategorie des “real readers” von ihren Überlegungen aus, weil ihre Arbeit einen theoriegeleiteten Ansatz verfolgt und keine “experimentellen Untersuchungen zum intertextuellen Textverstehen” mit einbeziehen will (Holthuis 1993: 227). Stocker zieht ein “theoretisches und textabhängig definiertes Konstrukt” einem empirischen Leser vor, denn “[a]uch wenn so das Modell ein Stück weit *seine Repräsentationsfunktion gegenüber der abzubildenden Wirklichkeit* der Lektüre verliert”, ist es doch “in seinem Verhalten berechenbarer” als ein empirischer Leser (Stocker 1998: 96f., kursiv sh).

auf den Punkt: “Denn tatsächlich kann der Modell-Leser realen Lesern wie eine Tarnkappe dazu dienen, persönliche Interpretationen als textadäquat festzuschreiben und damit möglicher Kritik zu entziehen.” (Stocker 1998: 97, auch Schneider 2005a: 482)²⁴ Dazu kommt in jedem Fall der Bruch, der den “nachgeborenen” Wissenschaftler von dem zu untersuchenden Text trennt: Die Rezeption eines (intertextuellen) Texts und seiner Bedeutung innerhalb des literarischen Felds zum Zeitpunkt seiner Entstehung kann er nie vollständig verstehen, während das zeitgenössische Publikum seinen (Kapital)Wert intuitiv erfasst, weil es die gesamte kulturelle Struktur seiner Zeit in seinem Habitus verinnerlicht hat (vgl. *RdK* 492). Ebenso muss dem Wissenschaftler bewusst sein, dass er von Auseinandersetzungen beeinflusst ist, die zur Entstehungszeit des Texts in dieser Form noch nicht existierten.²⁵

Bezüglich der Leserproblematik zeigt sich ein weiterer möglicher Erkenntnisgewinn aus der Verbindung der Intertextualitätstheorie mit Bourdieus Kultursoziologie, der allerdings in dieser Arbeit nur beschränkt zum Tragen kommt: Auch Bourdieu kann die konkreten kognitiven Abläufe des zeitgenössischen Rezeptionsprozesses nicht untersuchen oder beschreiben. Seine Feldtheorie bietet allerdings ansatzweise eine Grundlage für Aussagen über intertextuelle Lesarten, insofern sie die völlig heterogene, individuelle Ausformung von Geschmack, Wissen und Gewohnheiten auflöst und auf Statistiken beruhende personenübergreifende Aussagen über gesellschaftliche Gruppen zulässt. Diese empirische Arbeit über das viktorianische Publikum sprengt den Rahmen der vorliegenden Arbeit, für Buchanan, sein Werk und seine Rezeption sowie für die Wahrnehmung seiner Adaptionen und deren Autoren kann jedoch eine Vielzahl konkreter Quellen untersucht werden.

Aus dem engen Intertextualitätsbegriff ergibt sich eine enge Definition von Text – es wird nur gedrucktes (oder zumindest geschriebenes) Material berücksichtigt. Wie bereits in 4.4 besprochen, führt dies nicht zum Verlust des Gesellschaftsbezugs, da kulturelle Systeme bzw. “Formen kultureller Praxis” über die Bourdieu’sche Theorie in die Untersuchung des Korpus einbezogen werden. Ebenso wird der Adaptionbegriff

²⁴ Genau diesen Trugschluss versucht Bourdieu durch Selbstreflexion zu verhindern: “[W]hat I aim to produce and transmit above all is a scientific habitus [...] to bring to the level of conscious awareness the dispositions that define ‘the sociological eye,’ [...]” (Bourdieu 1993: 271)

²⁵ Ein Beispiel hierfür ist meine dem 20. Jh. und meinem Studium geschuldete Sensibilisierung bezüglich Genderthemen. Geschlechtsspezifische Rollen und Ideale nehmen in der viktorianischen Literatur, auch in Theaterstücken, einen großen Raum ein. Die Einstellung zu den vermittelten Werten hat sich jedoch verändert und somit auch die Rezeption dieser Werke, die aus heutiger Sicht teilweise nur noch in aktualisierten oder ironisch gebrochenen Versionen erträglich sind, sofern sie überhaupt noch aufgeführt werden.

eingeschränkt. Im Gegensatz zu Plett soll nicht in jeder Aufführung eines Theaterstücks eine neue intertextuelle Version desselben gesehen werden (Plett 1991: 24, vgl. auch Hutcheon 2006: 39), wobei er zu Recht jede neue Produktion als ein weiteres Glied in einer intertextuellen Kette darstellt (Plett 1991: 24). Die einzelnen Aufführungen sind jedoch durch das vor der Premiere durch die Schauspieler und den Regisseur erarbeitete Gesamtkonzept geeint, selbst wenn sie in der einzelnen Ausführung leicht voneinander abweichen und sich über den gesamten Zeitraum einer Produktion verändern können. Die Interpretationen in Kapitel 7 müssen sich auf die vorliegende schriftliche Textversion stützen, es sei denn es liegen Informationen zur konkreten Produktion vor, z.B. Bühnenanweisungen, Hinweise zur Technik oder auch zur Interpretation von Rollen durch Schauspieler in Rezensionen, Briefen oder Ähnlichem.

Für die detailliertere Untersuchung adaptiver Intertextualität ist ein Konzept hilfreich, das in mehreren der vorliegenden Ansätzen zu finden ist und daher zu einem gewissen Grad einen Konsens darstellt: Broichs/Pfisters Unterscheidung zwischen *Einzeltext*- und *Systemreferenz* (Broich 1985a: 48-52 und Pfister 1985b: 52-58).²⁶ Die Einzeltextreferenz untersucht die bewusste, intendierte und markierte Bezugnahme zwischen konkreten, individuellen Texten (Broich 1985a: 48). Meist handelt es sich dabei um Texte unterschiedlicher Autoren, es kann sich aber auch um Intratextualität (Verweis eines Texts auf Stellen im selben Text) handeln, um Verweise auf Nebentexte (Vorworte, Erläuterungen) oder eigenständige Werke desselben Autors (ebd.: 50). Die Systemreferenz bezieht sich dagegen auf "sprachliche oder versprachlichte Systeme" (Pfister 1985b: 53). Ihre allgemeinste Form ist der Bezug auf eine gesamte Sprache,²⁷ neben anderen möglichen Bezugspunkten wie spezifische historische Diskurstypen (z.B. über Religion, Philosophie, Wissenschaft oder Politik)²⁸ und den mit ihnen verbundenen Sinnsystemen, Archetypen oder Mythen (ebd.: 54-57). Sowohl bei einem weiten Systemreferenzbegriff als auch bei einer engeren Einschränkung kann zwischen überhistorischen und historisch-spezifischen Schreibweisen unterschieden werden.

²⁶ So benennt Genette die inter- bzw. hypertextualité (ETR) und die architextualité (STR) (Broich 1985a: 45/FN 3), Holthuis unterscheidet zwischen referentieller (ETR) und typologischer (STR) Intertextualität (Orosz 1997: 20, 173/EN 44) und Plett zwischen "material (particularizing)" (Wiederholung von Zeichen = ETR) und "structural (generalizing)" (Wiederholung von Regeln = STR) Intertextualität (Plett 1991: 7).

²⁷ Die meisten Studien, die an konkreter Textarbeit interessiert sind, schließen eine solch allgemeine Systemreferenz zur Gewährung der Handhabbarkeit aus und beschränken sich z.B. auf literarische Texte und Vorgaben. "Nicht alles, was gesagt wird, ist zitiert." (Stocker 1998: 13)

²⁸ "Der intertextuelle Bezug auf Diskurstypen reicht weit über literarische Vorgaben [z.B. Gattungen] hinaus, ja hat gerade im Aufgreifen nichtliterarischer, dem gesellschaftlichen Leben unmittelbar verhafteter Sprach- und Textformen seinen Schwerpunkt." (Pfister 1985b: 55) Kristeva spricht z.B. von der "Stimme der Scholastik" oder des Hofes (ebd.: 54).

Beispiele hierfür sind der grundlegende Unterschied zwischen narrativen und dramatischen Texten vs. die Einordnung in konkrete Gattungen wie z.B. die *Comedy of Manners* und die *Gothic Novel* (ebd.: 56).

Auch diese beiden Arten der Referenz weisen die für die Intertextualität typische Relativität auf: Z.B. können bei der Einzeltextreferenz mehrere Prätexte vorliegen, wobei dann unterschieden werden muss, ob eine dominante Vorlage oder mehrere gleich wichtige Prätexte vorhanden sind. In der Praxis liegen außerdem Einzeltext- und Systemreferenz oft vermischt vor. William Goldings *Lord of the Flies* (1954) kann sich dementsprechend als Systemreferenz auf die Robinsonade oder als Einzeltextreferenz auf R.M. Ballantynes *The Coral Island* (1858) beziehen (Broich 1985a: 51). “Gradmesser der unterschiedlichen Intensität zwischen Einzeltextreferenz und den angedeuteten allgemeineren Bezügen zwischen Texten ist in erster Linie unser Kriterium der Selektivität [...]” (Pfister 1985b: 53) Dieses betrachtet, wie prägnant der Verweis auf einen Vorlagentext ist. Ein wörtliches Zitat besitzt z.B. immer eine “größere intertextuelle Intensität” als ein pauschaler Verweis auf ein Werk, eine Figur, Gattungskonventionen oder einen Mythos (Pfister 1985a: 28).

Da die allgemeine Implikativität durch den engen Intertextualitäts- und Textbegriff bereits ausgeschlossen wurde und der Fokus auf der konkreten Beziehung zwischen Vorlage(n) und Adaption liegt, wird die Einzeltextreferenz eine wichtige Rolle für die Textinterpretation spielen. Da in Bourdieus Ansatz jedoch das Wissen um möglichst viele, im nie erreichbaren Idealfall alle Positionen und Positionierungen zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt die Grundlage für eine aussagekräftige Feldanalyse darstellt, werden auch Buchanans zeitgenössische Autorenkollegen in die Analyse seines Schaffens einbezogen, wodurch ebenso Systemreferenzen ins Spiel kommen.

5.4 Hypothesen: Intertextualität in Adaptionen

Vor der Sichtung der ausgewählten Texte drängen sich zwei Vermutungen über die Form auf, die die adaptive Intertextualität im vorliegenden Korpus annehmen wird. Wie in allen ihren Spielarten wird auch bei kommerziellen Adaptionen Sinn nicht nur aus dem vorliegenden Text selbst entstehen, sondern ebenso aus seinen Bezügen zu anderen Texten, insbesondere der konkreten Vorlage, und darüber hinaus zur Außenwelt.

Vermutlich wird jedoch kein vom Autor intendierter poetischer Effekt zu finden sein.²⁹ Anders ausgedrückt: Es wird dem Zuschauer höchstwahrscheinlich keinen Vorteil bringen, wenn er die Vorlage kennt, auch wenn ein Grund für die Wiederaufnahme bekannter Stoffe ein Entspannungseffekt sein kann, insofern der Zuschauer nicht vom Verlauf der Handlung überrascht wird. Dieser Effekt wird sich jedoch im kommerziellen Theater zu einem gewissen Grad vermutlich immer zeigen, da das Publikum das sehen will, was es erwartet, und die Grundstrukturen der Stücke sich aus diesem Grunde ähneln dürften. Aus dieser Annahme folgt, dass Buchanan unter Umständen die Bezugnahme auf die Vorlage nicht (deutlich) markiert, weil das Wiedererkennen nicht wichtig ist. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob auch *ohne* einen explizit intendierten poetischen Effekt, oder weiter gefasst, auch ohne intendierte (eventuell kritische) Stellungnahme zur Vorlage dennoch solche Effekte entstehen können.³⁰ Dies bedeutet nicht, dass man aufgrund der allgemeinen Implikativität von Texten ein Ergebnis erzwingt, etwa um den literarischen Status von Buchanans Werk oder Theateradaptionen überhaupt zu steigern.

In die entgegengesetzte Richtung geht die ebenso mögliche Annahme, dass der Autor einen Wiedererkennungseffekt provozieren will und sogar muss: Wenn die Intertextualität Teil seiner Positionierungsstrategie im literarischen Feld ist, dann muss sie auch erkannt werden, um ihre Wirkung zu entfalten, z.B. wenn ein Autor mit seinem Rückgriff auf ein altbekanntes Werk oder einen akzeptierten Kanon seine eigene Position stärken oder seine Belesenheit demonstrieren möchte. Hier stellt sich die Frage, an wen der Verweis gerichtet ist bzw. von wem er erkannt werden muss – vom renommierten Kritiker oder vom durchschnittlichen Zuschauer – bzw. inwieweit er überhaupt bewusst bemerkt werden muss.

Am problematischsten wird die Feststellung sein, ob ein Verweis und damit ein bestimmter Effekt und eine bestimmte Selbstpositionierung von Seiten des Autors intendiert ist oder nicht. Ein Hinweis ist die Stärke der Markierung, die sich wie so oft nur vage auf einer Skala zwischen den Polen „sehr deutlich“ und „kaum zu bemerken“ bestimmen lässt. Sobald ein Verweis auffällt, wirkt er ja und könnte auch ohne eine deutliche Bezugnahme so intendiert gewesen sein. Ebenso kann ein mehr oder weniger

²⁹ Ähnlich schreibt Plett über theaterpraktische Kürzungen: „As a rule, the recipient is not asked here to enter into an intertextual dialogue between pre- and post-text but just to enjoy a good night out. [...] [In J. Bartons und P. Halls *The Wars of the Roses*], no intertextual dialogue was intended with the audience, except perhaps for those scholars who enjoy analyzing Shakespearean adaptations.“ (Plett 1991: 23)

³⁰ In diesem Fall würde die Markierung unbewusst erfolgen und ihre Bestimmung problematisch sein, weil sie äußerst schwach sein dürfte oder sogar zufällig generiert worden sein könnte.

wörtliches Zitat, das eventuell im gedruckten Text sogar deutlich hervorgehoben ist (z.B. durch den Schrift-Font oder Anführungszeichen), in der Produktion auf der Bühne unsichtbar werden und daher als alleinige Markierung nicht funktionieren. Ein intendierter, aber absichtlich nicht deutlich markierter Verweis könnte dagegen anzeigen, dass der Autor eine thematische Stellungnahme verborgen anlegt, die nur für diejenigen Zuschauer zu erkennen ist, die die Vorlage gut kennen. Die Nennung der Vorlage auf dem Theaterplakat wäre dagegen ein unhintergebar Hinweis auf eine intendierte inhaltliche Bezugnahme.

5.5 Korpusbegründung

Für die Wahl von kommerziellen Theateradaptionen eines inzwischen vergessenen Autors aus dem späten 19. Jh. als Untersuchungsgegenstand sprechen mehrere Faktoren. Zunächst stellt das Theater eine besondere Form von kulturellem Schaffen dar, das deutlich von feldexternen Zwängen beeinflusst ist (s. 5.2.1). Während andere Kunstwerke wie Romane oder Gemälde auch ohne ein Publikum entstehen und zu einem späteren Zeitpunkt rezipiert werden bzw. den Status eines Kunstwerks erlangen können, hängen Theateraufführungen von der zeitgleichen Präsenz eines Publikums ab und ohne ausreichende Nachfrage wird eine Produktion eingestellt. Das geschriebene oder gedruckte³¹ Theaterstück bleibt zwar bestehen und kann im Nachhinein zur Wiederaufführung gelangen, dies ändert aber nichts daran, dass eine konkrete Produktion sich immer im Zwiespalt zwischen künstlerischer Interpretation und kommerzieller Kalkulation bewegt.³² Erfolg und Misserfolg stehen in enger Beziehung zu textexternen Einflüssen, weil es sich beim Theater um eine Gattung handelt, „die eine unmittelbare Kommunikation, also ethisches wie politisches Einverständnis zwischen dem Autor und seinem Publikum voraussetzt“ (*RdK* 119).³³ Diese strukturelle Homologiebeziehung von

³¹ Auch gedruckte Stücke waren lange Zeit eng mit einer konkreten Produktion verbunden, insofern sie im Theater als Souvenirs verkauft wurden, was durch das Einfügen von Zusatzinformationen über Originalbesetzung und Schauplatz der Uraufführung ab dem 18. Jh. noch unterstrichen wird – der Leser kann sich so entweder an eine gesehene Aufführung erinnern oder sich diese imaginär ausmalen (Kenny 1984: 31f.).

³² Dass das Theater eine Schnittstelle im literarischen Feld darstellt zeigt sich, wenn man eine empirische Abgrenzung nach Bourdieu versucht, u.a. durch das Kriterium der unterschiedlichen Ziele, die in den verschiedenen (Sub)Feldern verfolgt werden (vgl. FHK 147). Der geschäftstüchtige Manager versucht z.B. durch eine erfolgreiche Produktion Geld zu verdienen, während der Autor auch künstlerische Anerkennung anstrebt. Diese Trennung ist natürlich nicht scharf und unumstößlich – der Manager als sogenanntes „Zwitterwesen“ darf unter Umständen seine ökonomischen Beweggründe nicht offen nennen und muss sich den Gesetzen des Felds zu einem gewissen Grad unterwerfen (vgl. *RdK* 240). Ebenso kann ein Autor hauptsächlich an seinem Lebensunterhalt interessiert sein.

³³ Bourdieu beschreibt dies als Folge des „Glaubenseffekts“, der aus der sozialen Ähnlichkeit von Autor und Rezipient entsteht. Dieser beruht aus der Übereinstimmung der Alltagserfahrungen des Lesers mit den

Produzenten und Konsumenten zeigt sich konkret z.B. in der räumlichen Platzierung eines Theaters in einem bestimmten Stadtviertel oder einer Straße, oder in seiner Spezialisierung auf bestimmte Autoren, Themen und Werke und so auf ein bestimmtes Publikum (*RdK* 260).

Weil es sich beim Theater im Spätviktorianismus hauptsächlich um ein kommerzielles Unternehmen handelt, das keinen finanziellen Rückhalt außer seinen Einnahmen hat, zeigt sich der heteronome Druck besonders deutlich, ebenso wie auf ihn reagiert wird. Die heute verbreitete Annahme, dass Kunst allein der Kunst diene, "wahre" Kunst demnach materiell unabhängig sein sollte, kann für dieses besondere Theatermilieu nicht gelten.³⁴ Der literarische Status des spätviktorianischen Dramas ist daher heute umstritten. Durch die Popularität des Theaters in dieser Zeit wurden jedoch viele der mittlerweile vergessenen Theaterstücke zu ihrer Zeit verlegt, sind inzwischen in digitalisierter Form in Internetdatenbanken oder als *Book on Demand* wieder zugänglich und stellen einen Vergleichskorpus dar, der in diesem Umfang für andere Epochen nicht zu finden ist. Diese meist günstigen Ausgaben bieten neben dem Text oft weitere Informationen in Form von Illustrationen, Kostüm- und Bühnenbildbeschreibungen oder Werbung und lassen so Schlüsse über die Popularität eines Stücks oder seines Autors und über die Aufführung zu. Gleichzeitig gab es neben dem populären Theater seit den 1880er Jahren Bemühungen um ein "hochwertigeres" Drama, wie sie sich z.B. in den Anstrengungen des Kritikers William Archer oder Einrichtungen wie der Independent Theatre Society zeigen (Booth ed. II/1969: 17, 19, s. 6.1.3). Das englische Theaterfeld gewinnt im Spätviktorianismus an Komplexität und die einem Autor offenstehenden Möglichkeiten

Vorannahmen des Texts (*RdK* 66/FN 126) bzw. der Konstruktionsschemata von Erzähler und Leser, die in Produktion und Rezeption des Texts eingebracht werden (*RdK* 516). Shaw beobachtet 1897 genau dieses Phänomen, wenn er über Pineros Erfolg schreibt: "He presents his figures coolly, clearly, and just as the originals like to conceive themselves – for instance, his ladies and gentlemen are not real ladies and gentlemen, but ladies and gentlemen as they themselves (mostly modelling themselves on fiction) aim at being; and so Bayswater and Kensington have a *sense of being understood* by Mr Pinero." (Shaw ²1955: 208, kursiv sh) Und im selben Jahr: "Comedy must be instantly and vividly intelligible or it is lost: it must therefore proceed on a *thoroughly established intellectual understanding between the author and the audience* [...]" (ebd.: 176, kursiv sh)

³⁴ Bourdieu entwirft kein Konzept für ein finanziell unabhängiges Theater. Subventionen durch den Staat lehnt er grundsätzlich ab, da dies den Kulturproduzenten zwar vom Markt unabhängig macht, ihm dafür aber andere Zwänge auferlegt: "Zwänge, die von der Billigung, die er [der Staat] spontan denen zuteil werden läßt, die ihn billigen, weil sie ihn brauchen, um in einer Form Anerkennung zu erfahren, die sie sich durch ihr Schaffen selbst nicht sichern können, bis hin zu den subtileren Mechanismen der Arbeit von Kommissionen und Ausschüssen reichen, [...]" (*RdK* 531) Eine Lösung wäre die anonyme Förderung, so dass das ökonomische Kapital nicht mit der Anerkennung durch eine bestimmte Person oder Institution gleichgesetzt werden kann. Allerdings stellt allein die Tatsache, dass jemand viel Geld in ein Theater investiert, ein gewisses Maß an symbolischem Kapital dar.

erweitern sich, so dass dieser Zeitraum für eine Untersuchung der Selbstpositionierung besonders interessant ist.

Die Beschränkung auf Buchanans Adaptionen und die Ausgrenzung seiner originalen Stücke stellt zunächst eine praktische Maßnahme dar, da die Beschaffung der Stücke aus dem Zensurarchiv der British Library in London (*The Lord Chamberlain's Collection*) mit einem beträchtlichen Zeit- und Geldaufwand verbunden war.³⁵ An Adaptionen sollten sich jedoch die textexternen Einflüsse, die zur Nutzung von Intertextualität als Positionierungsstrategie führen, besonders deutlich zeigen, da durch den direkten Vergleich von Vorlage und neuer Version genau verfolgt werden kann, welche Änderungen vorgenommen wurden. Auf dieser Grundlage können Hinweise auf die Bedeutung und Motivation der Änderungen gewonnen werden. Die Konzentration auf Adaptionen schränkt dabei zumindest eine Unwägbarkeit der intertextuellen Interpretation ein, da die Einzeltextreferenz auf die Vorlage offensichtlich ist, auch wenn daneben natürlich andere Prätexte und Systemreferenzen eine Rolle spielen. Darüber hinaus ist die Adaption ein im kommerziellen Theater³⁶ weit verbreitetes und dennoch wissenschaftlich wenig untersuchtes Phänomen, was zumindest teilweise der Durchsetzung bestimmter Maßstäbe wie Genialität und Originalität als Grundlage für die heutige Bewertung von kulturellen Werken geschuldet ist (s. Kapitel 1).³⁷

Die Konzentration auf die Adaptionen *eines* Autors ermöglicht wenigstens für diesen eine ansatzweise umfassende Sichtung des vorliegenden Materials, wobei Buchanan so viele Adaptionen verfasst hat, dass trotz dieser Einschränkung ein aussagekräftiges Korpus vorliegt. Für Buchanan wurden also so viele Quellen wie möglich gesichtet,

³⁵ An dieser Stelle möchte ich Frau Bettina Koeper und Frau Ulrike Wessling von der Universitätsbibliothek Bielefeld meinen herzlichen Dank für ihre Bemühungen aussprechen.

³⁶ Adaptionen sind auch im populären Medium des 20. Jh., dem Film, weit verbreitet, wie die zahlreichen Verfilmungen von Bestsellern zeigen, die teilweise sogar mit dem Gedanken an bestimmte Schauspieler geschrieben werden, oder die Neuauflagen erfolgreicher älterer Filme. Dass die Adaption diverser Quellen im Filmgeschäft als eigenwertig akzeptiert zu sein scheint, zeigt die Kategorie "Best writing – screenplay based on material previously produced or published" bei den jährlichen Academy Awards. Eventuell betont dies jedoch lediglich die Kommerzialisierung der Filmindustrie, in der der Ausschluss einer aufwändig produzierten Adaption von diesen prestigeträchtigen Preisen nicht möglich ist, weil die damit verbundene Abwertung u.a. die produzierenden Studios und somit die großen Geldgeber der Industrie trafe.

³⁷ Die Gültigkeit dieser Kriterien hängt natürlich vom bewertenden Kritiker und der Zielgruppe ab. Beispielsweise wird für ein populäres Publikum die Originalität eines Melodramas hinsichtlich Plotstruktur oder Charakterisierung weniger wichtig sein als sein Unterhaltungswert – dieser kann jedoch durchaus ein gewisses Maß an Originalität erforderlich machen. Die Relativität dieser Werte zeigt sich u.a. darin, dass besonders Filmkritiker Adaptionen und Remakes oft aufgeschlossen gegenüber stehen und ihren Wert verteidigen (z.B. Lawson 30.5.2011). Auch in solchen Rezensionen werden jedoch Anforderungen an die Originalität des Bearbeiters gestellt: Die "first responsibility [eines Films], when dealing with a familiar source, is to reimagine it" (Conrad 21.8.2011) bzw. "In the right hands the remake has [...] the contours of a familiar premise ready for a filmmaker to leave their stamp on" (Leigh 9.9.2011).

sowohl in Form von Biographien als auch Erwähnungen von Zeitgenossen, die mit ihm zusammengearbeitet haben. Dazu kommen Theaterrezensionen, seine eigenen kritischen Aufsätze und Theaterplakate oder Programme, sofern diese zu finden sind, sowie Informationen zu den Theatern und den Schauspielern, in und mit denen Buchanans Stücke produziert wurden.³⁸ Ein weiterer Vorteil ist Buchanans Status als “vergessener” Autor. Da er weder als Autor generell noch speziell mit seinem Theaterschaffen kanonisiert ist, entgeht eine historisierende Untersuchung der Gefahr des Sakrilegs und der aggressiven Verteidigung seines Werks. Und obwohl Bourdieu selbst in *Die Regeln der Kunst* nicht weiter auf vergessene und/oder populäre Autoren eingeht, betont er die Rolle, die sie innerhalb des literarischen Felds spielen, gerade in Bezug auf bekannte Autoren: “[A]uch jene Autoren [...] verändern durch ihre bloße Existenz innerhalb des Feldes und die dort von ihnen ausgelösten Reaktionen dessen Funktionsweise.” (*RdK* 118) Der Wissenschaftler, der nur die etablierten Autoren kennt, “verbieht sich damit auch, wirklich zu begreifen, was im Werk der Überlebenden wie in deren Abwehr indirekt der Existenz und dem Handeln der verschwundenen Autoren geschuldet ist” (ebd.).³⁹ Vermutlich gibt das Werk eines populären Autors wie Buchanan sogar mehr Aufschluss über die legitime Kultur einer Gesellschaft, ihren Geschmack oder ihre Werte als das eines radikalen Avantgardisten (vgl. *RdK* 351f.). Bourdieu beschreibt in *Die Regeln der Kunst* explizit den Erkenntniswert heteronom geprägter Werke und verteidigt sie gegen vorschnelle Kritik:

Die Unterordnung [unter externe Mächte] ist indessen niemals so stark, wie es die polemische Sicht wahrhaben will, die alle konservativen Schriftsteller als schlichte *Wortführer* fremder Interessen hinstellt. Nichts veranschaulicht den durch das Feld bewirkten Brechungseffekt besser und läßt weitreichendere Schlußfolgerungen zu als der Fall der Schriftsteller, die externen Zwängen am sichtbarsten ausgesetzt sind – Zwängen, wie sie von politischen, konservativen wie fortschrittlichen, oder von ökonomischen Mächten ausgeübt und unmittelbar oder über den Erfolg beim Publikum oder der Presse wirksam werden. Die noch immer in vielen Untersuchungen mit wissenschaftlichem Anspruch anzutreffende Logik der politischen Polemik führt dazu, die Differenz zu unterschlagen, die zwischen den von solchen Schriftstellern geäußerten Vorstellungen und

³⁸ Der Buchanan-Enthusiast Patrick Regan unterhält seit 2002 eine vorbildlich geführte Website zu Buchanans Leben und Werk (www.robertbuchanan.co.uk). Die sorgfältige systematische Zusammenstellung von Informationen zu Buchanans Leben, einer detaillierten Zeitleiste, Bibliographien, Rezensionen, Nachrufen, Fotos usw. war besonders für das sechste und siebte Kapitel meiner Arbeit ein äußerst wertvolles Hilfsmittel. Da ich ohne Regans Internetseite an viele dieser Quellen, besonders an die Theaterrezensionen und Leserbriefe, überhaupt nicht herangekommen wäre, kennzeichne ich nach ihm zitierte Texte mit einem “R” und gebe den von ihm angeführten Quellennachweis an.

³⁹ Damit weist Bourdieu den oft gegen die Kulturosoziologie vorgebrachten Vorwurf zurück, sie “nivelliere” [künstlerische Werke], indem sie zweitrangige Autoren ‘rehabilitiere’” (*RdK* 117).

denjenigen besteht, die von den Herrschenden selbst, von Bankiers, Industriellen, Geschäftsleuten oder ihren Vertretern im politischen Bereich entwickelt werden, wenn sie als Gelegenheitsproduzenten von Kulturgütern auftreten. (*RdK* 350f.)

Gerade Buchanans persönliche Biographie als Autor, der an der Grenze zwischen von der Gesellschaft als hochwertig anerkannter Literatur und kommerzieller Literatur arbeitet, und dessen Positionierung im literarischen Feld im Laufe seines Lebens stark fluktuiert (s. 6.2), verspricht Erkenntnisse über die Art, wie ein Autor “gemacht” oder vernichtet wird, oder allgemeiner gesagt, wie Kultur “funktioniert”. Wichtig ist dabei weder, ob Buchanans Stücke (un)verdienterweise von der Bildfläche verschwunden sind, noch ob eine Rehabilitierung ihres literarischen Status angebracht wäre, sondern dass sie trotz aller Mängel aus den genannten Gründen ein literatursoziologisch ergiebiges Korpus darstellen. Buchanans Schaffen als Literatur- und Theaterkritiker erleichtert die Herausarbeitung seines Selbst- und Künstlerbilds und liefert darüber hinaus Hinweise über seine persönliche Einschätzung vom Zustand des zeitgenössischen literarischen Felds.

Da Buchanans Adaptionen publikumsorientiert angelegt sind, kommt ihre Untersuchung Holthuis’ Forderung nach, nicht nur auf die subversive, sondern auch auf die oft übersehene konservative Seite der Intertextualität zu achten, bei der Texte einem bestimmten Normenkodex folgen (vgl. Holthuis 1993: 27). Innerhalb des Korpus ist außerdem interessant, dass Buchanan in einigen Stücken sein eigenes Romanwerk adaptiert (s. 7.2), was für die Untersuchung einer beabsichtigten Positionierung im literarischen Feld besonders aufschlussreich sein sollte. In diesem Fall orientiert sich die Adaption vermutlich eng an der Vorlage, da diese als zeitgenössische Quelle über theatertechnische und gattungsspezifische Veränderungen hinaus inhaltlich (besonders moralisch) nur wenig abgewandelt werden müsste. Sollte Buchanan hier jedoch über die Anpassung an die Bühnenbedingungen hinaus inhaltliche Änderungen vornehmen, lassen sich Rückschlüsse auf unterschiedliche Standards für Romane und für zur Aufführung bestimmte Stücke ziehen.

Kapitel 6 | Vorarbeit für die Textanalysen

6.1 Übersicht über das spätviktorianische Theaterfeld

Eine Theaterproduktion ist das Ergebnis einer Vielzahl von Faktoren, unabhängig davon, ob man von einem direkten Einfluss oder mit Bourdieu von einer über die Feldstruktur gebrochene Einwirkung ausgeht. *Theaterintern* tragen Manager, Regisseur, Autor, Schauspieler, Bühnenbildner, Beleuchter, Kostümschneider, Komponist, Musiker usw. zum Endprodukt bei, die immer durch die soziale Realität, in der sie leben, geprägt sind – nach Bourdieu über die von ihnen eingenommene Position, den ererbten und erlernten Habitus, das ihnen zur Verfügung stehende Kapital usw. Daneben grenzt das konkrete Theaterhaus die Möglichkeiten ein, z.B. durch Größe und Form der Bühne, Publikumskapazitäten, vorhandene Technik oder Renommee und die damit verbundenen Erwartungen. *Theaterexterne* Einflüsse werden besonders über das Publikum bzw. über den Markt an das Theater herangetragen. Obwohl Bourdieu von einer indirekten Homologiebeziehung zwischen Angebot und Nachfrage ausgeht (vgl. 3.1), ist beim kommerziellen Theater die Verbindung von Publikum und Aufführung zunächst tatsächlich direkt gegeben: Menschen bezahlen Geld für eine Eintrittskarte, von dem der Theaterbetrieb im Allgemeinen bzw. eine Produktion im Besonderen am Laufen gehalten wird, ebenso wie von der physischen Anwesenheit der Zuschauer. Erst die Frage, warum ein bestimmtes Publikum ein bestimmtes Stück, einen Stoff, eine Produktion oder einen Schauspieler sehen will, und das gerade in diesem bestimmten Theater, ist gebrochen zu betrachten.

Über die Theaterschaffenden und das Publikum werden also gesellschaftliche Strukturen in das Theater getragen, die Aufschluss über die Beziehung zwischen dem Theaterfeld und dem Feld der Macht geben und die sich u.a. in der gesellschaftlichen Wertschätzung von Schauspielern oder Autoren, Vorstellungen über die Funktion(en) von Theater, in expliziter und impliziter Zensur ausdrücken. Da sich diese Einflüsse ständig ändern, fordern sowohl die Intertextualitätstheorie als auch Bourdieu, dass ein literarisches Werk historisch genau verortet werden muss, um wenigstens ansatzweise zu der vorübergehenden, punktuellen Bedeutung zu gelangen, die es für die Rezipienten, für die Struktur des literarischen Felds und somit für die Position und den Wert eines Autors zu einem bestimmten Zeitpunkt hat. Die konkrete Aufführung eines Theaterstücks ist dabei eine bereits interpretierte Version eines Texts, bei deren Rezeption durch die Zuschauer zusätzlich weitere Lesarten zustande kommen (können).

In diesem Kapitel wird daher als Grundlage für die Interpretation von Buchanans Adaptionen das Londoner Theaterfeld von ca. 1870 bis 1900 analysiert. Dieser Zeitraum ist von besonderem Interesse, da sich das Theaterwesen in London nach 1850 grundlegend verändert: Das potentielle Publikum vergrößert sich durch Bevölkerungswachstum, bessere Hygiene und günstigen Massentransport, neue Bühneneffekte ermöglichen immer fantastischere und/oder realistischere Szenarien, Theater werden zunehmend durch einflussreiche *Actor-Manager* geführt und neue Copyrightgesetze machen die Arbeit als Bühnenautor lukrativ (vgl. Booth ed. II/1969: 1ff.). Dieses Kapitel ist als Skizze zu verstehen, denn das viktorianische Theater stellt mit seiner Materialfülle nicht nur ein ausuferndes Thema dar, darüber hinaus finden sich zu nahezu jedem Aspekt in der vorliegenden Sekundärliteratur sich widersprechende Darstellungen, die im Detail zu vergleichen und zu erläutern, geschweige denn auf ihre Richtigkeit zu überprüfen, sämtlich eigene, umfassende Quellenstudien benötigen. Hier zeigt sich die von Bourdieu betonte Komplexität der realen Welt, die nie vollständig beschrieben werden kann.

6.1.1 Feldabsteckung und Begriffsklärung “Melodrama”

Das viktorianische Theater in der Wissenschaft. Das viktorianische Theater wurde bis auf wenige Autoren lange Zeit von der akademischen Forschung vernachlässigt.¹ Retrospektiv werden dafür verschiedene Gründe angegeben, z.B. dass der Stolz auf andere viktorianische Gattungen oder auch auf nachfolgende Theaterstücke vorhergehende Dramatiker in den Schatten gestellt habe (Rowell ²1978: 169), oder dass besonders am Anfang des 20. Jh. die Viktorianer die *Others* darstellen, gegen die sich moderne Autoren absetzen müssen, um Platz für sich und ihre Art von Literatur zu schaffen (Thomas 2008: 166).² Die Theatralik und Popularität des viktorianischen Theaters wird im Kontrast mit dem modernen Drama als mangelnde Qualität empfunden. Diese Denkweise zeigt sich bereits innerhalb der viktorianischen Autorengemeinde selbst³ und hält sich über das gesamte 20. Jh.⁴ zum Teil bis heute – ob es sich dabei um

¹ Für einen Überblick über den Umgang mit viktorianischer Literatur durch verschiedene literaturtheoretische Ansätze von den 1950ern bis zur Gegenwart s. Willis 2008: 177-189.

² Sansom sieht die Verweigerung der Sentimentalisierung des Viktorianismus zum Anfang des 20. Jh. auch außerhalb der Literatur gegeben: “The generations were still near enough to be glad to have escaped the gloom and harshness, the discomfort and pious manners of a society which had largely to work excessively long hours for security [...]” (Sansom 1974: 7f.)

³ “It was in the 1890s that the theatre, like the novel, grew ashamed of mere popularity and aspired to high art.” (Auerbach 2004: 6)

⁴ Selbst Nicoll, der in *A History of English Drama* eine *Handlist* viktorianischer Theaterstücke von nicht weniger als 616 Seiten zusammenstellt, sagt über die Qualität des Melodramas in den 1870ern und 1880ern:

ein Vorurteil handelt, das lediglich unserer heutigen Einstellung zu Kunst geschuldet ist, oder berechtigte Kritik,⁵ sei dahingestellt. Als Folge wird viktorianisches Theater lange Zeit als Entwicklungsphase angesehen (Auerbach 2004: 5), die im kanonisierten Drama von Shaw und Wilde endlich einen literarischen Höhepunkt erreicht.⁶ Interessanterweise erinnert der Diskurs über das viktorianische Theater an den über die Adaption (s. 4.1/FN 17): Booth attestiert vielen Literaturgeschichten “moral hostility in much criticism of this kind”, das Theater des 19. Jh. wird als “debauched”, “depraved”, “degraded” oder “corrupted” dargestellt (Booth 1979: 25).

Inzwischen verbreitet sich allerdings eine revidierte Bewertung der gesamten Epoche: So lehnt z.B. Moran die traditionelle Darstellung der viktorianischen Kultur als altmodisch, konservativ und heuchlerisch ab und sieht sie stattdessen als “a dynamic, highly self-conscious and fiercely contested imagined space” (Moran 2006: 5). Das steigende Interesse speziell am viktorianischen Drama zeigt sich sowohl im Theaterbetrieb selbst, insofern Publikum und Schauspieler wieder Gefallen an ausladender Rhetorik und emotionsgeladenen Rollen finden (Booth ed. I/1969: v), als auch in Form von akademischen Anthologien und Veröffentlichungen (Rowell ²1978: 169). Die Tatsache, dass die meisten viktorianischen Dramatiker inzwischen in Vergessenheit geraten sind, wird auf das Publikationswesen zurückgeführt: Theaterstücke und damit ihre Autoren seien nach der Bühnenproduktion verschwunden, weil sie entweder nie oder nur in billigen *Acting Editions* verlegt wurden (Powell 1990: 3).⁷ Damit wird die Frage nach literarischer Qualität und Standards erst einmal in den Hintergrund gedrängt und das Augenmerk stattdessen auf juristische bzw. finanzielle Aspekte gelenkt, z.B. dass die Publikation für viele Autoren den Verlust des Copyrights in den USA bedeutete (vgl. ebd.: 12). Aber auch der Autorenhabitus trug zu dieser Situation bei: “Furthermore an

“How incredibly poverty-stricken in style were many of these pieces cannot be appreciated save by those who have waded through the volumes of *Lacy’s Acting Edition* or the manuscripts in the Lord Chamberlain’s collection [...] Many of the plays, even those given at more important theatres, were [...] incredibly stupid in theme and execution.” (Nicoll 1959: 148)

⁵ “[O]ne might for a start wonder about the validity of a critical premise that condemned for its theatricality and the means to achieve that theatricality a drama written especially for a particular stage and particular conditions of performance, and written especially for actors and audiences, not readers” (Booth 1979: 24).

⁶ Z.B. “[T]his was a time when a variety of new forms for dramatic activity were *tried and tested*, and large new audiences were *in the making*.” (Styan 1996: 302, kursiv sh) Selbst der große Verteidiger des viktorianischen Theaters Michael Booth schreibt: “By 1900, then, the English drama and theatre had crossed the *threshold into the modern era* and *achieved* a level of technical competence, subtlety of treatment, and mastery of stage production, that *crowned a century of development*.” (Booth ed. II/1969: 22, kursiv sh)

⁷ Ein Stück aus der Reihe *Dick’s Standard Plays* kostete in den 1880ern einen Penny. Dies entspricht 32 modernen englischen Pence (vgl. www.measuringworth.com).

attitude existed among playwrights that drama was not literature, and a printed play an irrelevancy.” (ebd.)

Die Aufwertung von viktorianischen Theaterstücken folgt oft dem oben erwähnten teleologischen Argumentationsmuster, insofern sie als notwendige Vorarbeit dargestellt oder als Zwischenglieder mit anerkannten vorhergehenden und nachfolgenden Formen verbunden werden.⁸ Immer häufiger wird jedoch das viktorianische Theater als ein eigenständiges Feld mit eigenen Regeln betrachtet.⁹ So verzeichnet Thomas 2008 eine Revidierung der bisherigen Vernachlässigung:

The centrality of poetry and particularly the novel has traditionally masked the importance of drama. This oversight is vigorously addressed in the 1990s with attention to such topics as theatre history, Charles Keane’s revivals of Shakespeare, melodrama, farce, musical comedy, cross-dressing and transgression, acting careers, actor managers, women as performers, playwrights and feminist icons in their own time, ‘closet drama’ and ‘toga plays’. The work of Shaw, women’s suffrage drama and socialist theatre become increasingly important in relation to debates on class, gender and economic status and plays by J.M. Barrie, Henry Arthur Jones, Stirling Coyne, G.H. Lewes and G.R. Sims supplement the readily available work of Wilde, Shaw, Boucicault, Pinero and Sullivan. (Thomas 2008: 174)

Zu vielen Themen, z.B. zum Melodrama, gibt es allerdings kaum neuere Studien und die Forschung kehrt zunehmend zu bereits kanonisierten Autoren zurück, die vorübergehend von anderen Interessen an den Rand gedrängt wurden (ebd.: 175).

Das neue Interesse am viktorianischen Theater ist dem *Cultural Turn* zu verdanken, der auf zweierlei Weise neue Forschungsrichtungen ermöglicht hat: Zunächst verschiebt sich der Fokus auf die eine Theaterproduktion umgebenden Realitäten und untersucht sie so aus einer Perspektive, die Bourdieu später “Theorie der Praxis” nennt. “The dramatist has to know and meet the requirements of his audience and write his play within the practical and economic realities of the theatre.” (Hinchliffe 1979: 2) So konkurriert das viktorianische Theater nicht nur mit einer Vielzahl von anderen visuellen Möglichkeiten der Freizeitgestaltung, z.B. dem Ballett, Diorama, der Music Hall und Musical Comedy, Oper, Variety Houses oder dem Zirkus (Moran 2006: 96, Donohue 2004: 266f.), sondern auch zwischen den einzelnen Theatern herrscht reger Wettbewerb:

⁸ Etwa so wie bei Jenkins: “In [Robertsons] *M.P.* one hears the voices of Gilbert and Wilde just around the corner.” (Jenkins 1991: 90)

⁹ “Melodrama is not inferior to tragedy; it works by different means to different ends, and comparisons are only valid when they lie within a genre.” (Smith 1973: 65) “The fact is that the canons of dramatic art are virtually irrelevant to melodrama, which governs its own territory by its own laws.” (Booth 1965: 186)

By pursuing a chronological progression we are reminded of the pressure of each theatrical season, the necessity for novelty, and the need to balance comedy against tragedy [...] In an era where so many playwrights are marked by high professional competence rather than by genius, we must keep in mind the hurly-burly of a theatre in which competition was keen [...]. (Revels VI/1975: 149)

Dieser Zustand wird dadurch verstärkt, dass es für das Theater keinerlei finanzielle Förderung durch den Staat gab. Die Abhängigkeit des Theaters von Faktoren, die der Autor nur teilweise beeinflussen kann, wird bereits früh von Kritikern erkannt: “No commentator should ever be tempted to deny that it is a duty for the dramatist to succeed at the box-office. Unless a play makes money, it will be withdrawn. If it is withdrawn, it will cease to exist, as a living entity behind the footlights [...]” (Hamilton 1922b: 280)

Auf einer anderen Ebene interessiert sich die Forschung für die Verbindung des viktorianischen Theaters mit einem allgemeinen gesellschaftlichen Bewusstsein: “[C]ultural studies generally have shown how familiar and apparently unproblematic forms can reveal much of social and ideological significance.” (Bailey 1996: 36) Dieses Interesse und die sich daraus ergebende Aufwertung des Themas zeigt sich z.B. deutlich in Auerbachs einleitendem Artikel zum *Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre* (2004):

Once we begin to piece this hybrid medium [Theater] back together, we restore the prism through which *all* Victorian artists and audiences – and these were most Victorians – saw their world. [...] in nineteenth-century England, literature and the theatre were collaborative storytellers; they were the dominant media through which audiences understood the world. [...] with the help of the essays in this Companion, they [Theaterproduktionen] come back to life in our mind’s eye, and with them the makers and recipients of a culture steeped in theatre. (Auerbach 2004: 3f.)
[I]t [Theater] came closer than any art [...] to becoming a universal language [...] providing a common audience with common visions. (ebd.: 6)

Besonders dem Melodrama werden Einsichten in viktorianische psychologische Befindlichkeiten zugesprochen. Wylie Sypher argumentiert bereits in den 1940ern, dass das Melodrama zentral für das Verständnis der viktorianischen Kultur sei und sieht es als seine “key modality” an, “its mental frame-work through which it explains and orders its experience” in einer “dialectic of two absolute forces in conflict towards a resolution” (James 1980: 4). “It [viktorianisches Melodrama] tells us much about the life of Victorian England, but it also tells us about the Victorian imagination [...]” (Booth 1991: 167)¹⁰ Im

¹⁰ Auch Trussler zieht eine Verbindung zwischen Literatur und Psychologie und liefert gleichzeitig ein Musterbeispiel für retrospektive Fehlschlüsse: “The theatrically enduring plays of the period often tell us truths in their authors’ despite” (Trussler 1994: 267), z.B. sei J.M. Barries *Peter Pan* (1904) “painful in the

Zuge dieser Aufwertung ist die von Bourdieu geforderte Selbstanalyse des Wissenschaftlers besonders wichtig, die nicht nur die Maßstäbe, an denen Literatur in einer Gesellschaft gemessen wird, hinterfragt und in ihrer historischen Relativität betrachtet, sondern ebenso die Gegebenheiten im akademischen Feld berücksichtigt.¹¹ Forscher, die sich früh dem vermeintlich minderwertigen viktorianischen Theater widmeten, mussten das Thema zunächst als würdiges Forschungsobjekt etablieren und tendieren daher dazu, in entgegengesetzter Reaktion dessen Wichtigkeit besonders zu betonen. “There is nothing wrong in the intellectualisation of ‘popular’ cultural traditions” oder “academicising”, so lange man sich dessen bewusst ist (James 1980: 3f.).¹²

Der *Cultural Turn* fordert vom Wissenschaftler ein Theaterstück unter Berücksichtigung aller Gegebenheiten einer konkreten Bühnenproduktion zu untersuchen, inklusive der begrenzten Zeit für Proben, Schauspieleregos, Veränderungen innerhalb einer Produktion, auf der Stelle zu lösenden Fragen usw. (Booth 1979: 15, 17f.). Die Lücke zwischen am Text orientierter Literaturkritik und einem Verständnis für die Bühnenpraxis muss geschlossen werden (ebd.: 16), da es sonst zu Missverständnissen oder ungerechtfertigten Urteilen kommt (ebd.: 19ff.).¹³ So werden Produktionen immer durch “the personality of the prime-mover (chief actor, actor-manager, or modern director)” geprägt (Jenkins 1991: 30) und ein wichtiger Faktor für den Erfolg eines Stücks und sein Verbleiben im Repertoire ist die Besetzung:

[A] stage character interests us initially not because he is complex, but because he has super-abundant theatrical vitality: [...] Such roles may read flatly, but the dramatist knows that in performance an actor will endow them with enough of his own physical personality to make them credible [...] The results may not adorn anthologies of deathless prose, but they do have an admirable vitality and concreteness. (Smith 1973: 51f.)

truths it tells, [...] about a patriarchal society which was already gearing up to fight a world war” (ebd.: 268).

¹¹ Golby/Purdue weisen auf fluktuierende Moden im literaturwissenschaftlichen Feld hin: “The mainstream of dramatic history has tended to see the English theatre as in decline during this period [...] Although a *fashionable anti-elitism* is now reassessing these criticisms and is finding virtues in melodrama, neither drama nor opera appear to have been produced with a cultivated and informed audience in mind.” (Golby/Purdue 1984: 69, kursiv sh) Rowell bezeichnet das neue Interesse am viktorianischen Theater schlicht als wissenschaftliches Ausweichmanöver: “Assessment of Victorian drama’s competitors having reached a satisfying (if not surfeiting) point, attention naturally turns back to the theatre.” (Rowell ²1978: 169)

¹² Ebenso: “We must carefully give what is new its proper due without necessarily over-valuing it for what it would later become” (Donohue 1996: 13).

¹³ Rowells Kommentar zu Gregorys *The Bells* (1871) ist ein gutes Beispiel für die Relativität von Wirkung: “*The Bells* became the mainstay of the Lyceum repertoire not only because of Irving’s performance, but also because the text gave certain insights into the Burgomaster’s mind not previously attempted in the theatre but subsequently commonplaces of psychological analysis in both fact and fiction. Where *The Bells* seemed a revelation to Irving’s audiences, it seems trite to today’s public.” (Rowell ²1978: 168f.)

[M]any characters, inadequately drawn in the script, have been made rich and interesting on stage by the infusion of some particular actor's celebrity. (Carlson 1994: 113)¹⁴

Die Vergänglichkeit des Theaters wird deutlich, wenn bereits nach hundert Jahren Berichte oder Fotos einer Produktion deren Effekt nicht mehr vermitteln können, ebenso wenig das Charisma oder den Sexappeal¹⁵ eines Schauspielers.

Eine nostalgische Sehnsucht nach einem populären Theater, das Zuschauer jeglicher sozialen Herkunft auf einer humanen Ebene direkt anspricht, findet sich heute sowohl in der Populärkultur¹⁶ als auch in der Forschung und macht für das Theater einen Universalitäts- und damit einhergehend Wichtigkeitsanspruch geltend. Die Zugänglichkeit des viktorianischen Theaters wird nicht mehr entschuldigt, sondern vielmehr im Vergleich zum modernen, elitären, schwierigen, eventuell verstörenden Theater positiv hervorgehoben.¹⁷ Dass diese Nostalgie in akademischen Zirkeln dennoch mit Vorsicht geäußert werden muss, zeigt wiederum Auerbach:

The idiom of the new theatre was reformist [...] but the more progressive it claimed to be, the more *elitist* it became. In short, theatre at the beginning of the twentieth century *made itself up as the refined institution* later historians claim it actually was. The new Shavian theatre was *never commercially self-sustaining*, but because it *published itself incessantly*, it is what we have [...] But as the theatre aspired to literature, and literature itself became more rarefied, *a unity was lost*. I

¹⁴ Wilde formuliert dies mit einem ironischen Einschlag: "I do not think it makes the smallest difference what a play is if an actor has genius and power. Nor do I consider the British public to be of the slightest importance." (Wilde nach Jenkins 1991: 285/EN 25)

¹⁵ Die vorliegende Sekundärliteratur schweigt sich zu diesem Thema aus, vermutlich um dem Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit zu entgehen. Thomson ist der einzige, der sich konkret, wenn auch kurz äußert: "[I]f sexy actresses traded on their sexuality, they were called pretty or beautiful and assumed to be innocuous until the newspapers proved otherwise." (Thomson 2006: 250) Problematischer ist der Sexappeal von Schauspielern, da viktorianische Männer ohnehin nicht darauf reagieren dürfen und für Frauen angenommen wird, dass sie weniger vom Aussehen als von charakterlicher Willensstärke beeindruckt sind (ebd.). Thomson fügt allerdings warnend hinzu: "The Victorian middle classes knew and did a lot more than they admitted. They were happy to read between the lines [...]" (ebd.) Attraktive *Actor-Manager* hatten durchaus weibliche Fanclubs (vgl. Trussler 1994: 262). In einem typischen Premierenpublikum sitzt "the fashionable lady who likes the leading man" (WB "The Drama in England").

¹⁶ Als Beispiele seien Kenneth Branaghs Film *Ein Winternachtstraum* (1995) und John Maddens *Shakespeare in Love* (1998) genannt, die beide ihren Höhepunkt in der Aufführung eines Shakespearestücks finden, bei denen das Publikum hauptsächlich aus einfachen Leuten ohne Bildungsballast zusammengesetzt ist, denen aus diesem Grund ein unmittelbarer Zugang zum Bühnengeschehen zugesprochen wird und die lautstark mitfiebern.

¹⁷ "[O]bviously it [Oxenford's Adaption *The Two Orphans* (1874)] has elements that millions of people want, and that drama of manifestly greater literary merit sometimes fails to give them." (Revels VI/1975: 260) "It [Melodrama] has a refreshing lack of pretension about it; there is no messing about with intellectuality. It always goes straight to its emotional and physical point and never deviates from there." (Booth 1965: 38)

hope it does not seem obtusely nostalgic to suggest that the theatre that mattered in the nineteenth century was the theatre we no longer quite have. (Auerbach 2004: 6, kursiv sh)¹⁸

Interessanterweise sind bereits viktorianische Kritiker besorgt, dass das Publikum aus den oberen und mittleren Schichten zu wenig Anteilnahme zeigt, z.B. sei “in fashionable theatres indifference [...] *chic*” (Emily Faithfull 1879 nach Revels VI/1975: 25).

[T]he pit once banished upstairs, the pulse of interest which once vibrated through the theatre ceases to beat [...] I hold it to be absolutely necessary for the actor’s art that he should have in front of him an audience able and willing to express audibly their approbation and disapprobation. (Clement Scott 1880 nach Revels VI/1975: 25f.)

Neben der Gefahr der Überbewertung und nostalgischen Verklärung versteht sich eine letzte Warnung eigentlich von selbst: Literaturkritik ist immer subjektiv geprägt. Die Diskrepanzen, die sich zwischen verschiedenen Lesarten eines Theaterstücks auftun, sind jedoch bemerkenswert, z.B. wenn die Zusammenfassung eines Stücks in einer Literaturgeschichte einen völlig anderen Eindruck vermittelt, als er beim Lesen des Texts selbst entsteht.

Melodrama. Dem aufmerksamen Leser wird nicht entgangen sein, dass sich viele Zitate im ersten Teil speziell auf das Melodrama und nicht auf das viktorianische Theater im Allgemeinen beziehen. Weil dieses Genre einen Grundmodus im englischen Theater des 19. Jh. darstellt, treffen die meisten Ausführungen zum Melodrama zu dieser Zeit auch auf andere Bereiche des Theaters zu. Das Wort “Melodrama” weist jedoch starke Konnotationen auf, so dass hier auf seine Entwicklung und Bedeutung eingegangen werden muss.¹⁹ Ursprünglich beschreibt der im 18. Jh. aufkommende Begriff mit Musik unterlegte gesprochene oder pantomimisch dargestellte Szenen, die der Oper nahestanden (Cuddon⁴1998: 502). Auch Anfang des 20. Jh. listen Wörterbücher noch schlicht “[a] musical drama” (March/March eds. 1902: 656) bzw. ein “stage play with appropriate music” (Onions ed. 1966: 568). Musik spielt im viktorianischen Theater eine bedeutende Rolle, da es durch die Licensing Act von 1737 nur den Patenttheatern (Drury Lane und Covent Garden, später auch dem Haymarket) erlaubt war, “legitimate”, d.h. gesprochene Theaterstücke aufzuführen. Die anderen, sogenannte *Minor* oder *Illegitimate Theatres*, mussten sich dagegen auf Genres beschränken, die sich durch musikalische Untermalung und Lieder auszeichneten und meist nur vage definiert waren (Booth 1965: 53). Diese

¹⁸ Rowell kritisiert daher die staatliche Förderung: “The new patron of the theatre is the State [...]. Every increase in the exercise of that patronage, however, will also increase the danger of separating the theatre from the public by making the theatre independent of the public.” (Rowell²1978: 149)

¹⁹ Die inhaltlichen Eigenschaften werden im Zusammenhang mit den Feldpositionen ausgeführt (6.1.3).

Trennung verschwamm bald, da zum einen die Patenttheater ebenfalls Melodramen aufführten, zum anderen die *Minor Theatres* legitime Stücke kurzerhand mit Musik unterlegten (ebd.: 52f., Kattelman 2004: 82). Die Aufhebung der Privilegien der Patenttheater 1843 änderte wenig an deren Repertoire: “By that time they knew that their audiences preferred illegitimate to legitimate drama.” (Booth 1965: 53)

Mit der Zeit verliert der Begriff “Melodrama” seine Verbindung zu musikalischen Elementen²⁰ und wird stattdessen mit dem typischen Inhalt melodramatischer Stücke gleichgesetzt, wie z.B. “a dramatic piece characterized by sensational incident and violent appeals to the emotions, but with a happy ending” (Little/Fowler/Coulson eds. 1973: 1304) oder “an emotionally exaggerated conflict of pure maidenhood and scheming villainy in a plot full of suspense” (Baldick³2008: 201). Oft schwingen abwertende Konnotationen mit,²¹ die im Laufe der Zeit neutraler²² oder sogar ins Positive verkehrt werden, so dass inzwischen auch als literarisch hochwertig eingestufte Autoren wie Shakespeare mit dem Melodrama in Verbindung gesetzt werden (z.B. Booth 1965: 40, Smith 1973: 7). Da die gesamte viktorianische Theaterproduktion eng mit dem Melodrama verbunden ist, folgt dessen Aufwertung den oben ausgeführten Argumenten: Es wird trotz seines “minderwertigen” literarischen Status als wertvolle kulturelle Quelle dargestellt,²³ es drückt psychologische Wahrheiten der Viktorianer aus²⁴ und berührt das

²⁰ Das bedeutet nicht, dass Musik für spätviktorianische Stücke keine Rolle mehr spielt. Mayer geht davon aus, dass die musikalische Untermalung der Handlung den Normalfall darstellt und deswegen in Rezensionen nicht extra erwähnt wird (Mayer 1980: 55). Er stützt sich dabei auf einen Bericht von 1881 über die Funktion von Musik im West End Melodrama (ebd.: 50f.) und weist darauf hin, dass noch 1912 der Verleger Samuel French “Music on Hire” und “Incidental Music” anbietet (ebd.: 63/EN 12). Pinero bemerkt: “I can’t see that anything of that sort [Begleitmusik] is required [...] Don’t you think ‘incidental’ scraping vulgarises a piece that doesn’t belong to either ‘the kettle-on-the-hob’ or ‘the Blood-on-the-Breadknife’ order of play?” (Pinero an *Actor-Manager* George Alexander um 1893 nach Thomson 2006: 256)

²¹ “The secret, as I said, lies in the fact that Melodrama appeals to the lowest faculties, the avenues to which are very limited, consequently the influence is soon exhausted; whereas Drama appeals to the higher faculties, and *their* avenues are infinite.” (G.H. Lewes 1852 in Rowell ed. 1971: 99) Cuddon spricht von “a kind of naively sensational entertainment” (Cuddon⁴1998: 502) und Smith von “any machine-made entertainment dealing in vulgar extravagance, implausible motivation, meretricious sensation and spurious pathos” (Smith 1973: 6, vgl. auch Rahill 1967: xiii).

²² “Melodrama is a form of dramatic composition in prose partaking of the nature of tragedy, comedy, pantomime, and spectacle, and intended for a popular audience.” (Rahill 1967: xiv)

²³ “[M]elodrama was self-assured and vital whereas the other drama was tentative [...]” (Revels VI/1975: 268) Oder eloquenter: “Melodrama was part of a truly popular theatre. It shows us what life was really like in the navy, on the farm, out of work or down the mine. It charts working-class attitudes to pressgangs, prostitution, alcoholism, rack-rent landlords and colonial expansion. It examines the impact on society of steam looms, iron ships, railways, telegraph systems, wireless, airships, balloons, submarines, imperialist wars and the gold fever [...]. Today, we have no genuinely popular theatre for the instantaneous discussion of moon landings, prison riots, pollution, apartheid, unemployment, the Common Market, or wars in Vietnam, Northern Ireland and Bangladesh. And we are the poorer for it.” (Smith 1973: 50) Ob allerdings die Darstellung einer Farm auf der Bühne wirklich den realen Umständen entsprach, ist zu bezweifeln, besonders im Zusammenhang mit der zunehmenden nostalgischen Verklärung der Countryside (s.u.). Heutzutage übernimmt m.E. das Fernsehen die Topikalisierung von aktuellen Ereignissen.

Publikum auf einer menschlichen Ebene, die bis heute erhalten geblieben ist.²⁵ In der Verknüpfung mit etablierten Genres wird Melodrama sowohl als Weiterführung²⁶ als auch als Vorläufer²⁷ anderer, "hochwertiger" Stücke gesehen. Die Rehabilitation des Melodramas in akademischen Zirkeln sieht James als abgeschlossen an (vgl. James 1980: 3). Im Zuge der nostalgischen Erinnerung an ein populäres Theater wird auch das Melodrama als etwas dargestellt, das für immer verloren ist. Music Hall Programme und viktorianisches Melodrama werden zwar wieder aufgeführt, aber sie seien

marked by self-indulgence on the part of performers and audience. Entertaining as a production of *East Lynne* or *Lady Audley's Secret* in the manner of 'The Good Old Days' may be, it reveals little of the aims of the originators of such pieces, or of the command they exercised over their audiences. (Rowell 1978: 167).

Today melodrama is revived either as a conscious archaism or as a form of burlesque. (Booth 1965: 177)

6.1.2 Theaterfeld und Feld der Macht

Im 19. Jh. beeinflusst das Machtfeld in Form verschiedener gesellschaftlicher Institutionen das Theaterschaffen in England, mit sowohl positiven als auch negativen Folgen. Königin Victoria hat großes Interesse am Theater, besucht Aufführungen in der Stadt und bewundert individuelle Schauspieler wie z.B. Charles Kean, den sie auch mit der Durchführung der sogenannten Windsor Performances am Hof beauftragt (Jenkins 1991: 5f.). Damit will sie bewusst das britische Theater und Drama unterstützen, "to shed 'welcome light' on the entire profession and to educate the nation" (ebd.: 6), und ihr Interesse an die Oberschicht weitergeben (vgl. auch Revels VI/1975: 15). Nach Prince Alberts Tod 1861 stellt sie die Theaterbesuche ein, ordnet jedoch in den 1880ern und

²⁴ "The plays, so neglectful of the externals of reality were psychologically convincing because they spoke from these depths [Archetypen] to corresponding depths in their audiences." (Revels VI/1975: 266)

²⁵ "[W]e see most of the serious conflicts and crises of our everyday lives in melodramatic, rather than tragic terms" (Smith 1973: 10), z.B. verschärfen wir vorhandene Kontraste, indem wir Partei ergreifen (ebd.: 10f.). "If melodrama does not accord with a high ideal of literature, it suggests that the theatre can get along without obviously literary content for a surprisingly long time, but that it cannot endure without emotion and passionate appeal [...]" (Revels VI/1975: 269) Smith zieht eine Parallele zu den Seifenopern des 20. Jh.: "Some of these [melodramatische TV] series have been on the air for years; clearly, they fill a real need. At certain times, we all need to slump into a sofa, turn the box on, and escape into an ideal world of superheroes, thrilling conflicts and predetermined victory. Joe Whelks would not judge us harshly. Must we judge him?" (Smith 1976a: xxii)

²⁶ Laut Booth entsteht das Melodrama aus den *Miracle* und *Morality Plays*, aber auch aus der Elisabethanischen und Jakobäischen Tragödie (Booth 1965: 40).

²⁷ "[T]he concern with social conditions and injustice in popular drama shaped the tastes of Victorian audiences, preparing the ground for the social problem plays of [...] Pinero [...] and [...] Shaw." (Moran 2006: 99f.) Die Darstellung von gewöhnlichen Charakteren und ihrem alltäglichen Leben und Konflikten im *Domestic Melodrama* sei die Grundlage des modernen Dramas (Booth ed. I/1969: 4).

1890ern Aufführungen am Hof an, und ihre Kinder, besonders Kronprinz Albert, besuchen weiterhin das Theater (Rowell ²1978: 152f.). Diese Unterstützung durch das Königshaus verändert die gesellschaftliche Wahrnehmung von Theaterbesuchen und hat so indirekt Anteil am Erfolg der Neuerungen, die Manager wie die Bancrofts am Prince of Wales's einführen (s.u.) (Rowell ²1978: 153, Booth ed. II/1969: 3). Sie führt jedoch nicht zu einem Zuwachs an literarisch hochwertigen Stücken britischer Autoren: Die Windsor Performances beschränken sich auf Shakespearestücke und Farcen oder sentimentale Komödien und bei Besuchen in öffentlichen Theatern bevorzugt Victoria spektakuläres Melodrama oder Keans historisch ausgestattete Produktionen von Shakespearestücken (Jenkins 1991: 7f.).

Trotz der zunehmenden Säkularisierung der Gesellschaft im Spätviktorianismus und dem Leiden vieler Autoren an ihren persönlichen Zweifeln, bleibt Religion ein ernstes Thema und das Christentum die dominante Ideologie (Bunting/Williams eds. 2008: 79f.). "Christianity was *the* most powerful cultural presence in the Victorian milieu. Its belief and values shaped social behaviour through emphasis on duty, self-sacrifice and sexual propriety. It structured leisure time [...]" (Moran 2006: 24) Die Kirche steht dem Theater traditionell ablehnend gegenüber,¹ in den 1860ern zeichnet sich jedoch eine Wende ab. Es gibt vermehrt positiv dargestellte geistliche Charaktere (Booth ed. II/1969: 4) und der Widerstand der Kirche wird nicht nur geringer, sondern Melodramen mit christlichen Plots und Charakteren haben gerade durch die Unterstützung der Kirche das Potential zum Kassenschlager (Booth 1965: 163f.).²

Vom Staat erfährt das Theater keinerlei finanzielle Unterstützung: "Heavily taxed, wholly unassisted by the State, deserted by the gentry, and quite unrecognized as a means of public instruction, the higher English Drama has declined. Those who would live to please Mr. Whelks must please Mr. Whelks to live." (Dickens 1850 nach ebd.: 62) Aus dieser Situation heraus entstand jedoch kein vom Staat unabhängiges Theater, das sich hauptsächlich am Publikum oder den Interessen eines Autors orientiert, denn bis 1968 mussten alle Theaterstücke beim Lord Chamberlain zur Zensur eingereicht werden, auch wenn diese eventuell nicht nötig gewesen wäre. "[Authors] well knew the established legal boundaries of taste and subject matter, which were also very much those of their

¹ "[T]he clergy and the religious conservatives still viewed the theater as a magnet for the immoral and indecent elements of society [...]" (Kattelman 2004: 79)

² Am bekanntesten wurde Barretts *The Sign of the Cross* (1896), das für 435 Abende am Lyric lief (*Who's Who* ¹⁶1977: 1307): In Neros Rom zur Zeit der Christenverfolgung stellt der römische Präfekt Superbus der

audiences.” (Revels VI/1975: 44, vgl. auch Booth ed. I/1969: 7) Einige Literaturwissenschaftler schreiben Managern und Autoren sogar ein Interesse an der Zensur zu: “Victorian managers and dramatists found it on the whole advantageous to have the boundaries of their subject matter clearly and safely laid out for them [...]” (Booth 1991: 146, vgl. auch Trussler 1994: 270)

Da das Theater ohne Zuwendungen “a creature of pure capitalism” war (Auerbach 2004: 4), ist Popularität eine kommerzielle Notwendigkeit. Erfolge wurden bereits genauso ausgeschlachtet wie heutzutage in der Filmindustrie. Ein Beispiel sind die von Sweet gelisteten, genehmigten und ungenehmigten Nebenprodukte zu Boucicaults *The Colleen Bawn* (1860):

In December 1861, it would have been possible to see [...] the equestrian version of the show at Astley’s Amphitheatre, [...] to hear Mr John Orlando Parry ‘Relate, Musically, the Vicissitudes of “The Colleen Bawn”’, [...] cross the Thames for [...] the Surrey Theatre’s burlesque version [...] and round off the evening by dancing to *The Colleen Bawn Gallop*, *The Colleen Bawn Polka Mazurka* and *The Octoroon Valses*. Six months later, those not entirely satiated could roll up at Covent Garden for *The Lily of Killarney*, the grand opera rewrite [...]. (Sweet 2001: 7)

Über die konkrete finanzielle Organisation des viktorianischen Theaters findet sich jedoch wenig Sekundärliteratur. Bis zur Mitte des 19. Jh. war der finanzielle Geldgeber meist der Manager oder Eigentümer eines Theaters (Davis 1996: 122) und auch danach sind Manager oft zumindest (Teil)Inhaber der von ihnen geführten Theater (ebd.: 115). Im späten 19. Jh. übernimmt dagegen der professionelle Manager die Leitung (ebd.: 124), während der Kapitalgeber zunehmend nicht mehr in den Theaterbetrieb involviert ist (ebd.: 122). Das Repertoire wird mit Hinblick auf den vermeintlichen Publikumsgeschmack ausgesucht, während moderne Stücke riskant erscheinen (Bunting/ Williams eds. 2008: 86). Gleichzeitig zentralisiert sich die viktorianische Theaterlandschaft, weil die stehenden Ensembles (*stock companies*) in den Provinztheatern durch tourende West End Produktionen ersetzt werden und es bildet sich ein nationaler Einheitsgeschmack heraus (ebd.).³ Die Zusammenlegung mehrerer Ensembles reduziert die Organisationskosten, erhöht den Profit und macht damit das Theater zu einer (mehr oder weniger) stabilen Geldanlage (Davis 1996: 120f.). “By the First World War ‘show business’ as a species of financial investment was firmly entrenched in many areas of

christlichen Mercia nach und ist von ihrer Glaubensstärke so beeindruckt, dass er konvertiert und mit ihr in der Arena stirbt (vgl. Booth 1965: 164).

³ Bekannte Schauspieler touren bevorzugt in den Sommermonaten, wenn die Londoner Theater geschlossen sind, und Entwicklungen im Transportgeschäft, z.B. das Dampfschiff, ermöglichen internationale Tournen (Kattelman 2004: 84).

theatrical entertainment.” (Revels VII/1978: 67) Der Kritiker William Archer äußert sich in den 1890ern besorgt über die kapitalistischen Strukturen im Theater: “[T]here is practically no middle course between a huge success and a disastrous failure. Unless such a middle course can be discovered or devised, our Victorian Drama will come to little enough.” (Archer nach Jenkins 1991: 28)

Ohne finanzielle Unterstützung durch den Staat bildet das Publikum und seine Reaktion auf eine Produktion die Grundlage für das viktorianische Theaterwesen: “For without the approbation of the box-office, no dramatist, however independent and open-minded, could make his mark.” (Jenkins 1991: 1) Es beeinflusst neben der Zensur am stärksten, welche Stücke im Repertoire bleiben und welche Themen auf welche Art behandelt werden können bzw. müssen. Viele moderne Kritiker kritisieren diese Abhängigkeit,⁴ sie ist aber mit Vorsicht zu behandeln: Nach Bourdieu beeinflusst die Nachfrage nicht direkt das Angebot, sondern die Feldregeln des Theaters brechen die von der Gesellschaft vorgegebenen Regeln je nach Autonomiegrad des literarischen Felds (s.u.). Ebenso kann sich das Publikum umgekehrt an das Angebot anpassen: “And the effect is by no means one-directional, as the potential customer, eager to accommodate to the latest fashions, adapts his or her taste to the innovative modes introduced by artist, craftsman, or writer.” (Roston 1996: 2)

Exkurs: Buchanans Publikum

Buchanans Adaptionen wurden großteils in West End Theatern aufgeführt,⁵ die hauptsächlich für ein Publikum aus der Mittelschicht produzierten. Diese steigt im 19. Jh. rapide auf, gewinnt mit dem durch Handel, Wirtschaft und Dienstleistungen neu gewonnenen Reichtum sozialen und politischen Status und bestimmt die moralischen Standards und Sitten der Zeit (Moran 2006: 39). Die von ihr akzeptierten und verbreiteten Werte werden in Opposition sowohl zur Oberschicht als auch zur *Working Class* definiert und beinhalten

[t]he importance of work, the individual’s responsibility for self-improvement, the distinct and separate roles for men and women and the earnest commitment to duty commensurate with one’s social place [...]. (Moran 2006: 4)

⁴ So kommentiert der gestrenge Jenkins: “Yet, like many of his journalist and lawyer friends, he [Gilbert] wanted to write successful plays and, with a living to earn, was prepared to *compromise*.” (Jenkins 1991: 105, kursiv sh)

⁵ Von den mir bekannten 25 Adaptionen werden 15 in West End Theatern produziert, 3 wechseln innerhalb eines Jahres in ein West End Theater, und 7 werden außerhalb des West End aufgeführt.

The concept of respectability is an important one and many historians have seen the distinction between those who were and those who were not respectable as the most significant one in Victorian society. [...] A respectable station in life and a demeanour of piety, sobriety, chastity, thrift and industry became for many indissolubly linked. (Golby/Purdue 1984: 185, 197)

Klassenzugehörigkeit lässt jedoch keine eindeutige Schlussfolgerung auf ein entsprechendes Verhalten zu, sondern macht es nur wahrscheinlicher:

The terms 'middle class' or 'the middle classes' encompass, however, a heterogeneous assortment of people: the barber, the manufacturer, the shopkeeper, the farmer, doctor or clerk. Many of them were religious, earnest and sober while others were self-consciously respectable and concerned to distance themselves from that which was immediately below them. (Golby/Purdue 1984: 84)

Literaturgeschichten sind sich einig, dass nach 1850 die Mittelschicht ins Theater zurückkehrt und es im Laufe des 19. Jh. grundlegend verändert:⁶

English tragedy and melodrama began the century full of rhetoric and poeticity on the one hand, and violence and a healthy vulgarity on the other; they left it, transmuted into virtually one form, rather more quietly, tastefully, and prosaically, with a healthy middle-class strength. (Booth ed. II/1969: 23)⁷

Diese Entwicklung ist nur teilweise im Theaterfeld begründet: Politische Stabilität, allgemeiner Wohlstand verbunden mit mehr Freizeit und nationales Selbstbewusstsein tragen ebenso dazu bei wie die wachsende Respektabilität von Managern und der zunehmende Appeal von Schauspielstars (Revels VII/1978: 63, 65, auch Donohue 2004: 263). Die opulent-elegante Ausstattung der in den 1860er Jahren neu gebauten, kleineren Theater zeugt von Luxus und Prestige, während bereits existierende Theater zu Tempeln der Kunst umgebaut werden (Moran 2006: 96, Bunting/Williams eds. 2008: 86, Booth 1965: 163). Die das West End begrenzenden Einkaufsstraßen (Oxford Street, Regent Street, The Strand) durchlaufen einen Gentrifizierungsprozess (Davis/Emeljanow 2001: 176) und neue Technologien erhöhen die Sicherheit (z.B. in der Beleuchtung) und Hygiene (z.B. im Abwassersystem) in öffentlichen Gebäuden und auf den Straßen (Revels VII/1978: 63). Ab den 1860ern werden mit der Anbindung der Londoner Vororte durch Eisenbahn und Bus die Theater im West End bequem erreichbar und ermöglichen den "evening in town" (Fischler 1999: 342, Booth 1965: 163, Mander/Mitchenson 1957: 90). In den 1880ern machen sich Verbesserungen in der Kommunikation von Werbung

⁶ Bei Booth ist diese Rückkehr in den 1860ern und 1870ern angesetzt (Booth 1965: 56/FN 9), bei Donohue in den späten 1850ern (Donohue 2004: 263), bei Richards dagegen in den 1880ern (Revels VII/1978: 63).

⁷ An diesem Zitat fällt auf, dass Booth eine qualitative Wertung dieser Veränderung umgeht, indem er die negativ und positiv konnotierten Wörter sorgfältig ausbalanciert.

und Klatsch bemerkbar (Revels VII/1978: 63),⁸ gleichzeitig zieht die zunehmende Popularität der Music Halls einen Teil des *Working Class* Publikums ab (Styan 1996: 314, Rowell ²1978: 83, Fischler 1999: 342). Der Unterhaltungssektor teilt sich auf in Produktionen für verschiedene Gesellschaftsschichten:

On the one hand there was the working-class, often rowdy, enormously creative and witty world of the music hall, and on the other the bourgeois, progressive and sophisticated ‘new drama’, which, as many commentators have claimed, deliberately alienated less ‘refined’ audiences with its increasing elitism. (Bunting/Williams eds. 2008: 87)⁹

Dem Publikum selbst ist die zunehmende Trennung durchaus bewusst.

The penny-paper, the mass-market periodical, the music-hall, popular theatre like the variety and the burlesque, and, beginning in 1896 at the Empire Theatre, the cinema [...] – these were signs that a radical split had opened up between genteel and popular culture. (Arata 1999: 57)

Theatermanager unterstützen die Trennung mit Maßnahmen, die die Oberschicht anlocken sollen und gleichzeitig den unteren Schichten den Zugang zum Theater erschweren. Die traditionell günstigen Sitze vor der Bühne (*pit*) werden durch teure (*stalls*) ersetzt und deren Stammnutzer in die letzten Reihen oder die Galerien verdrängt (Booth 1965: 163, Rowell ²1978: 103f., Thomson 2006: 256).¹⁰ Eintrittskarten können im Voraus gebucht werden (Kattelman 2004: 80) und der Eintritt zum halben Preis am späten Abend wird gestrichen, u.a. weil aufgrund der späteren Dinnerstunde das abendliche Programm von mehreren Stücken auf das Hauptstück und eventuell ein kurzes Vorstück (*curtain-raiser*) reduziert wird (Donohue 2004: 255f., Rowell ²1978: 103). Matinees richten sich an eine Gesellschaftsgruppe, die es sich leisten kann, tagsüber ins Theater zu gehen (Rowell ²1978: 103) und sind besonders beim weiblichen Publikum beliebt (Fischler 1999: 343).¹¹ Die an Klassen und Einkommen orientierte Ausdifferenzierung des Publikums zeigt sich konkret in den neuen Theaterbauten, die für verschiedene

⁸ Die Berühmtheit eines Schauspielers ist ein weiterer externer Faktor bei der Rezeption eines Stücks: “[C]elebrity [...] is not something created during the theatrical experience by the actor, but is [...] the result of the audience’s previous exposure to socially generated information about the actor.” (Carlson 1994: 112)

⁹ Auch hier zeigt sich eine vorsichtige Verteilung von positiven und negativen Wörtern: “rowdy” wird durch “creative” and “witty” aufgehoben, “bourgeois” und “elitist” durch “progressive” und “sophisticated”.

¹⁰ Henry James schreibt 1877 über die Ticketpreise in London: “The dearness of places at the London theatres is sufficient indication that play-going is not a popular amusement [...] In the house itself everything seems to contribute to the impression which I have tried to indicate – the impression that the theatre in England is a social luxury and not an artistic necessity.” (James 1877 in Rowell ed. 1971: 193)

¹¹ Die Matinee wird darüber hinaus in den 1870ern und 1880ern für die Produktion von neuen, ambitionierten Stücken genutzt, die nicht zum Repertoire gehören (Rowell ²1978: 128).

Kategorien unterschiedliche Foyers, Garderoben und Eingänge aufweisen

(Davis/Emeljanow 2004: 105, Trussler 1994: 262).¹²

Die Verdrängung der unteren Schichten im West End zeigt neben der Rückkehr der *Middle* und *Upper Classes* ins Theater, dass die Häuser nicht mehr auf ein lokales Publikum angewiesen sind. Davis/Emeljanow arbeiten heraus, dass sich das Londoner West End stattdessen bewusst als Touristenattraktion vermarktet: Es verlässt sich zunehmend auf Zuschauer aus den Vorstädten und Provinzen und entwickelt eine Infrastruktur, die für Bequemlichkeit (öffentlicher Transport,¹³ Restaurants, Übernachtungsmöglichkeiten), Sicherheit, Respektabilität und Glamour sorgt (Davis/Emeljanow 2001: 168, 172ff.). “Above all, the West End needed to establish itself as extraordinary, offering entertainment that could not be offered elsewhere.” (ebd.: 173)¹⁴ Tourismus, kleinere Häuser, im Voraus buchbare Tickets und die Vergrößerung des potentiellen Publikums ermöglichen ausgedehnte Laufzeiten, den sogenannten *Long Run* (Rowell²1978: 103, Kattelman 2004: 83).¹⁵ Theater spezialisieren sich zunehmend auf ein bestimmtes Genre (Donohue 2004: 256), so dass “playgoers knew what kind of entertainment they would see at any particular house” (Mander/Mitchenson 1957: 90). “By the end of the century, different theatres were targeting different audiences and being rewarded by loyalty” (Thomson 2006: 256, vgl. auch Fischler 1999: 342).¹⁶ Davis/Emeljanow sehen in der Umgestaltung des West Ends zur Touristenattraktion den Ursprung für die das späte 19. Jh. bestimmende Kommerzialisierung des Theaters: Der Bauboom nach 1866 zeige “the shift from a theatre that prided itself on its national relevance to one whose concerns and policies were primarily commercial” (Davis/Emeljanow 2001: 170).

¹² Derselbe Trend zeigt sich bei den Music Halls: Auch hier bemühen sich Manager gegen Ende des 19. Jh. gezielt um ein besser gestelltes Publikum, u.a. indem durch die Einführung festgelegter Sitzplätze verschiedene Publikumsgruppen durch die Eintrittspreise voneinander getrennt werden (Golby/Purdue 1984: 173).

¹³ Die U-Bahn scheint jedoch anfangs nicht dazu beizutragen, wenn man folgender Beschreibung von 1887 folgt: “The atmosphere was a mixture of sulphur, coal dust and foul fumes from the oil lamp above; [...] I should think these Underground railways must soon be discontinued, for they are a menace to health.” (R.D. Blumenfeld nach Sansom 1974: 19)

¹⁴ Davis/Emeljanow machen deutlich, dass sie mit dieser Perspektive die traditionelle Literaturgeschichte des West Ends revidieren wollen: “From this perspective, the history of the West End in our period becomes not a teleological one of middle-class and fashionable reclamation. Rather, it shows a deliberate attempt on the part of managements and journalists, many of whom were to an extent beholden to managers for their income, to construct a ‘Crystal Palace,’ which would lure an increasingly assertive middle class to a theatrical theme park to flatter its sensitivity and cultural perspicacity or to satisfy its craving for luxurious spectacle.” (Davis/Emeljanow 2001: 173)

¹⁵ Während des *Long Runs* von Taylors *Our Boys* wurde die nahe Bushaltestelle in “Our Boys” umbenannt, die tausendste Aufführung mit einem festlichen Dinner begangen und humoristische Postkarten zeigten ein bearbeitetes Foto von der künstlich gealterten Besetzung (Davis 1984: 24).

Inhaltlich wird als Wendepunkt in der Gentrifizierung des Theaters Boucicaults *Gentlemanly Melodrama* angesehen, das es der respektablen Bourgeoisie überhaupt erst ermöglicht ins Theater zu gehen,¹⁷ und der in den 1860ern beginnende *Cup-and-Saucer-Realismus* von T.W. Robertson am Prince of Wales's unter dem Management der Bancrofts (s. 6.1.3). Dabei verläuft trotz der zunehmenden Trennung nach sozialer Zugehörigkeit die Freizeitgestaltung der verschiedenen Klassen grundsätzlich ähnlich:

Although many leisure interests were shared by members of the working and lower middle classes, the middle classes, if they did participate in similar activities, did so at some distance. Just as there were 'better' residential areas within most seaside resorts, so there were more expensive seats for sporting and other events which ensured that the space between the middle and the lower classes was maintained. (Golby/Purdue 1984: 180)

Besonders die allgemeine Beliebtheit des Melodramas zeigt, dass die Grenzen zwischen den schichtgebundenen Aktivitäten verschwimmen, auch wenn sich verschiedene Arten von Melodrama für unterschiedliche Gesellschaftsgruppen entwickeln (s. 6.1.3). Wie stark die Ausdifferenzierung des Publikums im Theater tatsächlich war, ist deswegen schwer zu beantworten: Rowell verweist z.B. auf die loyalen Zuschauer in *Pit* und *Gallery*, die trotz der ausschließenden Maßnahmen der Manager für nicht reservierbare Tickets anstehen (Rowell²1978: 104) und Anselm erwähnt den Massenappeal von Irvings spektakulären Produktionen am Lyceum für ein gemischtes Publikum (Bunting/Williams eds. 2008: 87). "Victorian audiences were more capacious and diverse than divisive commentators, then or now, have wanted to see." (Auerbach 2004: 5) Davis/Emeljanow sehen eine weitere Schwierigkeit bei der Rekonstruktion des Zuschauerhaltens in der Quellenlage: Da bereits in den viktorianischen Medien verschiedene Publikumsgruppen nach Klasse, Einkommen und Wohnort stereotypisiert und gleichzeitig mythologisiert werden, sind keine unvoreingenommenen Augenzeugenberichte vorhanden, dennoch (oder vielleicht gerade deswegen) überdauert das Bild des Gegensatzes von West End vs. East End Zuschauern (Davis/Emeljanow 2004: 95-102, 106). In jedem Fall wird das Publikum im späten 19. Jh. nach Einkommen unterteilt – die Bancrofts "created an economic zone of exclusion, a police eventually followed by all *West-End managers*. It cocooned the more affluent from contact with the 'vulgar herd'

¹⁶ Davis/Emeljanow beschreiben diese Spezialisierung als Teil der Kommerzialisierung des West Ends nach 1850: "[T]he places of entertainment *needed to identify themselves precisely* [...]" (Davis/Emeljanow 2001: 173, kursiv sh)

¹⁷ Davor galt: "[R]espectable Victorians in search of serious theater were left to choose between melodramas they could not attend and poetic dramas they could not stand [...]" (Fischler 1999: 346).

[...] West-End theatres had divided their audiences into classes demarcated by their ability to pay” (ebd.: 105f., kursiv sh).

Arbeitsbedingungen. Die veränderte Zusammensetzung des West End Publikums, die kleineren Häuser, der wachsende Starkult usw. haben weitreichende Folgen für die Arbeitsbedingungen im Theater. Schauspieler müssen einerseits auf direkte Rückmeldungen verzichten, andererseits ermöglicht das ruhigere Verhalten einen natürlicheren Stil der Darbietung, der wiederum eine neue Art von Theaterstücken fördert (Booth ed. II/1969: 4) und sich in zunehmend realistischen Situationen und Dialogen niederschlägt. Autoren konzentrieren sich auf Charaktere aus den oberen Schichten und präsentieren deren Leben in großartig ausgestatteten Szenarien, in Ballsälen, Konservatorien und beim Derby (ebd.: 5).

Gleichzeitig bringt das neue Publikum eine indirekte Zensur in die Theater, weil es genau auf die moralischen Implikationen eines Theaterstücks achtet und Autoren dementsprechend bestimmte Themen nur vorsichtig oder indirekt ansprechen können (Moran 2006: 17).¹⁸ “[A] fashionable, or partly fashionable and predominantly middle-class, audience makes for a narrowing of vision in the theatre – an insistence on what such an audience admires, and will accept as a representation of the life it knows.” (Revels VI/1975: 257) Aus den 1890ern erwähnt Booth jedoch auch Aussagen, nach denen gerade in West End Theatern “immorally suggestive dialogue” präsentiert wird (Booth 1991: 163, vgl. auch Rahill 1967: 202), und verweist darauf, dass Hosenrollen, komische Lieder, suggestive Komik und “französische” Moral durchaus akzeptiert werden, solange die vorherrschenden Werte nicht in ihren Grundfesten erschüttert werden (Revels VI/1975: 36f.).¹⁹ Das Theater der 1880er und 1890er fasst er folgendermaßen zusammen:

Their [Jones’ und Pineros] audience was the middle- and fashionable upper middle-class *cum* aristocratic audience of the St. James’s, the Court, the Garrick, and the Criterion, theatres controlled by highly respectable and respected actor-managers: George Alexander, John Hare, and Charles Wyndham. This audience was prepared to accept more intellectual and serious comedy

¹⁸ Moran begründet diese Tendenz mit dem im Viktorianismus weitverbreiteten Evangelikalismus. “Emphasis on the fallen nature of humanity etched introspection and guilt on the Victorian personality. [...] Because pious, ‘proper’ conduct was a visible sign of conversion and redemption, the evangelically-minded middle class judged any departure from expected standards as a sign of spiritual failing.” (Moran 2006: 27) Diese moralische Wachsamkeit bezieht sich zu einem gewissen Grad auch auf das Privatleben von Schauspielern (Revels VI/1975: 37).

¹⁹ “[B]ut woe betide an actor who had to utter a serious speech with a suggestion of immorality or impiety in it.” (Revels VI/1975: 37)

provided it did not offend social convention, and provided that its settings and characters were largely taken from the society with which it was comfortably familiar. (Booth ed. III/1973: 49)

Auf diese Weise ausgeklammert wird z.B. Sozialkritik. “[T]hose middle-class patrons were not yet willing to spend an evening watching unattractive characters with disagreeable problems. A playwright had to deliver what customers would pay for at the box-office.” (Jenkins 1991: 96)

Legitimierte Position und die Actor-Manager. Nach Bourdieu existiert das Feld der Macht immer innerhalb des künstlerischen Felds als eine legitimierte Position. Für das viktorianische Theater ist dies das bürgerliche Theater, das für die respektable Mittelschicht produziert wird und sich gegen das East End und die Music Hall absetzt – es dominiert das gesamte West End und besetzt damit auch geographisch die zentrale Position im Theaterfeld. Ausschlaggebend für die steigende Respektabilität ist neben der Unterstützung durch die Monarchie besonders die Etablierung von *Actor-Managern* (Booth ed. II/1969: 3), die seit den 1880ern als Schauspielstars und Manager in Personalunion das elegante (*fashionable*) Theater dominieren. “[T]hey consolidated the reawakened appeal of serious theatre to middle-class audiences [...]” (Revels VII/1978: 63) Sie erheben nicht nur das Melodrama zu einem respektablen Genre (ebd.: 101), u.a. durch ihren zurückgenommenen Schauspielstil,²⁰ sondern werden zu Hütern des moralisch einwandfreien Theaters: “In the stability of this era the audience counted on and the actor-managers guaranteed the style and standards of entertainment.” (Rowell ²1978: 106) Einflussreiche *Actor-Manager* sind neben dem frühen Charles Kean oder dem Ehepaar Bancroft u.a. Henry Irving am Lyceum und Herbert Beerbohm Tree am Her Majesty’s Theatre. Zu den Strategien, die das Theater respektabler und somit für die Mittelschicht zugänglicher machen sollen, gehört u.a., dass Wyndham im Criterion detaillierte Programmhefte anstatt der üblichen Playbills einführt, Hare im Court Kaffee und Tee statt alkoholischer Getränke anbietet, Gilbert im Savoy die Matinee stärkt und Irving im Lyceum das Auditorium abdunkelt (ebd.: 92f.). Die *Actor-Manager* sind auch verantwortlich für die luxuriös ausgestatteten neuen oder renovierten Theater und für prunkvolle, historisch “korrekte” Aufführungen von Shakespearestücken (vgl. Bunting/

²⁰ Keans “refined acting” in Boucicaults *The Corsican Brothers* (1852) fasziniert auch Königin Victoria (Fischler 1999: 342). “In urban and posh drama, actors like Du Maurier and Gillette no longer gestured like windmills and ranted like madmen. They dressed quietly, spoke naturally and developed a casual, throwaway technique.” (Smith 1973: 43f.)

Williams eds. 2008: 86).²¹ Der kommerzielle Erfolg der *Actor-Manager* wird gekrönt und institutionalisiert durch die Erhebung in den Ritterstand (Irving 1895, Squire Bancroft 1897, Wyndham 1902, Hare 1907, Tree 1909, Alexander 1911, Johnston Forbes-Robertson 1913).

Ob sich das System der *Actor-Manager* positiv oder negativ auf die Entwicklung des Theaters auswirkte, ist umstritten. Die Berühmtheit des Manager-Stars zieht ein großes Publikum an, verhilft einem Theater so zu ökonomischen Erfolg und “built up strong companies and worthy repertoires”, in denen neue Schauspieler eine Art Ausbildung erfahren können (Styan 1996: 311f.).²² Die Organisation der Truppe als stehendes Ensemble um den *Actor-Manager* hat jedoch auch zur Folge, dass das Repertoire auf die Kompanie zugeschnitten wird oder Autoren ihre Stücke von vornherein an eine bestimmte Truppe anpassen, was zu einer Einheitlichkeit (ebd.: 312, Thomson 2006: 259ff.) und auch Konventionalität von viktorianischen Stücken führt, insofern die Typen (*lines*) eines Ensembles auf melodramatischen Stereotypen beruhen (Booth 1965: 65). Die Ausrichtung auf bestimmte Schauspieler kann zum Misserfolg führen, wenn die gewünschte Besetzung bereits anderweitig engagiert ist (Thomson 2006: 261), und die Strapazen des *Long Runs* zwingen Schauspieler dazu, ihre Rollen kräftesparend anzulegen.²³ Zudem bevorzugen Manager solche Stücke, die ihre speziellen schauspielerischen Fähigkeiten optimal zur Geltung bringen,²⁴ und das Publikum ist mehr an der Besetzung als am Theaterstück interessiert (Styan 1996: 311).²⁵ Im späten 19. Jh. nehmen die Namen von bekannten Schauspielern immer mehr Raum auf Handzetteln und Postern ein. “Often the audience members were not even aware of what production they were going to see, but they certainly knew who would be performing.” (Kattelman 2004: 83f.) In diesem Zusammenhang wird *Actor-Managern* vorgeworfen, dass sie andere Talente,

²¹ “With his Eton education and antiquarian authorities, Kean made his Shakespearean productions respectable [...]” (Fischler 1999: 342) Andere *Actor-Manager*, die sich mit Shakespeare-Produktionen hervortun sind Phelps (Revels VI/1975: 134ff.), Irving (Revels VII/1978: 77) und Beerbohm Tree (ebd.: 86-89).

²² Shaw bedauert dagegen noch in den 1890ern die mangelhafte methodische Ausbildung von Schauspielern (1896 in Shaw ²1955: 89) und Schauspielerinnen (1896 in ebd.: 77f.)

²³ “The worst of the application of the long-run system to heroic plays is that [...] it drives him [den Schauspieler] to limit himself to such effects as he can repeat to infinity without committing suicide.” (1897 in Shaw ²1955: 287)

²⁴ “[P]lays have been chiefly considered and exploited from their purely theatrical side, and as a vehicle for exhibiting the powers and peculiarities of an actor or a company.” (Jones 1891: xi)

²⁵ “If you put the *Sleeping Beauty* on the stage in dumb show, the only thing you could depend on the whole house knowing about her would be her private name and address, her salary, her engagements for the next year, her favorite pastimes, and the name of her pet dog.” (1897 in Shaw ²1955: 204) An anderer Stelle kritisiert Shaw Schauspieler für “bounding on to an enthusiastic reception with the ‘Here I am again’ expression of popular favorites” (1896 in ebd.: 111).

besonders von Schauspielerinnen,²⁶ nicht genug fördern oder sogar aktiv unterdrücken, sich nur um ihre eigene Bühnenpräsenz kümmern²⁷ und einen despotischen Probenstil pflegen (Powell 1997: 65f.). Auch die wachsende soziale Anerkennung wird ihnen zum Vorwurf gemacht: “To its critics royal approval of the lay and actor-manager systems seemed at best an endorsement of the worthy, the picturesque and the unchallenging.” (Revels VII/1978: 69)²⁸ Shaw kritisiert, dass die neue Respektabilität auf Kosten der schauspielerischen Leistung geht:

[T]he actors’ subordination of drama to ‘good taste,’ their consciousness of the stalls, their restrained drawing room voices, their perpetual thinking of their manners and appearance when they ought to be thinking of their work, all produce a detestable atmosphere of candidature for social promotion [...]. (1897 in Shaw ²1955: 159)²⁹

Autoren tragen im Gegensatz zu den *Actor-Managern* wenig zur neuen Respektabilität des Theaters bei. Diese engt, sobald sie gegen Ende des 19. Jh. fest etabliert ist, den Spielraum von Autoren bezüglich der gewählten Thematik eher ein:

The hard-won social acceptance had proved a snare: established theatre had become merely Establishment theatre, and was too narrowly circumscribed by commercial imperatives. (Revels VII/1978: 69)

Straight theatre won social recognition during the period, but that brought with it the liability to conform to consensus notions of the approved and respectable. Artistic caution was in part dictated by professional and commercial necessity. (ebd.: 103)

Autonomiestatus. Die von Bourdieu für das französische literarische Feld festgestellte überkreuz verlaufende Entwicklung von Künstlerstatus und Erfolg, die für eine wachsende Autonomie spricht, lässt sich teilweise auch in England feststellen. Ab den

²⁶ Viele *Actor-Manager* sprechen dem Aussehen einer Schauspielerin größte (vgl. Powell 1997: 64f.), ihren schauspielerischen Fähigkeiten dagegen wenig Bedeutung zu. So äußert sich Irving gegenüber der Schauspielerin Elizabeth Robins: “[B]ut women have an easy road to travel on the stage. They have but to *appear* and their sweet feminine charm wins the battle –” (Robins nach ebd.: 158) Auch Schauspielerinnen sind sich der Wichtigkeit ihres Aussehens bewusst (Powell 1997: 64f.). Shaw fasst zusammen: “Most of the routine of our leading theatrical work in London is done by ladies who are not altogether artists and not altogether exhibitions, but who eke out a little art with more or less personal attractiveness.” (1896 in Shaw ²1955: 77)

²⁷ Cibber “demanded [...] that his superiority should be made evident to the public. (And there are not half a dozen leading actors on the stage today who would not take precisely that view of the situation.)” (1896 in Shaw ²1955: 146)

²⁸ “The history of the Lyceum, with its twenty years’ steady cultivation of the actor as a personal force, and its utter neglect of the drama, is the history of the English stage during that period.” (1897 in Shaw ²1955: 184)

²⁹ Oder auch: “What is the matter with them [Schauspielern] is the characteristic narrowness and ignorance of their newly conquered conventional respectability” (1897 in Shaw ²1955: 261).

1870ern kann die Popularität zugänglicher Texte bei einem breiten Publikum einen Autor bzw. seinem Ruf Schaden zufügen (Hughes 1999: 48).³⁰

The *real* history of the drama for the last ten years is not the history of the *prosperous enterprises* of Mr Hare, Mr Irving, and the established West-end theatres, but of the *forlorn hopes* led by Mr Veron, Mr Charrington, Mr Grein, Messrs Henly and Stevenson, Miss Achurch, Miss Robins and Miss Lea, Miss Farr and the rest of the Impossibilists. (Shaw nach Nicoll 1959: 61, kursiv sh)

Kommerzieller Misserfolg kann als “artistic virtue” dargestellt (Nicoll 1959: 61) und populären Autoren, Schauspielern und Managern moralischer Ausverkauf vorgeworfen werden. Da jedoch im 19. Jh. das Theater lange Zeit nicht als hohe Kunstform betrachtet wird, d.h. Dramatiker eher als Handwerker denn als Künstler angesehen werden (s. 6.1.4), ist kommerzieller Erfolg, sofern er für einen Autor überhaupt eintreten kann (s. 6.1.4), für seinen Ruf zunächst weniger schädigend und, sofern er sich selbst nicht als Künstler versteht, auch nicht problematisch. Gegen Ende des 19. Jh. verstärkt sich jedoch die Vorstellung, dass das ausschließliche oder ausdrückliche Bestreben, Geld zu verdienen, einen Bühnenautor ebenso kompromittieren kann wie der kommerzielle Erfolg eines Stücks.³¹ Hinchliffe folgt mit seiner Beschreibung des Scheiterns anerkannter Autoren wie Henry James, Alfred Tennyson oder T.S. Eliot im Theater eben dieser Argumentation: “All three seemed prepared to sacrifice integrity for success.” (Hinchliffe 1979: 9) Der Grund könnte aber durchaus auch in der fehlenden Bühnentauglichkeit der Stücke selbst liegen.

Dennoch besetzt das englische Theaterfeld eine schwache Position, insofern es seine internen Werte gar nicht oder nur bedingt gegen die Erwartungen des externen Publikums durchsetzen kann. So ist lange Zeit ein *Happy Ending* fast zwingend erforderlich,³² sofern es sich bei einem Stück nicht um eine Tragödie handelt. Ebenso sind bestimmte Themen

³⁰ Hughes bezieht sich auf Tennyson und seine Gedichte, Fischler sieht dieselbe Tendenz in den 1890ern auch im Theater gegeben: “As the fashionable arts distanced themselves from bourgeois value, Gilbert’s work went out of favor [...]” (Fischler 1999: 353) Hughes vermutet, dass komplizierte Literatur die Daseinsberechtigung für neue Positionen der professionellen Auslegung untermauert, von “expert commentators steeped in contemporary theory and committed to rigorous exegesis” (Hughes 1999: 48). S. auch den Wandel im Status des *Poet Laureate* in 6.1.2/FN 36.

³¹ So sieht sich Editor Hamilton 1918 genötigt, Pinero gegen P.P. Howes Kritik von 1913 zu verteidigen: “In other words, Mr. Howe’s objection to Pinero is based upon the fact that Pinero’s plays have been enormously successful on the stage.” (Hamilton 1918: 18)

³² Das geplante tragische Ende von Boucicaults *The Octoroon* (1859) (Booth 1965: 167), Jones’ *Saints and Sinners* (1884) und Pineros *The Profligate* (1889) wird nach Testläufen zum Positiven korrigiert (Jenkins 1991: 277/EN 22, 169). Ein zufriedenstellendes *Happy Ending* musste anscheinend für *jeden* rechtschaffenen Charakter eine glückliche Zukunft beinhalten. So wurde Pinero hinsichtlich seines Stücks *The Hobby Horse* (1886) Zynismus vorgeworfen (Salaman 1892: iv): Der gutherzige junge Curate Noel verliebt sich in Diana, die ihm unter falscher Identität bei seiner Arbeit im Londoner Slum hilft – diese kehrt am Ende des Stücks jedoch zu ihrem Ehemann zurück und Noel bleibt allein zurück.

und ihre Darstellung durch die Zensur stark eingeschränkt und gegen Ende des 19. Jh. verschärft sich die implizite Zensur durch den Publikumsgeschmack zusätzlich, weil öffentliche (Sex)Skandale die Angst vor einem nationalen moralischen Verfall fördern (Moran 2006: 48). “As a result, writers exercised even greater care in representing unconventional sexualities, and the public scrutinized work with even greater suspicion.” (ebd.) Wildes Prozess 1895 verschärft diese Tendenz: “A tone of reaction set in.” (Donohue 2004: 269)³³ Ob, auf welche Weise und wie stark ein Autor subversive Elemente in sein Stück aufnehmen kann bzw. ob das sogar von ihm erwartet wird, kann nur durch detaillierte Textarbeit herausgefunden werden. Der langfristige Einfluss von gesellschaftlichen Vorgaben auf ein Stück hängt allerdings nicht von Publikum oder Zensur ab, sondern wirkt über den Autorenhabitus, also die Herkunft des Autors, welche Art Sozialisation und Erziehung er erfahren hat und welche Kapitalgrundlagen er im weitesten Sinne mitbringt. Moderne Literaturkritiker erkennen diese Abhängigkeit³⁴ und werfen sie dem Autor oft als zu wenig Eigenständigkeit vor.³⁵ Booths Darstellung von Jones ähnelt dagegen Bourdieus Einstellung, insofern sie Nachsicht für seine Verankerung in einer realen Situation aufweist: “Jones’s boldness of theme is often more than compensated for by his timidity of execution. [...] Yet Jones was only expressing the mores and social concerns of his day, and it is unfair to criticise him for not fearlessly rejecting them.” (Booth 1991: 175)

Ähnlich wie in Frankreich trennt sich auch im Viktorianismus die Kunst zunehmend von anderen gesellschaftlichen Bereichen. In den 1890ern nimmt das Wort “literature” unsere modernen Konnotationen an und wird zum Ausschluss von als nicht künstlerisch empfundenen Texten, z.B. politisch engagierter Literatur wie der *New Woman Novel*

³³ Donohue nennt keine konkreten Folgen, Jenkins erwähnt jedoch im Zuge der Debatte um Ibsen und Wilde, dass Wildes Name von aktuellen Theaterplakaten genommen wird und dass Jones’ *Michael and His Lost Angel* (1896) ausgebuht und nach 11 Nächten abgesetzt wird, weil es einen Gottesdienst auf der Bühne beinhaltet (Jenkins 1991: 160).

³⁴ “[T]he attitude the dramatist takes towards issues of his day may be one so deeply grounded in the accepted beliefs and received opinions of his society that he is not fully aware of it himself.” (Donohue 1979: 99)

³⁵ Besonders Jenkins weist wiederholt auf die Beschränktheit von Autoren hin, u.a. “[they] either compromised their own vision in order to placate audiences or were themselves blinkered by the moral conventions they hoped to question” (Jenkins 1991: 28). Über Pinero schreibt er: “Ultimately, however, Pinero’s own restrictive and conventional idea of womanhood determines Paula’s fate.” (ebd.: 178) “Any woman who betrays her femininity goes against Nature. This principle, engraved on Pinero’s psyche, restricts his vision [...]” (ebd.: 180) “When Pinero addressed the Woman Question seriously [...] his conservatism continued to shackle his imagination.” (ebd.: 180f.) Und über Jones: “And so, paradoxically, Jones sustains the Victorian fetish for respectability that he had set out to castigate. [...] he was himself imprisoned by all that he considered permanent and valuable in Nature.” (ebd.: 139) “Jones was too much the product of that society to realize the difference.” (ebd.: 141)

(Arata 1999: 61) oder Werken staatlich anerkannter Autoren genutzt.³⁶ Im Theaterbereich scheinen Sanktionen gegen heteronomen Einfluss, wie z.B. der Ausschluss aus der wie und von wem auch immer definierten Künstlergemeinschaft, jedoch nur bedingt zu greifen, da zu einem gewissen Grad schon die Tatsache, dass man für das Theater schreibt, den künstlerischen Status angreift bzw. Kompromisse mit Managern, Schauspielern, Budget, Zensor und dem Publikum fordert. Auch der Anreiz zum Widerstand gegen das Machtfeld ist im viktorianischen Theaterfeld schwach ausgeprägt bzw. scheinen umgekehrt die Anreize *für* eine Unterstützung des Machtfelds deutlich stärker zu sein – abhängig von der individuellen Interessenlage des einzelnen Akteurs. Populäres, an einem breiten Publikum und dessen Werten ausgerichtetes Theater führt zu kommerziellem Erfolg und die Erhebung in den Ritterstand krönt das durch Anpassung erreichbare soziale Prestige. Im Kontrast dazu kann die Position des protestierenden Avantgardisten nur von wenigen Autoren so besetzt werden, dass sie damit ihren Lebensunterhalt verdienen können, und ist oft von wiederholter Frustration begleitet, die nur durch die Anerkennung in einem kleinen Kreis oder das Gefühl persönlicher künstlerischer Integrität ausgeglichen wird. Eine offizielle Anerkennung durch eine alternative Szene, mit Preisen oder Festivals, existiert im viktorianischen Theaterfeld erst spät und nur in Form semiprивater Projekte, Clubs und Societies (s. 6.1.3).

Das Autonomiemerkmal der selbstreflexiven Metakommentare ist dagegen schon früh im viktorianischen Theater weit verbreitet: Einige Stücke spielen vollständig im Theatermilieu (z.B. Pineros *Trelawney of the 'Wells'* 1898) oder kommentieren das Theatergeschäft (z.B. Sims' *The Lights o' London* 1881, Barries *Rosalind* 1912), besonders in komischen Genres verweisen Charaktere immer wieder durch Illusionsbruch auf bühnentechnische Vorgaben³⁷ oder Vorgänge³⁸ und Burlesquen parodieren beliebte

³⁶ Dieser Trend zeigt sich in der Abwertung des Postens des *Poet Laureate*. Während Tennyson bis zu seinem Tod 1892 hoch geachtet wird, gilt dies nicht für seinen Nachfolger Alfred Austin: "By the 1890s the idea of a poet laureate had come to seem faintly ludicrous. [...] If a poet of Tennyson's public stature were suddenly to appear on the scene, *one sign of his artistic integrity would be his scorn for the very idea of the laureateship* [...]" (Arata 1999: 51f., kursiv sh)

³⁷ So geht am Ende von Mortons *An Unwarrantable Intrusion* (1849) den Darstellern der Text aus und sie benutzen ihre echten Namen, während sie die Lage besprechen: "[...] go on, Paul." "I haven't got any more in my part! (*taking part out of his pocket, and showing it.*)" "No more have I!" "I say, prompter!" [...] "[...] Well, Paul – I suppose we must finish the Piece as well as we can. The usual thing is to make a pathetic appeal to the Audience – so be pathetic, Paul –" "No – you understand that better than I do." (14) In Jerrolds *Cool as a Cucumber* (1851) kommentiert Plumper das erwartete *Happy Ending*: "Quite the wind up of a melo-drama, to be sure. [...] Bravo! bravo! the old gentleman *must* relent, or I, as one of the audience will not be satisfied. [...] this scene's very well worked out! [...] Why, Barkins senior, you're not going to play the strong-hearted father of the olden time nowadays! This isn't fair, when people have paid their money to hear all things end happily. [...] We must drop the curtain at once. (*Curtain descends; he is left in front.*) [...] What are we to do to finish the piece?" [...] Barkin: "(*Calls behind.*) Mr. Plumper, I

Stücke.³⁹ Allerdings indiziert diese Art von Selbstreflexion hauptsächlich die Popularität des Theaters und die Vertrautheit des Publikums mit bestimmten Stücken, als dass es zu einer wahrhaften Spezialisierung für Kenner kommt. Die meisten dieser Stücke behalten nämlich auch ohne Kenntnisse der Vorlage ihren Unterhaltungswert und der inhaltliche Wert der Querverweise ist vernachlässigbar. Ähnliches gilt für die zunehmende Spezialisierung im viktorianischen literarischen Feld. Autoren konzentrieren sich zunehmend auf eine bestimmte Art des Schreibens:

Indeed, one was no longer simply a writer, but a particular kind of writer: decadent, aesthetic, naturalist, socialist, radical, feminist, journalistic, romantic. This proliferation of modifying adjectives [...] indicates the range of professional personae now available to authors [...]. (Arata 1999: 54)

Zeitungsrezensionen oder essayistische Sammelbände wie Archers *English Dramatists of To-Day* (1882) sind dagegen problemlos ohne Expertenwissen verständlich. Auf das rege Interesse von Privatleuten verweist auch die Vielzahl an Publikationen, die sich speziell der Beurteilung von literarischen Produkten widmen und gleichzeitig an ein breites Publikum richten,⁴⁰ das gerne mit Leserbriefen zu den in diesen ausgetragenen regen Diskussionen beiträgt.

Abbildung 4 gibt einen Überblick über das Verhältnis zwischen Machtfeld und Theaterfeld im späten 19. Jh. sowie über die im nächsten Teilkapitel ausgeführten Positionen innerhalb des Theaterfelds.

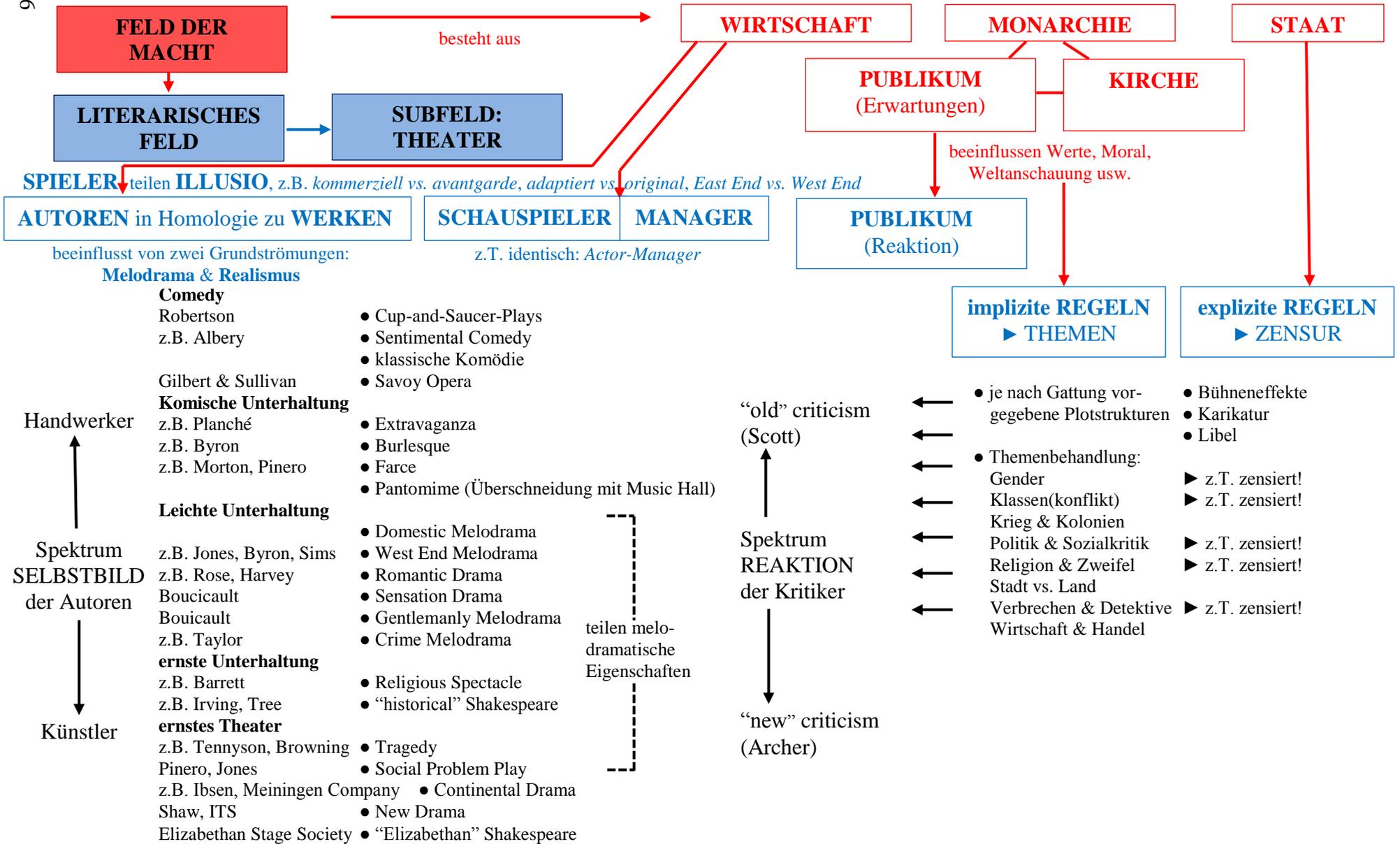
relent, I relent!” (17f.) H.J. Byron beschreibt in *Miss Eily O’Connor* (1861) die technische Notwendigkeit von Szene iv, “[w]hich being concocted simply to allow Miss Keeley to sing a charming song, and the Carpenters to set the next scene, is necessarily a very important though short one” (3).

³⁸ Zwei Beispiele finden sich in Gilbert/Sullivans *The Mikado* (1885): “Now then, what is it? Can’t you see I’m soliloquizing? [...] Go away, sir! how dare you? Am I never to be permitted to soliloquize?” (301, 303) und “[I]t’s an unjust world, and virtue is only triumphant in theatrical performances.” (324)

³⁹ So persifliert H.J. Byron mit *Miss Eily O’Connor* (1861) Boucicaults *The Colleen Bawn* (1860) – mit besonderen Seitenhieben auf den Stage Irishman (21 “Oh, grammachree ma cushla, / Slanta gal, mavourneen, / Though its meaning isn’t clear as dawn.”) und Mängel in der Charakterisierung (8 “Indeed, my character’s so weak, my charmer, / That I don’t see I’m wanted in the drama.”) – so wie 8 Jahre zuvor mit *The Corsican “Bothers”* (1869) Boucicaults *The Corsican Brothers* (1852). Auch Burlesquen lieben den Illusionsbruch, wie z.B. Brough in *The Corsair* (1856): “He’s not at all my notion of a Corsair – / I like black worsted curls and beard of horsehair; / The good old heavy style of melodram, / More like the individual I am.” (6), Birbanto: “(With the approved Victoria pronunciation) Ster-ike!” Conrad: “(Looking at his sword [...]) Stop! For stage combats this is not the thing, / Just wait while I exchange it at the wing.” (19)

⁴⁰ Für das Theater sind das z.B. die Magazine *The Stage* und *The Theatre*, aber auch *The Era* spezialisiert sich zunehmend auf Berichterstattung über das Theater.

Abb. 4: Das Feld der Macht, das literarische Feld und das Theaterfeld im spätviktorianischen England



6.1.3 Positionen im Theaterfeld

Zwei Grundströmungen

Das viktorianische Theater wird durch zwei Grundströmungen geprägt, die alle Gattungen durchsetzen und alle Autoren beeinflussen: das Melodrama und eine spezielle Form des Realismus.

Melodrama. “Crude, healthy, vulgar, energetic, colorful, and popular, melodrama was everything that legitimate tragedy was not, and because of these qualities and the fact that *it was in touch with its age* it bloomed where tragedy withered and died.” (Booth ed. I/1969: 24, kursiv sh) Das ursprünglich “legitimate” Theater lockt daher zunehmend mit melodramatischen Elementen und *Happy Endings* und wird schließlich vom traditionellen Melodrama verdrängt, “raised somewhat in respectability and dignity, but almost as energetic and sensational” (Booth ed. II/1969: 14, auch Booth ed. I/1969: 22). Der vorherrschende Modus in allen viktorianischen Theaterstücken bis in die 1880er und 1890er Jahre ist das verfeinerte Melodrama, “tending to greater subtlety in character portrayal, greater restraint and naturalness in dialogue, and greater skill in construction” (Booth ed. II/1969: 14). Dies gilt auch für Stücke mit künstlerischem Anspruch: “The Victorian ‘drama’ of some artistic pretensions [...] represented an evolution of the old poetic tragedy and a *compromise with melodrama*. [...] *Every Victorian play bearing the name of ‘drama’ is a melodrama of one kind or another* [...]” (Booth 1991: 154, kursiv sh)

Literaturwissenschaftler der 1960er und 1970er sehen den zeitlosen Reiz von Melodrama darin, dass der Zuschauer für eine begrenzte Zeit aus seiner Realität entfliehen kann: Es präsentiert eine ideale und gleichzeitig aufregende Welt, in der individuelles Handeln eine Situation entscheidend verändern kann, moralische Werte funktionieren und Gerechtigkeit triumphiert (Booth 1965: 187, vgl. auch Smith 1976a: xvi). Gleichzeitig bestätigt traditionelles Melodrama einem sozial niedrig stehenden Publikum seinen Wert, insofern Charaktere aus den unteren Schichten den *Upper Class Villains* moralisch überlegen sind (Booth 1965: 187). Sharratt stellt dagegen die entgegengesetzte, gleichermaßen überzeugende These auf, dass das Melodrama statt einer perfekten Welt eine noch beängstigendere Alternative zeigt, z.B. wenn der Schurke die unschuldige Heldin gnadenlos verfolgt, so dass der Zuschauer nach dem Theaterbesuch wie von einem Albtraum erwacht mit seiner gegenwärtigen Existenz versöhnt nach Hause geht (Sharratt 1980: 278ff.). In beiden Fällen geht es beim Melodrama nicht unbedingt um eine Flucht vor tristen Lebensumständen. Ein aufregendes Theaterstück kann den Zuschauer ebenso gut vor Langeweile bewahren, ohne dass er die Realität mit der Bühnenwelt eintauschen

wollen würde, oder seinen Glauben an eine im Grunde gerechte Weltordnung bestätigen. Im Gegensatz zum wirklichen Leben ist das Melodrama jedenfalls immer mit aufregenden Ereignissen durchsetzt und mit einem *Happy Ending* versehen (Booth 1965: 120).¹ Endet ein Stück dennoch tragisch, wird dies auf eine für das Publikum erträgliche, versöhnliche Art gezeigt.²

Unabhängig davon, ob man sich der Eskapismus-These anschließt oder nicht, erfüllen Melodramen eine psychologische Funktion und vermitteln ein Gefühl von Sicherheit: “One of the great appeals of this world is *clarity* [...] and it is this romantic and escapist appeal that goes a long way to explain the enduring popularity of melodrama.” (ebd.: 14, kursiv sh) Der einfache, vertraute Plotverlauf, häufig wechselnde, kurze Szenen, der Fokus auf Äußerlichkeiten, stereotypische Charaktere mit klar markierten Kostümen, Verhaltensmustern und Vokabular – dies alles erleichtert dem Zuschauer den Zugang zum Geschehen, verhindert Langeweile und bietet ein Ventil für aufgestaute Gefühle (ebd.: 188).³

The dream world of melodrama caters to that need [Vertrauen zu haben, z.B. in ausgleichende Gerechtigkeit]. It posits ideals of courage, integrity, patriotism and moral excellence. It takes the problems of real life, and provides them with model solutions. It dramatizes the fears and threats which oppress us, and reduces them to a comforting emotional pattern. (Smith 1973: 54)

What the new taste demanded was a kind of play [...] bodying forth deep though ill-defined feelings and offering compensation for some of the insufficiencies of waking life [...]. The purpose of the new drama was to explore that inner world of the psyche where the unfinished business of life is to be found [...] and to offer the solace of chivalry, constancy and renunciation [...]. (Revels VI/1975: 265)

¹ Die Vorhersehbarkeit eliminiert nicht jegliche Spannung: “But if these happy issues are invariable results, the means by which the author designs to attain them are less apparent, and the spectators are interested in the struggles of the dramatis personae to emerge from their labyrinthine difficulties and reach the rewards and the joys of the catastrophe.” (Dutton Cook 1883 in Rowell ed. 1971: 210)

² Beispielsweise sterben in den 1860ern Heldinnen oft aufgrund ihrer Verfehlungen, die von ihnen gezeigte Reue sublimiert aber die Sterbeszene, z.B. “*it is required that the silvery light of the moon should fall suddenly upon the figure of Nelly, flooding it as with a glory*” (Watts Phillips über sein Stück *Lost in London* 1867 nach Booth 1965: 154). Sofern ein Protagonist unschuldig stirbt, verheißt die Sterbeszene ewige Glückseligkeit, so wie in Boucicaults *Robert Emmet* (1884): “*The wall behind Emmet slowly opens. A vista of pale blue clouds appears. The figure of Ireland clothed in palest green and with a coronet of shamrocks in her hair descends slowly*” usw. (313). Die einzige mir bekannte Ausnahme ist Chambers’ *Captain Swift* (1888), in dem sich der reuige Sünder Wilding erschießt und die in ihn verliebte Stella nicht zu dem ihr ursprünglich zgedachten Harry zurückfindet.

³ Booth argumentiert, dass gerade die stereotypische Darstellung ohne jegliche individualisierende Züge das Identifikationspotential erhöht (Booth 1965: 188).

Typisch für das Melodrama⁴ ist das stereotype Personal mit Held und Heldin, Schurke und Schurkin, dem komischen Paar,⁵ alten Leuten und Kindern. Die Charaktere sind eindimensional angelegt und können sofort an Kostüm, Make-up und Darbietungsstil erkannt werden. Ebenso schablonenhaft verläuft der Plot. Erpressung, heimliche Eheschließungen und spektakuläre Rettungen gehören zum Standard. Familiäre Konflikte eskalieren, wenn der Vater seine gefallene Tochter mit einem grausamen Fluch verstößt, wichtige Dokumente werden gestohlen oder verloren und tauchen im richtigen oder letzten Moment wieder auf und totgeglaubte Charaktere kehren zurück. Weil das frühe Melodrama für die *Working Class* produziert wird, beruhen viele dieser Versatzstücke auf dem Antagonismus zwischen den Klassen, z.B. im Kontrast von *Peer vs. Cottager*, *Squire vs. Peasant*, *Landlord vs. Tenant*, oder allgemeiner *Master vs. Man*. Zumindest anfangs stellen das Gesetz und seine Vertreter den Feind dar, dem die unschuldigen Protagonisten zu entgehen versuchen. Die unteren Schichten werden unterdrückt und zur Kriminalität gezwungen, während sich die *Upper Classes* an ihnen vergehen – besonders an den unschuldigen Töchtern. “A sense of class injustice and class hatred permeates melodrama [...]” (Booth 1991: 164) Das Pathos dieser dramatischen Inhalte wird durch Komik (Booth 1965: 33ff., 188) und eine optimistisch-sentimentale Grundstimmung ausbalanciert: “[T]his dramatic form [...] influenced weightier genres, especially in its conflation of the serious, the sensational and the sentimental.” (Moran 2006: 99) Alle Verwicklungen enden im obligatorischen *Happy Ending*, das ausgleichende Gerechtigkeit wieder herstellt und somit die Moral des Stücks betont. Wie der Name bereits besagt, spielt Musik im Melodrama eine wichtige Rolle, z.B. kündigen musikalische Signale Charaktere an und begleiten die Handlung, die wiederum mit Liedern versetzt ist. Der Schauspielstil verlässt sich auf exzessive Mimik und kodierte Gestik. Jeder Akt endet mit dem Erstarren der Charaktere in einem lebenden Bild (*tableaux*). Ebenso typisch sind Szenen, die viel Bühnengeschehen und kaum Text aufweisen, also z.B. Kämpfe oder Naturkatastrophen darstellen. Bühnenbild und Spezialeffekte sind ausgefeilt und aufwändig und tendieren zunehmend zu realistischen städtischen Szenarien.

“Between 1800 and 1900 these essential elements of popular melodrama did not change. But not even an uneducated audience will pay good money to see the same play

⁴ Die folgenden Ausführungen stützen sich auf Booth 1965: 13-39 und 1991: 150-162, Smith 1973: 18-38, Styan 1996: 314-318 und Fischler 1999: 344f.

⁵ “Often the comic provides a vulgar commentary upon the main plot. [...] By voicing our scepticism of the heroic code within the framework of the play, he anaesthetizes our disbelief and consequently strengthens our sympathy for George [Smiths generischen Protagonisten].” (Smith 1973: 33)

every night for a century.” (Smith 1973: 38) Im Laufe des 19. Jh. spaltet sich das Melodrama deswegen in verschiedene Untergattungen auf, die jeweils eine zeitlang die Produktion dominieren, um dann von einer neuen Mode abgelöst zu werden. Frühe Ausformungen sind u.a. *Gothic*, *Nautical* und *Exotic Melodrama*,⁶ *Temperance Melodrama* über das Elend des Alkoholismus oder Melodramen über die Folgen von Kriminalität. Einige späte Varianten werden weiter unten besprochen. In den 1840ern bildet sich das *Domestic Melodrama* heraus, das nach 1850 die Theaterwelt beherrscht, auch wenn einige seiner charakteristischen Elemente bereits in vorherigen Genres benutzt werden (Booth 1991: 153). Das *Domestic Melodrama*⁷ erhält seine Bezeichnung, weil sich die Handlung meist aus familiären Konflikten ergibt – Zerwürfnisse, Reue, Vergebung und Wiedervereinigung. Das Personal bleibt mit Ausnahme der Schurkin unverändert: “The last half of the nineteenth century saw the villainess or adventuress really come into her own as an important melodramatic character.” (Booth 1965: 156) Dabei zeichnet es sich durch seine wirklichkeitsnahe Thematik aus: “This melodrama became [...] more socially comprehensive than earlier drama in that, for the first time in the history of English drama it treated lower-class characters and working-class life seriously and with compassion [...]” (Booth 1991: 153) Es diskutiert soziale Probleme wie Mietrückstände, Alkoholismus und Spielsucht, Streik und Kriminalität und protestiert gegen gesetzlich verankerte Ungerechtigkeit (ebd., vgl. auch Styan 1996: 304). Viele Stücke beziehen ihre Inspiration daher aus realen Verbrechen. Die Stadt wird als lasterhafter Sündenpfuhl dargestellt, in dem der jugendliche Held durch Glücksspiel und Alkohol vom rechten Weg abkommt. Im Kontrast dazu steht das unschuldige, harmonische Landleben, das immer noch entlang sozialer und moralischer Grenzen strukturiert ist: “The village of melodrama is divided on class lines – which are also moral lines – drawn with a sharpness unusual even for a dramatic form of such rigidity.” (Booth 1965: 124)

Aufgrund der großen Beliebtheit beim Publikum, wenden sich bald auch die Patenttheater dem Melodrama zu, obwohl ihnen die Produktion von legitimen Drama erlaubt ist (Fischler 1999: 345). Das melodramatische Stück am Ende des Programms verschwindet und wird durch das abendfüllende Melodrama ersetzt (Booth 1965: 145), das seinem neuen Publikum angepasst wird. Nach den 1850ern konzentrieren sich die bourgeois Theater im West End weniger auf Sensationen, sondern legen mehr Wert auf Emotionen

⁶ Für mehr Informationen über diese Trends s. besonders Booth 1965: 67-117, außerdem Rahill 1967: 152-160, Smith 1976a: xvif. und Booth 1991: 151f.

⁷ Vgl. Booth 1965: 118-144 für die Zeit vor 1850, 150-157 nach 1850.

und Charakterisierung (Rahill 1967: xv). Die Dialoge werden natürlicher, die Plotstrukturen plausibler und komplexer und die Charaktere glaubwürdiger (Booth 1965: 145, Smith 1976a: xxf.). Damit einher geht eine Veränderung des Darbietungsstils. Der *Actor-Manager* achtet auf Ensemblespiel und kümmert sich um jedes Detail der in sich stimmigen Aufführung – Bühnenbild, Kostüme, Requisiten, Ton- und Lichteffekte, Musik, Statisten usw. (Smith 1976a: xx). Die musikalische Untermalung wird zurückgenommen (Rahill 1967: xv). Historische und zeitgenössische reale Schauplätze, bevorzugt aus der Londoner Gegend, werden in perfektem Realismus detailgetreu auf die Bühne gebracht (Booth 1991: 153, Smith 1976a: xxf.). Da das Publikum hauptsächlich aus der Mittelschicht stammt, verliert das West End Melodrama seine soziale Komponente (Booth 1991: 154) und sowohl Klassenkonflikte als auch Sozialkritik werden kaum thematisiert. Gezeigt werden Charaktere aus den *Upper Classes* in ihrem natürlichen Umfeld (ebd., vgl. auch Smith 1976a: xxi), wobei besonders elegante Schauplätze und exklusive sportliche Ereignisse wie Boots- oder Pferderennen beliebt sind (Booth 1965: 145, auch 173, Rowell ²1978: 162). Neue Charaktertypen sind der Detektiv und der West End Schurke:

Well-bred aristocratic villains with suave and courtly manners, impeccable taste in clothes and jewellery, and devilish fine black moustaches, grew increasingly popular. Countless villains in the past had come from peerage and landed gentry, but these were representatives of the hated upper classes in working-class theatres. The new villain was in origin a West End villain, and he was different. (Booth 1965: 163)

Die Verfehlungen gefallener Frauen werden zunehmend weniger strikt geahndet: “The code grew weaker as the century grew old.” (Smith 1976a: xxi) Booth fasst zusammen: “Splendidly mounted [...] these plays and others like them represented the last grand revival of traditional melodrama of the more refined and literary sort, a revival thoroughly in accord with the pervading style and spirit of *fin de siècle* realism and ostentation.” (Booth 1965: 176) Er warnt jedoch vor einer Überbewertung des Unterschieds zum traditionellen Melodrama: “These changes distinguish late century West End melodrama from the popular variety, but one must again emphasize that the differences are superficial, not fundamental.” (ebd.: 163) Die dargestellten Situationen und Emotionen bleiben dieselben (ebd.).

Der Rückgang des Melodramas zeigt sich in der zunehmenden Flexibilität bei der Gestaltung der vorgegebenen Charaktertypen und des moralischen Verlaufs, Abweichungen vom Muster werden zur Regel und die ehemalige Klarheit verschwindet (ebd.: 181).

“When villains are pitiable delinquents [...] melodrama is dead.” (Smith 1973: 46)

Ethische Grauzonen, z.B. die Frage, ob eine gefallene Frau wirklich unrecht gehandelt hat, wären im klassischen Melodrama nicht zugelassen (vgl. Rahill 1967: 202, auch Jenkins 1991: 9). Diese zunehmende Komplexität nähert das Melodrama dem *Problem Play* (s.u.) an und erschwert die Abgrenzung⁸, allerdings werden in den meisten Stücken melodramatische Werte in der abschließenden Auflösung aufrechterhalten, selbst wenn sie vorher hinterfragt wurden. Auch die Reaktion des Publikums verändert sich. Bereits in den 1880ern amüsiert es sich, zumindest teilweise, über im traditionellen Stil präsentierte Melodrama (Booth 1965: 179, vgl. auch Rowell²1978: 162) und Shaw beschreibt in den 1890ern das “sophisticated amusement of a large part of the house, who had come to laugh” (Shaw nach Booth 1965: 179). Dennoch schreibt Salaman 1901 die lauwarmer Rezeption von Pineros *Lady Bountiful* (1891) der “absence of any showy dramatic emotion” zu, während die Konkurrenz “some very highly flavoured dramatic fare” anbiete (Salaman 1901: 7f.). Um 1900 bevorzugen die mittleren Schichten “murder mystery and the witty social comedies of Wilde”, während das intellektuelle Publikum sich Ibsen und Shaw zuwendet (Smith 1976a: xxii).

Realismus. Bis zu den 1880ern setzt sich im viktorianischen Theater ein Darbietungsstil durch, der die reale Welt bis ins kleinste Detail reproduziert – mit Wänden und einer Decke abgeschlossene Räume (*box-sets*) kopieren akkurat Londoner Schauplätze und häusliche Gegebenheiten, inklusive echtem Wasser und Tieren, aber auch Katastrophen wie Zugunglücke, Erdbeben, Lawinen usw. (Booth 1965: 157f., Booth ed. II/1969: 6). “[S]uch realistic urban locales [...] mark a shift in audiences’ tastes to a preference for more exact, and sensational, representations of their own lives.” (Donohue 2004: 264)⁹ Raumausstattung und Kostüme werden von realen Händlern hergestellt (Booth 1965: 159f.),¹⁰ die in den Programmheften erwähnt werden. “Domestic drama of all types was thoroughly Victorian, accurately reflecting the importance in everyday thinking and living of the surface of life [...]” (Revels VI/1975: 34) Dieser Trend gilt auch für Shakespeare-Produktionen – “Shakespeare was staged with increasing realism from

⁸ Booth äußert z.B. im Zusammenhang mit Jones, Pinero, Shaw und Wilde: “but here, as all through the nineteenth century, it is difficult to establish what is melodrama from what is not” (Booth 1965: 176).

⁹ Shaw kommentiert die Wichtigkeit der Ausstattung für das Theater 1897: “It requires the nicest judgment to know exactly how much help imagination wants. [...] Modern melodrama is so dependent on the most realistic scenery that a representation would suffer far less by the omission of the dialogue than of the scenery.” (Shaw²1955: 277f.) Kritiker Clement Scott spricht angesichts des Straßenmarkts in Sims’ *The Lights o’ London* (1881) von “realism out-realised” (nach Booth 1995: xxiv).

¹⁰ Beispielsweise wird Buchanans *The Sixth Commandment* (1890) ausgestattet vom Möbelhaus Lyon sowie den Kaufhäusern Debenham & Freebody und Marshall & Snellgrove (Wearing 1976: 68).

Macready through Charles Kean to Irving and Tree” (ebd.: 35). Die Naturtreue bezieht sich jedoch nur auf die Inszenierung, während inhaltlich weiterhin hauptsächlich eskapistische und überdramatisierte Plots dominieren (Booth 1965: 187). “It is with domestic melodrama that the curious paradox begins of a mostly unreal content combining with increasingly realistic settings, a dream world disguised as a true one.” (ebd.: 120)¹¹ Dies bringt neue Probleme für die Autoren mit sich. So haben Kritiker von Gilberts Farce *Engaged* (1877) Schwierigkeiten, die realistischen Szenerien mit den überzeichneten Charakteren in Einklang zu bringen, beklagen die Realitätsferne des Stücks und befürchten, “that to ordinary people they [Charaktere] can appear nothing but real types of human nature” (Stierstorfer 2001: xxxiv).

Die Grundlage für diese Art von Realismus liefern neuen Bühnentechniken. Das alte System der in festgelegten Schienen (*grooves*) verlaufenden Versatzteile (*shutters, flats*) wird von wenigen “extensively realized environment[s]” abgelöst (Donohue 2004: 255, Rowell²1978: 15) und mehr Wert auf einen einheitlichen Stil von Kostümen und Bühnenbild gelegt (Rowell²1978: 15). Die gesamte Bühne erhält durch die Abschaffung der Vorbühne und der Proszeniumstüren einen neutralen Rahmen (ebd.). Die Entwicklungen in der Lichttechnik von Gaslicht, über *Limelight* (Drummondisches Licht) zu elektrischem Licht ermöglichen zunehmend realistische Illusionseffekte, sowohl für Außen- als auch Innenszenen, und im späten 19. Jh. die Abdunklung des Auditoriums (ebd.: 21, Styan 1996: 305ff., Moran 2006: 98). Als Folge wird der “presentational” Modus des frühen 19. Jh., der sich die Künstlichkeit der Bühne demonstrativ zu eigen gemacht hat, z.B. wenn Tänze und Lieder die Handlung unterbrechen, von einem realistischeren Schauspielstil abgelöst, der sich besonders für das *Society Drama* (s.u.) eignet (Styan 1996: 302). Dazu tragen auch die kleineren Häuser bei, während der Einfluss von Schauspielern der alten Schule wie Samuel Phelps, Charles Kean und Ellen Tree in den 1870ern und 1880ern nachlässt (vgl. Revels VI/1975: 140). Auch diese Entwicklung darf jedoch nicht überbewertet werden, denn auf ein modernes Publikum würde selbst der neue Stil künstlich und veraltet wirken: “[T]hroughout the century the fundamental characteristic of acting remained as controlled overstatement in the service of clarity and theatrical effectiveness [...] the advent of ‘realistic’ acting can easily be

¹¹ Bereits im 19. Jh. bemerkt der französische Kritiker Augustin Filon zu dieser speziellen Kombination, “whether we go to the theatre to see a representation of life, or to forget life and seek relief from it. Melodrama solves this question, and shows that both theories are right, by giving satisfaction to both desires in that it offers the extreme of realism in scenery and language together with the most uncommon sentiments and events.” (Filon 1897: 195)

exaggerated.” (Donohue 2004: 255)¹² Booth verteidigt den alten Stil zudem mit Hinweis auf die Relativität jeglicher Bewertung: “The point is that in melodrama it was *not out of place*, and if the criterion of merit in judging an acting style is, as it should be, *appropriateness of form to content*, then there is no doubt that the traditional methods of acting melodrama perfectly expressed the plays themselves.” (Booth 1965: 210, kursiv sh)¹³

Inhaltlich verstärkt der Realismus zunächst die didaktischen Inhalte: “At first, this painstaking fidelity lent melodrama an added force: the Providence which halts a convincing express train inches from Amelia’s neck must indeed be Divine.” (Smith 1973: 43, vgl. auch Booth 1965: 187) Später ermöglicht er die Darstellung von neuen Themen und komplexeren Charakteren, bei denen die moralische Dimension reduziert wurde: “A socially honest drama had also to be theatrically realistic” (Styan 1996: 331), “Ringing denunciations of tyranny are now [im “middle-class drama” nach 1850] out of place; so too are the naïve triumphs of unblemished virtue.” (Smith 1973: 44) Helden sterben, um ihre Freunde zu retten, gefallene Frauen können in die Gesellschaft oder zu ihren Ehemännern zurückkehren¹⁴ und Schurken ihre Taten bereuen (ebd.: 44f.).

Zeitgenössische Autoren stehen dem realistischen Stil, je nachdem wie sie ihn für sich persönlich definieren, durchaus kritisch gegenüber. Jones beschreibt sein Anliegen für *Saints and Sinners* (1884) als “that of representing with some degree of faithfulness [...] some very widely-spread types of modern middle-class Englishmen” (Jones 1891: xxv). Eine desillusionierte Darstellung der Welt lehnen er und andere Autoren jedoch strikt ab:

I have fought for sanity and wholesomeness, for largeness and breadth of view. I have fought against the cramping and deadening influences of modern pessimistic realism, its littleness, its ugliness, its narrowness, its parochial aims [...]. (Jones in *Renascence* nach Jenkins 1991: 277/EN 21, vgl. auch Filon 1897: 251)

Nothing is so untrue and so unreal as ultra-realism. (Jones in *Renascence* nach Jenkins 1991: 137)

¹² S. Revels VII/1978: 71ff. für eine Beschreibung des realistischen Stils bekannter Schauspieler der 1880er und 1890er Jahre. Der Übergang zwischen den verschiedenen Darbietungsarten ist fließend. Booth sieht eine Tendenz zum natürlichen Stil in den 1860ern und früher (Booth 1979: 23) und erwähnt Schauspieler, die bereits in den 1830ern und 1840ern ihre Rollen zurückhaltender gestalten (Booth 1965: 203). Besonders in Theatern, die für die Mittelschicht produzieren, verändert sich der Stil nach 1850, weil sich die Schauspieler an ihr Publikum und die neuen Charaktere aus der *Upper Class* anpassen (ebd.).

¹³ Bei Smith zeigt sich dabei die Tendenz des modernen Kritikers zur Nostalgie, wenn er die zurückhaltende moderne Darbietungsweise bedauert: “Today, this grand style has been lost. [...] But there are occasions when nothing else will do.” (Smith 1973: 54)

¹⁴ Allerdings erst, nachdem sie sich durch gute Taten rehabilitiert haben, d.h. dass sie für ihr Fehlverhalten immer noch büßen müssen bzw. dass die Wiedereingliederung nur bedingt möglich ist.

The characters in these plays [modernes Melodrama] talk on the stage exactly as they would talk off it; [...] they are taken directly from life [...] And yet how wearisome the plays are! They do not succeed in producing even that impression at which they aim, and which is their only reason for existing. As a method, realism is a complete failure. (Wilde nach Jenkins 1991: 228)

Laut Shaw ist ein realistisch durchkonstruierter Plot in den meisten Fällen ohnehin unnötig,¹⁵ während J.T. Grein besonders den neuen Schauspielstil bemängelt: “Where is the broadness of manner and diction, the ‘grand style’, upon which the triumphant career of the old melodramatic school was built? It has apparently vanished in the namby-pamby atmosphere of the modern drawing-room play, and that is a pity.” (Grein 1899 in Rowell ed. 1971: 221)

Gattungen

Durch die übergreifenden Phänomene von Melodrama und Realismus sind die Grenzen zwischen verschiedenen Positionen, Gruppen oder Genres im spätviktorianischen Theaterfeld oft uneindeutig: “[I]t is no longer possible to make the sort of clear generic definitions for the nineteenth century that were still applicable late in the eighteenth century” (Booth 1991: 179).¹⁶ Elemente aus verschiedenen Genres werden gemischt, z.B. integrieren komische Gattungen melodramatische und pathetische Szenen und beschäftigen sich mit ernstesten Themen wie Klassenkonflikten oder Eheproblemen (ebd.). Der folgende Überblick orientiert sich an Gattungen, die dabei oft von einem einzelnen Autor dominiert werden.

Comedy. Obwohl es im Viktorianismus eine Vielzahl an komischen Gattungen gibt, besetzt die Komödie lange Zeit eine Randposition. “Few old comedies were revived; few new comedies were written.” (Rowell ²1978: 63) Abgesehen von Shakespearestücken, die hauptsächlich als Anlass für aufwändige Inszenierungen genutzt werden, verlieren Komödien als *Curtain-Raiser* oder *Afterpiece* eines abendfüllenden Melodramas an Bedeutung (ebd.: 64). Die Schuld dafür sieht Rowell bei den (zu) großen Häusern, die sich auf spektakuläre Effekte konzentrieren, und beim Publikum, dessen “understanding

¹⁵ “If melodramatists would only grasp this fact, they would save themselves a good deal of trouble and their audiences a good deal of boredom. Half the explanations and contrivances with which they burden their pieces are superfluous attempts to persuade the audience to accept, as reasonably brought about, situations which it is perfectly ready to accept without any bringing about whatever.” (Shaw 1896 in Rowell ed. 1971: 218)

¹⁶ Nicoll gibt in seiner *Handlist of Plays* nicht weniger als 66 verschiedene Genres an, darunter so ähnlich klingende Kategorien wie *Farce*, *Farcetta* und *Farcical Comedy* oder *Romantic Comedy* und *Romantic Comic Drama*. Die Vielzahl der Benennungen erklärt sich daraus, dass Nicoll “the designation employed in the original bills” übernimmt (Nicoll 1959: 230). Wearing listet über 55 verschiedene Genres (Wearing 1976: xiff.).

too small” sei (ebd.: 63). Reine Komödien ohne slapstickhaftes Chaos oder magische Elemente scheitern meistens, ebenso die Imitation der Elisabethanischen Komödie in pseudo-archaischer Sprache (Fischler 1999: 351f.). Boucicault kommentiert: “The public pretend they want pure comedy; this is not so. What they want is *domestic drama*, treated with broad comic character. A sentimental, pathetic play, comically rendered.” (Boucicault nach Jenkins 1991: 280/EN 8) Gerade Boucicault knüpft jedoch mit *London Assurance* (1841) erfolgreich an die Restaurationskomödie bzw. deren Nachfolger Sheridan an, indem er die moralisch anstößigen Elemente zwar abmildert, aber nicht mit melodramatischen Elementen ersetzt.¹⁷ Robertson entwickelt mit seinen *Cup-and-Saucer*-Stücken (s.u.) in den 1860ern eine eigene Komödiengattung, die eine starke Konzentration von Pathos und Melodrama aufweist, sich auf das Leben der Mittelschicht beschränkt und daher ausschließlich im West End produziert wird. Im späten 19. Jh. zeichnet sich ein Trend zu sentimentalischen Komödien ab, die oft um das Thema einer verlorenen Reputation und/oder drohender sozialer Ausgrenzung kreisen (Booth 1991: 178, 187).

Cup-and-Saucer-Plays. T.W. Robertsons Komödien wurden ab 1865 hauptsächlich für das Prince of Wales’s unter dem Management von Marie und Squire Bancroft geschrieben. Zusammen entwickeln sie einen neuen Bühnenrealismus, der sich durch *Box-Sets*, die detailgetreue Wiedergabe bürgerlicher Szenarien, einen zurückhaltenderen, natürlicheren Schauspielstil und ein funktionstüchtiges Bühnenbild auszeichnet – Türen und Fenster lassen sich öffnen und werden für Auf- und Abgänge benutzt, Requisiten sind praktikabel (Moran 2006: 100f., Styan 1996: 329). Inhaltlich greift Robertson bereits vorhandene Themen, Techniken und Formen auf, passt diese aber an ein Publikum aus der Mittelschicht an, “whose theatrical taste he had correctly analysed”, und ist damit sehr erfolgreich (Booth ed. III/1973: 34). Mit der Konzentration auf deren alltägliches häusliches Leben beeinflusst er “comedy firmly in the direction of a commonplace domestic realism, a direction it has never entirely abandoned” (ebd.: 43). Seine Stärke liegt “in satire, light and unforced comedy, the depiction of light eccentricity, the small quiet moments of human contact, and the gentle sentimentalism of deepening love” (ebd.: 35), besonders in “delicacy and restraint in the handling of the inevitable love scenes” und der “attractive goodness of perfectly ordinary characters” (Booth 1991: 182). Dabei vermeidet er ernste Themen und bestätigt die bestehende soziale Ordnung und deren Werte (ebd., Moran 2006: 101). Robertsons realistische und zurückhaltende Darstellung

¹⁷ *London Assurance* wird in den 1870ern zweimal mit Erfolg wieder aufgenommen (*Who’s Who* ¹⁶1977:

gewinnt zusätzlich an Charme im Kontrast zu den spektakulären Sensationsdramen der 1860er (Moran 2006: 100). “That the theatre should be *so like life* was a thrilling novelty” (Thomson 2006: 247), “especially as it was a realism which avoided impropriety of situation or language” (Read 1979: 90). Literaturwissenschaftler würdigen Robertsons Neuerungen, gleichzeitig wird der Inhalt seiner Stücke als zu seicht empfunden. Davies’ Beschreibung von Albery’s *Two Roses* (1870) kann stellvertretend für alle Komödien im *Cup-and-Saucer*-Stil der 1870er und 1880er geltend gemacht werden:

The larger-than-life figures of melodrama, and the emotionally expansive heroes and heroines [...] give place to the pleasing but spiritually unassuming men and women [...] Its plot is well managed, its dialogue is witty but not brilliant and its characters are well realized without probing beneath the commonplaces of accepted notions of what men and women should be. [...] There is nothing in this popular play to disturb anyone [...]. (Revels VI/1975: 257f.)

Neben der zurückhaltenden *Middle Class* Komödie sind Burlesque, Farce, Pantomime und Extravaganza die dominanten komischen Gattungen.¹⁸ Ihnen ist gemeinsam, dass sie oft an bestimmten Feiertagen ins Programm genommen werden und “varying combinations of high spirit, whim, absurdity, grotesquerie, iconoclasm, fairy-tale, scenic splendour, topsy-turvydom, and nightmare” anbieten (Booth ed. V/1976: 2). Auch hier sind die Grenzen vage definiert, z.B. werden die Begriffe “Burlesque” und “Extravaganza” in den 1860ern synonym verwendet, wobei die späte Burlesque hauptsächlich einen absurderen Plot aufweist (ebd.: 26f.), und Farcen unterscheiden sich oft lediglich durch die Länge von anderen Komödien (Booth ed. IV/1973: 5).

Burlesque. Burlesquen sind Parodien auf beliebte Melodramen,¹⁹ aber auch auf Shakespearestücke, englische Geschichte und klassische Legenden, Romane, Schauspielstars und Henrik Ibsen, und zeichnen sich durch Anspielungen auf das aktuelle Geschehen und den exzessiven Gebrauch von Wortspielen (*puns*) aus (Booth 1991: 196f.).²⁰ Der Einfluss der Minstrel-Shows zeigt sich in exzentrisch-grotesken Tänzen, Frauen in Strumpfhosen sind “*de rigueur*” (ebd.: 197), und die dynamische, mitreißende Atmosphäre ist unwiderstehlich (Bakers *History of the London Stage* (2¹⁹⁰⁴) in Booth ed. V/1976: 38). Der literarische Wert der Burlesque ist sowohl bei Zeitgenossen als auch

1298). In dieselbe Richtung geht *Peg Woffington* (1845), zu dessen Laufzeit keine Informationen vorliegen.

¹⁸ Sie werden von den meisten Literaturgeschichten zusammengefasst abgehandelt, z.B. bei Booth 1991: 189-202, Fischler 1999: 349ff. und Styan 1996: 322ff.

¹⁹ Einige Autoren wie z.B. H.J. Byron schreiben sowohl “ernstes” Melodrama als auch Burlesquen.

²⁰ Hier einige Beispiele aus H.J. Byrons *Miss Eily O’Connor* (1861): “I fell in a ravine, with just one crack, / And rose up quite a *ra-vine* maniac.” (6), “She has a *purse an’ all* have liked that knew her.” “I have a *personal* aversion to her [...]” (7), “I hate thin folks as very oft I’ve stated;” “Thin! Recollect how I’m *in-*

späteren Kritikern umstritten (vgl. Booth ed. V/1976: 2). So ist sie laut Rowell “the only truly spontaneous form of Victorian comedy” (Rowell ²1978: 66), während Fischler ihr jegliche Daseinsberechtigung abspricht: “Burlesque soon degenerated into a riot of execrable puns, with little other point.” (Fischler 1999: 350) Die Qualität der Wortspiele scheint aber durchaus beabsichtigt zu sein: “To make a pun, which should be groaned at vilely, / She slipped in smoothly, p’raps because she’s *Eily*.” (Byron *Miss Eily O’Connor*: 27) Die Burlesque dominiert in den 1850ern und 1860ern die leichte Unterhaltung im West End und hat ihren Höhepunkt in den 1870ern überschritten (Booth 1991: 196, Booth ed. V/1975: 34). In den 1880ern produziert John Hollingshead dreiaktige Burlesquen am Gaiety Theatre, die zunehmend eleganter und musikalischer werden und letztendlich durch die *Musical Comedy* und die Savoy Opera ersetzt werden (Booth 1991: 198).

Farce. Die Farce ist sowohl in East als auch in West End Theatern sehr beliebt (ebd.: 189), ein wachsendes urbanes Publikum und neue Häuser führen zu einer Blütezeit, die bis in die 1870er Jahre anhält (Booth ed. IV/1973: 1). Sie besteht aus einer “quick-paced series of complications and misunderstandings, the accumulating pressure of which was typically brought to bear upon a single frenzied protagonist” (Fischler 1999: 350). “What is hilarious to the audience is deadly serious for the characters, who have no sense of humour.” (Booth 1991: 191) Die meisten Farcen drehen sich um ein häusliches Ideal, das durch Maßlosigkeit in irgendeiner Form gestört wird und wieder ins Lot gebracht werden muss (ebd.), ein weiteres beliebtes Element ist Komik, die sich aus dem Servieren und Verzehr von Essen ergibt (Rowell ²1978: 158). In frühen Farcen verschärft das Gesetz oft die Nöte des Protagonisten, während es später zu seinem Freund und Helfer wird, ebenso verschiebt sich die Darstellung der Ehe von einem Zustand, den der Protagonist vermeiden will, zum Ziel und Auslöser der Handlung (Fischler 1999: 351).

Farcen werden zunächst als *Afterpiece* gespielt und müssen daher mit dem Hauptstück kontrastieren (Rowell ²1978: 158). Mit der zunehmenden Popularität französischer Farcen über untreue Ehegatten wird sie in den 1870ern zum dreiaktigen Hauptstück, allerdings in einer an britische Moralvorstellungen angepassten Version – englische Ehemänner beabsichtigen zwar den Ehebruch, es kommt allerdings nie zur wirklichen Durchführung (Booth 1991: 192, vgl. auch Rowell ²1978: 159).²¹ Diese Farcen spielen in einem sozial

fat-u-ated [...]” (9), “Have pity – how my heart beats – *pity Pat*.” (10), “Come, no ‘eggsauce,’ for I’m *egsastered* quite.” (26), “To aid the wedding peal, I’ve brought / Another marriage belle.” (33)

²¹ Laut Fischler sind auch diese abgemilderten Versionen z.T. zu viel für das bourgeoise englische Publikum (Fischler 1999: 351), nach Read genießen Übersetzungen französischer Stücke dagegen eine gewisse Narrenfreiheit: “These were allowed to be much more frivolous and ‘improper’ than plays by

gehobenen Setting, grundsätzlich bleiben jedoch die behandelten Themen und die Plotmaschinerie dieselben (Fischler 1999: 351, vgl. auch Booth ed. IV/1973: 28). Während einer zweiten “golden decade for Victorian farce” in den 1880ern (Booth 1991: 192) nehmen die sentimental und moralisierenden Einschläge ebenso wie die direkte Interaktion mit dem Publikum ab, während sich der Anteil von physischem, teilweise durchaus rauem Slapstick (Kneifen, Boxen, Schlagen) und “comic business” vergrößert (Booth ed. IV/1973: 28, 30).

Pantomime. Die bei allen Gesellschaftsschichten beliebte Pantomime wird um die Weihnachtszeit produziert (Booth 1991: 198f.).²² Traditionell besteht sie aus einem kurzen Anfangsteil (*opening*), dessen Charaktere sich in das Personal der Harlekinade verwandeln (Harlequin, Columbine, Pantaloon, Clown und Geliebter), die den längeren zweiten Teil darstellt (Booth ed. V/1976: 2f.). Harlequin erhält einen Zauberstab (*bat*), mit dem er Dinge verwandeln kann und der ihm von Pantaloon gestohlen wird, weitere typische Elemente sind Musik, Lieder, Tänze und akrobatische Einlagen (ebd.: 3f.). Nach 1850 wird die Transformationsszene immer spektakulärer und ausgedehnter und übernatürliche Elemente machen zunehmend der Extravaganza Konkurrenz (Booth 1991: 199). Manager Sir Augustus Harris baut die Pantomime ab den 1880ern am Drury Lane zum Publikumsmagneten aus, dessen Einspielergebnis trotz der teuren Ausstattung das Theater für den Rest des Jahres profitabel macht (Booth ed. V/1976: 54f.). Obwohl sie als Familienunterhaltung angelegt ist, richten sich viele Elemente an ein erwachsenes Publikum, z.B. das Auftreten von Music Hall Stars wie Dan Leno oder Mary Lloyd und Schauspielerinnen in Hosenrollen (ebd.: 55).

Extravaganza. Die Extravaganza ist eine Pantomime ohne Harlekinade (Booth 1991: 194). Sie hat starke aktuelle Bezüge und vermischt häuslichen Realismus mit fantastischen Elementen, z.B. in Form von Feen oder magischen Transformationen (ebd.). Unterlegt wird sie mit populärer Musik aus englischen, italienischen und deutschen Opern (ebd.). Ihren Höhepunkt hat sie bereits in den 1850ern und wird in den 1860ern von der Burlesque abgelöst, mit der sie die Vorliebe für Wortspiele teilt (ebd.).

English writers.” (Read 1979: 90) Als Beispiel sei Albery's Adaption *Pink Dominos* (1877) genannt, in der nicht weniger als drei Männer das außereheliche Abenteuer suchen, bedingt auch erfolgreich sind und letztendlich keine Anstalten zur Besserung machen. Einige Rezensionen weisen auf Protest hin (vgl. *Daily Telegraph* 5.4.1877 in Albery ed. II/1939: 205), andere sprechen dagegen von “one of the most brilliant and gamesome of those farcial comedies [...] To mistake for vice its rather skittish plot would be an error. [...] there is nothing that may not be seen without a shock” (*The Sunday Times* 8.4.1877 in ebd.: 206).

²² Dass die Tradition der Weihnachtspantomime in England immer noch aufrecht erhalten wird, wurde mir erst durch Kennys Artikel “A Boom in Children's Theatre? Bah, Humbug” (Kenny 23.11.2010) klar.

Savoy Opera. Dieses musikalische Genre wird von vielen Kritikern als eine der wenigen originalen Neuentwicklungen des Viktorianismus genannt:

The Savoy Operas [...] are a thing apart, in their own day and since. [...] all attempts to imitate them failed [...] Little of either partner's work outside the collaboration still has much life in it [...], but the combination is unbeatable, each bringing out the best in the other. (Revels VII/1978: 163, vgl. auch Rowell ²1978: 93)²³

Die Zusammenarbeit von W.S. Gilbert²⁴ und Arthur Sullivan beginnt 1871 mit der Weihnachtsextravaganza *Thespis* und endet 1896 mit *The Grand Duke*. Die Savoy Operas²⁵ zeichnen sich durch den Kontrast zwischen Gilberts unterhaltsam-absurden Libretti und Sullivans poetischen Melodien aus (vgl. Revels VI/1975: 258). Trotz der Gilbert attestierten bitteren Untertöne²⁶ und leichter politischer Satire sind sie als Familienunterhaltung äußerst erfolgreich:²⁷ "Gilbert's plots and characters [...] were deliberately shaped to give no moral offence [...]." (Read 1979: 279) Die Savoy Operas trugen ihren Teil zur erhöhten Respektabilität des englischen Theaters bei, z.B. konnten Damen aus der Mittelschicht unbegleitet das Savoy besuchen (Rowell ²1978: 93), und hoben das Ansehen der englischen Unterhaltungsindustrie in Europa und Amerika (ebd.: 95).

Tragedy. Der Begriff "Tragödie" ist hinsichtlich des Viktorianismus mit Vorsicht zu gebrauchen, da einige erfolgreiche Stücke mit dieser Bezeichnung deutliche melodrama-

²³ Bereits 1900 nennt *The Times* die Savoy Operas "the one form of dramatic and musical art which this generation has evolved – the only form which can be called in any sense characteristic" (23.11.1900 nach Read 1979: 279).

²⁴ Taylor schreibt Gilbert als weiteres innovatives Genre die *Fairy* oder *Fantastic Comedy* zu, "a simple process by which familiar characters, events and institutions are turned upside down or inside out [...] a hearty humour tinged with a deep, underlying melancholy" (Revels VII/1978: 162). Ein solches Stück ist *Foggerty's Fairy* (1881): Jennie erwartet von ihrem Bräutigam Foggerty, dass er noch nie verliebt war. Auf sein Bitten verändert eine Fee sein ganzes Leben, bevor sie ihn vor der Zwangseinweisung in eine Irrenanstalt rettet.

²⁵ Trotz ihres Namens wurden nicht alle dieser Kollaborationen tatsächlich am Savoy produziert, das Richard D'Oyly Carte für "the new school of comic opera" bzw. eigens für Gilbert und Sullivan bauen lässt und 1881 mit *Patience* eröffnet (Mander/Mitchenson 1961: 175, auch Glasstone 1975: 70).

²⁶ Z.B. "[H]is wit has a sour but not displeasing aftertaste" (Revels VI/1975: 258), "there is a sour savagery" (Hudston 2000: 280) und "The peculiar form his fantasy takes is very personal, in that its broadest comic effects are nearly always based on cruelty and have about them an underlying melancholy [...] a slight yet perceptible sado-masochistic tang persists to complicate our reactions and to make the Savoy operas a good deal more complex in their effect on us than at first glance they may appear." (Revels VII/1978: 163f.) Davies verweist außerdem auf die vielen negativ gezeichneten weiblichen Charaktere (Revels VI/1975: 258). Hier stellt sich auf jeden Fall die Frage, ob ein lange Zeit als reine Unterhaltung angesehenes Genre durch die Hervorkehrung seiner unbequemen Elemente kritisch aufgewertet werden soll.

²⁷ Vgl. die folgenden Laufzeiten: *H.M.S. Pinafore* (1878) 700 Aufführungen, *The Pirates of Penzance* (1880) 363, *Patience* (1881) 578, *The Mikado* (1885) 672, *The Yeomen of the Guard* (1888) 423, *The Gondoliers* (1889) 554 und *Utopia Limited* (1893) 245 (*Who's Who* ¹⁶1977: 1286-1320).

tische Züge aufweisen.²⁸ Generell bringt das 19. Jh. in England keine neuen literarischen Tragödien hervor.²⁹ Sofern sie überhaupt für die Bühne schreiben und produziert werden, scheitern viele renommierte Autoren wie Tennyson, Swinburne, Arnold und Browning, weil sie sich zu sehr auf Stil, Psychologie und Philosophie konzentrieren und bühnentaugliche, theatralische Effekte zu kurz kommen (Fischler 1999: 346). Einige Tragödien sind zu ihrer Zeit erfolgreich (z.B. Thomas Noon Talfourds *Ion* 1839 oder Sheridan Knowles' *Virginus* 1820), was jedoch hauptsächlich der Verdienst von Schauspielstars wie Macready und Irving zu sein scheint (ebd.).

Romantic Drama. Dieses Genre wird in den meisten Literaturgeschichten nicht erwähnt, weswegen die Definition unklar bleibt. Rowell beschreibt *The Only Way* (1899) oder *The Prisoner of Zenda* (1896) als "romantic drama [...] in which the author and actor between them struck a note to which the audience responded whole-heartedly" (Rowell ²1978: 162). Anscheinend handelt es sich um Melodrama mit zeitgenössischen Werten, das in eine andere, pikareske Zeit versetzt wird (Trussler 1994: 262). Trussler erwähnt einige *Actor-Manager*, die mit dieser Gattung so erfolgreich sind, dass sie völlig mit einer bestimmten Rolle identifiziert werden und bis zum Ende ihrer Karriere gegen dieses Image ankämpfen (z.B. George Alexander als Rudolf in *The Prisoner of Zenda* 1896, Lewis Waller als D'Artagnon in *The Three Musketeers* 1898, John Martin-Harvey als Sydney Carton in *A Tale of Two Cities* 1899) (ebd.: 262f.).

Gentlemanly Melodrama bzw. "cloak and sword melodrama" (Booth 1965: 166). Auch dieses Genre ist nur vage definiert und gehört zu den melodramatischen Gattungen. Laut Fischler führt es Boucicault mit *The Corsican Brothers* (1852) ein, der sich damit an ein Publikum aus der Oberschicht wendet, insofern sein Held der *Upper Class* entstammt und dennoch ehrenhaftes Verhalten an den Tag legt (Fischler 1999: 346). Eine weitere Innovation ist der aristokratische Schurke, der im Gegensatz zum traditionellen zähnefleischenden Bösewicht die Manieren und Ausdrucksweise eines echten Adligen aufweist (ebd.). Rowell charakterisiert das *Gentlemanly Melodrama* als eine Mischung aus Ritterlichkeit und Abenteuer (Rowell ²1978: 55), dessen Reiz für die Mittelschicht

²⁸ Ein Beispiel wäre "*Virginus* (1820) by Sheridan Knowles [which] reeked with historical grandeur, but its most appealing feature proved to be the melodramatic pathos of the father-daughter relationship [...]" (Fischler 1999: 346)

²⁹ Für eine ausführliche Beschreibung hybrider Mischungen aus Melodrama und Tragödie, s. Smith 1973: 66ff. Er unterscheidet u.a. Tragödien mit melodramatischen, meist sensationellen Elementen, Melodramen, in denen "the protagonist is suddenly enriched and deepened by a glimpse of inner conflict" (ebd.: 66f.), und "melotragische" Stücke, d.h. "plays where tragic elements of moral choice, responsibility and self-knowledge are handled to produce effects essentially akin to melodrama" (ebd.: 68).

durch einen zurückgenommenen Schauspielstil verstärkt wird, z.B. durch Keans “restrained and gentlemanly style that deliberately departed from the rant and bluster characteristic of this genre” (Fischler 1999: 342).

Sensation Drama. Boucicault entwickelt und dominiert auch dieses melodramatische Genre.³⁰ Sensationelle Elemente gehören bereits vorher zum Melodrama, können jedoch durch neue Entwicklungen in der Bühnentechnik noch realistischer dargestellt werden, so dass die Sensationsszene zum Selbstzweck wird und der Erfolg eines Stücks nahezu vollständig von der Qualität seiner Spezialeffekte abhängen kann (Booth 1965: 165).³¹ So macht Boucicault meisterhaft Gebrauch von einem brennenden Haus (*The Poor of New York* 1857) und Dampfschiff (*The Octoroon* 1859), einer Rettung vor dem Ertrinken in letzter Minute (*The Colleen Bawn* 1860),³² einem Pferderennen inklusive eines echten Pferds (*The Flying Scud* 1866) und einem einstürzenden Balkon (*Mercy Dodd* 1869). Er benutzt außerdem oft aktuelle technische Entwicklungen, z.B. überführt in *The Octoroon* das Foto einer stehengelassenen Kamera den Schurken des Mordes. Die Sensationsszene stellte zunächst den Höhepunkt des Stücks dar, oft ergänzt durch eine Massenszene aus dem *Upper Class* Milieu, in den 1880ern ist jedoch eine Sensationsszene pro Akt die Norm (Booth 1965: 170). Zur selben Zeit wird (vereinzelt) Kritik an Stücken geäußert, die sich zu sehr auf Effekte konzentrieren³³ – “however, the public did not grow too weary of all this because it lasted for another thirty years” (ebd.: 172). Die Grenzen von Bühnentechnik und Spezialeffekten werden aber auch in anderen Produktionen ausgetestet, z.B. in Irvings spektakulären Shakespeare-Produktionen (vgl. Jenkins 1991: 9).

Social Problem Play. Für diese Gattung gibt es verschiedene, wiederum unklar definierte Begriffe, z.B. *Society Drama* (Rowell 1978: 161), *Society Problem Drama* (Mander/Mitchenson 1957: 91) oder *Mayfair Drama* (Rahill 1967: 181). Der Begriff “Problem Play” wurde in den 1890ern von Sydney Grundy geprägt, “to describe the

³⁰ “[S]ensation is what the public wants, and you cannot give them too much of it.” (Boucicault nach Booth 1965: 165)

³¹ Sweet nennt die Sensationsszene “the Victorian equivalent of today’s ‘helicopter moment’” in Alain Boublil und Claude-Michel Schönbergs Musical *Miss Saigon* (1989) (Sweet 2001: 5).

³² H.J. Byron persifliert in seiner Burlesque *Miss Eily O’Connor* u.a. genau diese Szene: Die von Miles aus den Fluten gerettete Eily niest so laut, dass er sie erschreckt wieder loslässt, danach singen sie im Wasser ein Duett (29 “Where has he gone? / I reckoned on / My being saved as sure.”), “bobbing up and down, as if in the attempt to see each other – They dive down to symphony, and re-appear in different parts of the Scene” (Byron *Miss Eily O’Connor*: 29).

³³ “The public are growing as weary of murderers and forgers, confident bankers, fraudulent cashiers, insolvent stockbrokers, hired bravoos, ‘Chickaleery Coves’ of felonious proclivities, deserted wives, stage detectives, stage children, stage convicts, and stage Israelites as they are of stage houses on fire, explosions, railway disasters, shipwrecks, lodging-house cellars, steamboat collisions, and struggles between assassins

collision between the belated British discovery of naturalism and that discussion or illustration of a specific social ‘issue’” und ist nicht mit der kontinentalen Ausformung (z.B. bei Émile Zola oder Gerhard Hauptmann) zu verwechseln (Trussler 1994: 266), auch wenn die Form kontinentalen Einflüssen geschuldet ist. “The growth of the social problem play [...] coincided with the techniques of *la pièce bien faite* [...] although [...] there is no necessary connection between a realistic subject and a realistic style” (Styan 1996: 331). Das französische *Well-made Play* zeichnet sich durch folgende logische Dramaturgie aus: Eine anfängliche Krise wird durch weitere Enthüllungen, die die Spannung schrittweise steigern, in der *scène à faire* durch die Offenbarung eines Geheimnisses aufgelöst (ebd.: 332). “Its object was to ensure that the spectator was on the edge of his seat at all times.” (ebd.) Als neuer Charaktertyp entwickelt sich die Abenteurerin heraus: “From melodrama the adventuress passed into the problem play of the 1890’s, and [...] became the emotional centre of the dramas in which they appear.” (Booth 1965: 157) Inhaltlich konzentriert sich das *Problem Play* auf “sexual morality as its chief concern” (Fischler 1999: 348), daneben geht es um “ethical, moral and social issues that caused a serious dislocation in the domestic and emotional life of the principal characters” (Booth 1991: 177), z.B. christliche Heuchelei oder die gesellschaftliche Doppelmoral hinsichtlich der sexuellen Verhaltensnormen für Frauen und Männer (Booth ed. II/1969: 17f.). In den 1890ern gehört es für Autoren zum guten Ton, sich an einem *Problem Play* zu versuchen (Booth 1991: 177).

Seine Hauptvertreter sind Arthur Wing Pinero und Henry Arthur Jones. Pinero hatte sich bereits in anderen Genres, insbesondere Farcen, einen Namen gemacht, bevor er mit dem heute wohl bekanntesten Stück dieses Genres, *The Second Mrs Tanqueray* (1893), eine neue Richtung einschlägt. Allerdings greifen auch seine *Problem Plays* auf melodramatische Elemente, z.B. stereotype Charaktere, zurück (vgl. Booth 1991: 176) und haben, besonders wenn es um die moralische Integrität seiner Heldinnen geht, konservative Auflösungen (Jenkins 1991: 195). “The serious dramas of Pinero [...] represent the peculiarly British dilution of Ibsen that was felt to be necessary [...] before social criticism could be served up in West End theatres. [...] sex is the problem: cope with that, and you can cope with anything.” (Thomson 2006: 254)

and their victims. Even the assassin in evening dress has ceased to be interesting.” (G.A. Sala 1882 nach Booth 1965: 172)

Jones etabliert sich mit melodramatischen Erfolgen und bleibt diesen Wurzeln auch in seinen späteren Dramen treu (vgl. Revels VII/1978: 165).³⁴ Er wagt sich an neue Szenarien, z.B. bringt er in *Michael and His Lost Angel* (1896) einen Gottesdienst auf die Bühne, aber “Jones’s boldness of theme is often more than compensated for by his timidity of execution.” (Booth 1991: 175) Da mit zunehmendem Alter sein Konservatismus wächst (Revels VII/1978: 167, Rowell ²1978: 125), sind seine Stücke mit ihren reaktionären Dénouements heutzutage kaum mehr aufführbar. “Jones, whose conservative dramatic practice sometimes contrasted oddly with advanced opinions in his public pronouncements and critical writing, became a dogmatic upholder of accepted social conventions” (Booth ed. II/1969: 20). Einen weiteren Grund dafür, dass er heute “the least appealing figure” der damals führenden Bühnenaufsteller darstellt, sieht Trussler seiner “pervasive and invasive social snobbery [...] [und] almost clinical detestation of the common people” geschuldet (Trussler 1994: 257).

Einige zeitgenössische Autoren, unter ihnen Shaw, kritisieren den Gebrauch des Begriffs “Problem Play” für das *Society Drama* von Pinero und Jones und wollen ihn stattdessen für ein Drama mit breiteren sozialen Anliegen reservieren, z.B. für Ibsens Theaterstücke (Rowell ²1978: 108, Revels VII/1978: 172). Booth fasst zusammen:

The two dominant serious playwrights of the eighties and nineties, Arthur Pinero and Henry Arthur Jones, were not radical or avantgarde in the European sense, and neither experimented with the *form* of the drama. Nevertheless, they were regarded by conservative circles as socially daring, although not daring enough to offend their substantial middle-class audience. (Booth 1991: 174)

Laut Golby/Purdue löst diese neue Art von Drama traditionelle Genres wie das Melodrama nicht nur ab, sondern wird bewusst als soziale Ausschlussstrategie benutzt:

[T]here were tendencies towards excluding the lower classes altogether from certain leisure activities. The theatre is perhaps the best example, for in the last years of the century an increasing amount of time was devoted to plays which can justly be termed products of a ‘high’ culture. (Golby/Purdue 1984: 180)³⁵

Ästhetizismus und Dekadenzbewegung. Der in den 1870ern aufkommende Ästhetizismus übt als Nachfolger der Präraffaeliten einen starken Einfluss auf die viktorianische Kunst und Literatur aus und geht in den 1890ern in die Dekadenzbewegung über (Cevasco ed. 1993: 8f.). Ihre Anhänger betonen den Eigenwert von

³⁴ Negativ formuliert bedeutet dies: “Hampered in his approach by a narrow though vigorous intellect, he was further hampered by habits of thought and style acquired during his long apprenticeship in melodrama.” (Rowell ²1978: 119)

³⁵ Golby/Purdue fassen unter “high culture” so verschiedene Autoren wie Wilde, Shaw und Pinero zusammen (Golby/Purdue 1984: 180).

Schönheit, die nicht mit moralisch-dogmatischen Absichten verbunden sein muss (Moran 2006: 121). Reale und literarische dekadente Charaktere sind von ihrer mondänen Existenz gelangweilt, verfolgen den Kult des Künstlichen und haben ein morbides Interesse an Tod, Degeneration und selbstzerstörerischen Erfahrungen (Bunting/Williams eds. 2008: 66f.). Kritiker dieser Bewegung, u.a. Buchanan, lehnen sie als unmoralisch ab (Moran 2006: 121). Der Einfluss des Ästhetizismus auf das Theater ist jedoch unerheblich, was sich abgesehen von der Zensur aus der erklärten Absicht ergibt, die bürgerliche Mittelschicht zu provozieren,³⁶ die weiterhin den Großteil des Publikums im West End darstellt. Der einzige erfolgreiche Dramatiker, der dem Ästhetizismus zugerechnet wird, ist Oscar Wilde, dessen Bühnenstücke jedoch größtenteils den Konventionen seiner Zeit folgen³⁷ und dessen Karriere bekanntermaßen mit einem Gerichtsprozess endet. In Opposition zur *Decadence* stellt sich in den 1890ern die *Counter-Decadence* auf (Read 1979: 276). Da allerdings dekadente Theaterstücke keine eigene Position im Theaterfeld beanspruchen, gibt es auch kaum Stücke, die explizit der entgegengesetzten Strömung zuzurechnen sind. Der Ästhetizismus wird auf der Bühne lediglich durch Parodien attackiert, wie z.B. in Gilbert und Sullivans *Patience* (1881) (Moran 2006: 121).³⁸

Music Hall Entertainment. Die Music Hall bemüht sich um dasselbe Publikum wie das Theater und steht daher in einer Konkurrenzbeziehung. Mit “lighter entertainment intended only to amuse, comedy without the violent side of life, jolly patriotism, the sweetly pathetic, and the potentially serious deftly transformed into the humorous”, erleben die Music Halls nach 1850 eine Blütezeit und ziehen besonders das *Working Class* Publikum an (Booth 1965: 183). Während anfangs Alkohol eine wichtige Rolle für das Vergnügen spielt, entstehen in den 1880ern im West End Music Halls für “a large better-off audience of gentlemen out for amusement, guards’ officers, young clerks,

³⁶ “Altogether their [Rhymer’s Club] writings explore the morbid, diseased, perverse and the shocking” (Bunting/Williams eds. 2008: 66), und britische dekadente Autoren übernehmen “[t]he French desire to shock the middle classes” (Cevasco ed. 1993: 145).

³⁷ Wilde schreibt “thoroughly conventional Society Dramas with comic additions” (Booth ed. III/1973: 47) bzw. in einem neuen, epigrammatischen Stil (Rowell 1978: 110). Konventionelle Elemente sind die verwendeten Typen (z.B. die Frau mit Vergangenheit) und Situationen (z.B. kompromittierende Briefe) (ebd.). Powell sieht darin jedoch eine Strategie des Selbstschutzes: “Conventional elements in the dramas, thus, in effect, ‘distract’ the audience sufficiently to create an opening for Wilde’s [social] criticism.” (Powell 1990: 13)

³⁸ U.a. “If you’re anxious for to shine in the high aesthetic line as a man of culture rare, / You must get up all the germs of the transcendental terms, and plant them everywhere. / You must lie upon the daisies and discourse in novel phrases of your complicated state of mind, / The meaning doesn’t matter if it’s only idle chatter of a transcendental kind. / And everyone will say / As you walk your mystic way, / ‘If this young

university students, and the like” (Read 1979: 106) und ein breit gefächertes Programm soll Zuschauer aller Klassen und Geschlechter anlocken (Revels VII/1978: 64, Cevalasco ed. 1993: 413).

[M]anagers [...] attempted to censor both audiences and performers by prohibiting any sort of vulgar jokes, songs or exchanges between audience and artistes. (Golby/Purdue 1984: 174)

The trend to refinement in full variety entailed shedding the halls’ reputation in the suburbs and provinces for overcrowding, vulgarity and dubious morals, and in London for being at best [...] the haunts of well-heeled, pleasure-seeking males. (Revels VII/1978: 65, vgl. auch Read 1979: 107)

Dazu gehört auch, dass die Eigentümer “the emphasis on drink” reduzieren (Golby/Purdue 1984: 173). In den 1890ern sind die Music Halls eine “national institution” (Rowell ²1978: 144) und stellen den Prototyp der Unterhaltungsindustrie im 20. Jh. dar, inklusive zentralisierter Organisation, Monopolen, einem professionellen Starkult und straff organisierten Programmen (Cevalasco ed. 2003: 413, Golby/Purdue 1984: 173). Dieser Wandel wird bereits von intellektuellen Spätviktorianern betrauert, deren Stimmungslage der moderner Kritiker ähnelt, die das populäre Theater für verloren halten:

As they understood it, culture forms emerge with an appealing vigor, vitality, and charisma. Popular entertainment becomes commercialized, co-opted, appropriated, and vitiated. Popular, working-class, or otherwise marginal expressive forms gain momentum, marshal force, and become transformed utterly in the process. [...] The commercial success of the form spells its predetermined failure as genuine vernacular expression. [...] These critics had a point. The most successful arts remain those which circulate with the greatest ease, and which require the least elaboration or translation for the public.” (Faulk 2004: 2)

Paradoxerweise wird von anderen Stellen gerade diesen populären Ausdrucksformen der Status als Kunst abgesprochen.

Kontinentales Drama und *New Drama*. Im Gegensatz zu den nur vage voneinander unterschiedenen Genres ist eine Abgrenzung im vorliegenden Zeitrahmen klar zu erkennen: Ein den Traditionen verhaftetes Theater trennt sich von einem durch neue Einflüsse geprägtem Drama. “[T]he theatre made something of a jump, in a very few years, from the dominant and traditional melodrama of the 1870s [...] to the early serious work [...] in the 1890s [...] [the 1890s are a] watershed of English drama [...] it perceptibly changed direction [...].” (Booth 1991: 167f.)³⁹ Je mehr das Theater an

man expresses himself in terms too deep for *me*, / Why what a very singularly deep young man this deep young man must be!” (Gilbert/Sullivan *Patience*: 14)

³⁹ Archer unterteilt in *English Dramatists of To-Day* (1882) die besprochenen Dramatiker in Autoren “of yesterday” und “of to-day”, wobei er manchen “yesterday”-Autoren durchaus Wert zugesteht (z.B. 21 “Of the playwrights of yesterday the first in point of merit and influence is undoubtedly T.W. Robertson.” oder

gesellschaftlichem Prestige gewinnt und je ausgefeilter die Bühnenproduktionen werden, desto mehr Stimmen werden laut, die einen parallelen Anstieg in der literarischen Qualität der Stücke vermissen (Rowell ²1978: 128). Zeitgenössische Kritiker sehen die Schuld beim Publikum, das kein Interesse an einem anspruchsvollen Theater hat, vgl. z.B.

Pleasure, and that of the least elevating sort, is all that the public expects or will accept at even our best theatres. People talk of the theatre as an instrument of culture, but they take very good care that it shall be nothing of the sort. Especially it will have nothing to do with a piece to whose theme the word “unpleasant” can be applied. (Archer 1882: 9)⁴⁰

Besonders unbeliebt sind sexuelle Anspielungen, die nicht mit Komik verbrämt sind, der Verzicht auf ein *Happy Ending* und “studying men and women analytically without the rose tint of Victorian stage idealism” (Revels VI/1975: 36).

In den 1880ern entstehen daher neue Societies, Clubs und Theaterprojekte, “whose artistic purposes ran firmly counter to many of the assumptions of the commercial and ‘star’ system [...] they were expressions in British theatre of a ‘modernism’ whose spirit was elusive and its manifestations generated by various, often contradictory impulses”, z.B. verbinden einige Autoren Realismus mit erzieherischen oder reformerischen Zielen, während andere abstrakte, impressionistische Methoden verfolgen (Revels VII/1978: 105). Besonders gefördert wird das sogenannte *New Drama* (“by Shaw, Wilde and Pinero – literary, sophisticated and examining a wide range of social issues” Bunting/Williams eds. 2008: 86) durch kontinentale Einflüsse, z.B. durch die Übersetzung und Verbreitung von Ibsens Stücken durch Archer, Gosse und Shaw (vgl. Rowell ²1978: 128f.) oder den Besuch der Meiningen Company⁴¹, und durch alternative Theaterprojekte wie J.T. Greins Independent Theatre Society (1892-98) und Granville Barkers Arbeit am Court Theatre (1904-07) (Donohue 2004: 265, 270f.). Sie ermutigen neue Autoren, ermöglichen eine Ausweitung des dramatischen Materials, subtilere Charakterisierung und “finally made

26 “Mr. Taylor [...] possessed this merit, that his work was almost always of some literary value.”), andere jedoch verdammt (z.B. 19 “To this category [“playwrights of the day before yesterday”], too, one would like to consign Lord Lytton, but three of his plays die very hard indeed.” oder 38 “With a little culture, a little thought, in short a little earnestness of character, he [Boucicault] might have become a great and original dramatist. As it is, he has been the supreme showman of the Victorian stage.”). Zu den Autoren “of to-day” gehören u.a. Jones, Pinero, Gilbert, Grundy, Sims und H.J. Byron.

⁴⁰ Shaw bemerkt zu Jones’ *Michael and his Lost Angel* (1896): “The melancholy truth of the matter is that the English stage got a good play, and was completely and ignominiously beaten by it.” (1896 in Shaw ²1955: 74f.)

⁴¹ Die Meiningen Company wurde von Herzog Georg II von Sachsen-Meiningen gegründet und zeichnet sich durch sorgfältiges *Mise-en-Scène*, atmosphärisches Ensemblespiel, individualisierte Massenszenen und besonders durch den Regisseur als “single, guiding intelligence responsible for the enterprise” aus (Donohue 2004: 265).

the unhappy ending in domestic drama acceptable” (Booth 1991: 173).⁴² Auch technische Veränderungen wie die Verdunklung des Auditoriums und bessere Lichteffekte⁴³ tragen zu einer “new emphasis on theatre art as *art*” bei (Donohue 2004: 270).

Verglichen mit den Entwicklungen auf dem Kontinent bleibt “the promise [...] more substantial than the achievement”, auch wenn durchaus neue Ideen ins britische Theaterwesen aufgenommen werden (Revels VII/1978: 105).⁴⁴ “The rebellion against the demand for moralism in the arts, which began with Pater and the aesthetic movement of the seventies and eighties, now escalated into outright rejection of the righteous code of respectability supposed to govern society.” (Fischler 1999: 344) So wird z.B. die geschlechtsspezifische Doppelmoral, wenn nicht unbedingt angegriffen, so doch wenigstens angesprochen (ebd.). “[T]he English stage had again become a forum for serious consideration of ideas, for the first time since the early seventeenth century [...]” (ebd.) Wie stark der kontinentale Einfluss tatsächlich war, ist umstritten, was sich in der Sekundärliteratur besonders deutlich bei der Bewertung von Ibsens Bedeutung für das englische Theater zeigt. Ihm wird einerseits die Veränderung des gesamten Theaterfelds angerechnet,⁴⁵ andererseits wird er als relativ unbekannter und nur von wenigen wahrgenommener, elitärer Autor dargestellt.⁴⁶ Hier muss jedoch zwischen Zuschauern und der Autorengemeinde unterschieden werden. Selbst wenn man davon ausgeht, dass die breite

⁴² Auch frühes Melodrama kann unter bestimmten Umständen tragisch enden (s. 6.1.3/FN 2). Smith sieht in diesem “melodrama of defeat” eine psychologische Funktion, insofern es die Lebenserfahrung des Publikums widerspiegelt. “This is one part of our experience of reality, and the melodrama of defeat presents it truthfully as art.” (Smith 1973: 62) Banaler gesehen bietet es außerdem “the irresponsible and enervating pleasure of a really good cry; our pity for the protagonist [...] merges swiftly into pity for ourselves. Self-pity is not the noblest of emotions, but in small doses it does no one any harm and most of us a lot of good.” (ebd.: 60)

⁴³ Elektrisches Licht mit Dimmer erreicht die Theater in den 1880ern (Donohue 2004: 270).

⁴⁴ Die ITS ist nach dem Vorbild von André Antoines Théâtre Libre in Paris organisiert, “although Grein tried to avoid what he termed the immorality and slovenliness of some of Antoine’s work” (Cevasco ed. 1993: 248). Der Status als privater Club enthebt die ITS der Zensur und für die erste Produktion (Ibsens *Ghosts* 1891 am Royalty Theatre) stellen über 3.000 Interessenten einen Antrag auf ein Ticket (ebd.). Nach diesem aufsehenerregenden Anfang ist das Repertoire jedoch “less radical and sensational” (ebd.). Richards sieht die Wichtigkeit der ITS daher eher in ihrer Signalfunktion als in ihren konkreten Bühnenproduktionen: “In fact, after *Ghosts* the programme was not particularly challenging, and even some of the Society’s most celebrated pieces [...] were plays London managements would have had few qualms about putting on.” (Revels VII/1978: 107)

⁴⁵ Ibsens Stücke wurden zwar hauptsächlich in “ill-subsidized matinée performances or ‘private’ productions” aufgeführt, aber “the impact of Ibsen was felt in the nineteenth [century] even by those who denied it” (Thomson 2006: 253). Sie lösen heftige Kontroversen aus, “playing to larger and socially more representative audiences than one might think” (Booth 1991: 169) und als Folge fordern Kritiker radikalere Stücke (Jenkins 1991: 172). “To their credit, both critics and audiences rapidly overcame their inhibitions, and recognized the social relevance and dramatic cogency of Ibsen’s message.” (Read 1979: 279)

⁴⁶ “However, for most British audiences Ibsen remained merely an obscure dramatist from an obscure country whom such intellectuals had made it their business to promote well above the heads of their good selves” (Trussler 1994: 259). Ibsenismus und Sozialismus waren nicht Themen von “polite conversation” (ebd.: 260).

Öffentlichkeit bestimmte Entwicklungen im Theater unter Umständen nur bruchstückhaft mitbekommt – und das allgemeine Interesse an Kunst war groß, wie die vielen öffentlich geführten Debatten in diversen Magazinen und Zeitungen zeigen –, so ist davon auszugehen, dass zumindest die Autoren selbst das Theaterfeld genau beobachten. Da alle Positionen in einem Feld miteinander verbunden sind, muss ein interessierter Autor Ibsen zur Kenntnis nehmen und in seinen Stücken auf ihn reagieren, selbst wenn er ihn ablehnt. Zeitgenössische Kritiker äußern sich jedenfalls gegensätzlich, wie die beiden folgenden Aussagen demonstrieren: “The influence of Ibsen upon the English stage is not as yet far-reaching.” (Knight 1893: xv) “[H]e [Manager] must be very careful not to produce a play which will seem insipid and old-fashioned to playgoers who have seen *The Wild Duck*, even though they may have hissed it” (Shaw 1895 nach Revels VII/1978: 172).⁴⁷ Max Beerbohm überlegt dagegen, inwieweit Ibsen überhaupt das englische Theater beeinflussen kann, denn “even the most strenuous evangelists of Ibsen find themselves forced to admit that native drama cannot be regenerated by the influence of any alien, however great be that alien’s genius.” (Beerbohm 1969 [1898]: 84)

Der kontinentale Einfluss wird dabei selbst von Autoren negativ bewertet, die sich einem ernsthaften Theater verschrieben haben, z.B. schreibt Pinero Ibsens Stücken eine kontraproduktive Wirkung zu:

A few years ago the native authors were working with a distinct and sound aim and with every prospect of popularising a rational, observant home-grown play. Then came the Scandinavian drama, held up by the New Critics as the Perfect drama and used by them as a means of discrediting native produce. Just for the present everything is knocked askew; the English dramatist has little influence and the public, urged to witness *A Doll’s House*, patronises the Empire Theatre of Varieties! (Pinero an Archer 1892 nach Jenkins 1991: 172)

Auch spätere Kritiker sehen in der von der Avantgarde verfolgten Strategie einen negativen Trend zur Elitisierung: “In estimating matters of technique, the layman may be guided by the specialist: [...] but the layman must always be the final judge of the importance of the artist’s subject-matter, and its capacity to capture and enchain his interest.” (Hamilton 1917b: 37) Ebenso charakterisiert Richards die ITS und die

⁴⁷ Shaws Rückblick auf Pineros *The Hobby Horse* verdeutlicht gleichzeitig die grundlegenden Veränderungen im spätviktorianischen Theater und die von Bourdieu beschriebene lineare Entwicklung kultureller Felder: “Going back to it now [...] I find it [...] only capable of appearing fresh to those who, like myself, can wrench themselves back, by force of memory, to the point of view of a period when revivals of London Assurance were still possible. [...] I need hardly go on to explain that Ibsen is at the back of this sudden explosion of disgusted intolerance on my part [...]. On Monday last I sat [...] spellbound by Ibsen; but the price I paid for it was to find myself stricken with mortal impatience and boredom the next time I attempted to sit out the pre-Ibsenite drama for five minutes.” (1897 in Shaw ²1955: 231ff.)

Elizabethan Stage Society durch “a certain élitist intellectual austerity”, die das populäre Theater zurückweist und die Trennung zwischen einem Theater für die Massen und für die Wenigen befördert (Revels VII/1978: 109f.).

In den 1890ern erleiden die Bemühungen um ein ernsthaftes Drama ohnehin einen Rückschlag, weil die Manager “wary of the problem play” werden, und die großen Kassenschlager sind romantische Melodramen und Adaptionen populärer Romane (Booth ed. II/1969: 22). Buchanan beklagt, dass

the hope of a national drama dealing with the great issues of modern life, has been adjourned *sine die*. ... *Trilby* frolics barefooted over the grave of *Hedda Gabler*, and the spectre of Dumas the elder strides jackbooted past the urn of our well-cremated Mrs. Tanqueray. (Buchanan nach Booth ed. II/1969: 22)

Der Einfluss des *New Drama* darf daher nicht überbewertet werden: “In the face of all this, commercial theatre remained cosily complacent, concerned to insulate the class interests it served. [...] This [*New Drama*], although it undeniably existed, was in truth written by and for a mere handful of intellectuals [...]” (Trussler 1994: 260) Trotz eines gestiegenen Interesses an Drama mit intellektuellem Einschlag wie Pineros *The Second Mrs Tanqueray*, konzentriert sich das West End weiterhin auf leichte Unterhaltung und wiederholt regelmäßig alte Favoriten (vgl. Jenkins 1991: 9f., Booth 1991: 168f.).

Exkurs: Theaterkritik

Unabhängig von der literarischen Qualität der produzierten Stücke strebt auch die Theaterkritik im 19. Jh. eine neue Ernsthaftigkeit an. Bis in die 1860er werden Rezensionen anonym geschrieben, was zu sogenanntem “puffing” (“talking up one’s own work or that of a friend”) und “log-rolling” (“writing an enthusiastic review of someone else’s work in exchange for a favourable review of one’s own book”) führt (Moran 2006: 114). Persönliche Fehden, politische und religiöse Überzeugungen und die soziale Position⁴⁸ eines Kritikers beeinflussen seine Rezension (Latané 1999: 388). Archer fasst zusammen:

[N]owhere is criticism more honest than in England – less influenced, I mean, by direct or indirect pecuniary considerations. On the other hand, it is nowhere more empirical, more superficial, more warped by considerations of personal friendship or enmity towards authors, managers, and actors. [...] I say nothing of the cases, though they are not very rare, in which personal enmity, or even the mere exclusiveness of a clique, blinds the critic’s eyes to the merit of comparatively good work. (Archer 1882: 12, 14)

⁴⁸ Dazu gehört u.a., ob und wie viel Geld ein Kritiker verdient und für welche Zeitung bzw. welchen Verleger er arbeitet.

Bemühungen um eine neutrale, sachlich fundierte Kritik werden durch die Einführung von signierten Rezensionen, einer allgemeinen Professionalisierung und einem damit verbundenen sozialen Aufstieg des Journalismus befördert (Woodfield 1986: 77).⁴⁹ “From its Georgian rôle as an unsigned and irregular form of gossip-column, theatrical journalism evolved into a highly personal and considered exercise in aesthetics.” (Rowell ²1978: 165) Theaterkritiken haben jedoch nur bedingt Einfluss auf den Erfolg eines Stücks. Es überrascht nicht, wenn der für seine subjektiven Stellungnahmen in *The Saturday Review* bekannte Shaw Rezensionen eine wichtige erzieherische Rolle zuspricht: “‘the drama’s laws the drama’s patrons give’. Pray, which of its patrons? – the cultivated majority [...] or the handful of rowdies [...]? It is the business of the dramatic critic to educate these dunces, not to echo them.” (1895 in Shaw ²1955: 3) Woodfield demontiert jedoch gerade diese Zeitschrift: “The arrival of the *Saturday Review* in 1855 caused an enormous intellectual and commercial stir amongst the weeklies [...] but they [Journalisten] were not regarded as either law-makers or final judges: their reviews were arresting but recorded few lasting convictions.” (Woodfield 1986: 76)

Theaterkritiker gehören in dieser Zeit grob unterteilt entweder zur “alten” Schule, die in ihren Rezensionen schauspielerische Leistung und eindringliche theatralische Momente hervorhebt, sich also auf eine spezielle Produktion konzentriert, und eine “neue” Schule, die den Text selbst analysiert (Jenkins 1991: 27, auch Booth ed. II/1969: 17f.). Am bekanntesten sind Clement Scott als Vertreter der alten Schule (Theaterkritiker des *Daily Telegraph* und Editor des Magazins *The Theatre*) und William Archer als Anhänger der neuen Schule, Autor von *English Dramatists of To-Day* (1882)⁵⁰ und Übersetzer von Ibsen (Trussler 1994: 258). Diese neuen Interessen hinsichtlich des Theaters und der produzierten Texte führen zu heftigen, öffentlich geführten Debatten, z.B. über Ibsen, die Rolle der Zensur und der Manager und neue, unabhängigere Theatermodelle (Booth ed. II/1969: 18). Buchanan sieht in diesen opponierenden Ansprüchen an den Autor ein Problem und erklärt ihn “certain of execration from one side or the other, sure that if he secures the approval of Mr Bernard Shaw he will earn the contempt of Mr Clement Scott”, bis er “paralysed at his desk” sitze (nach Nicoll 1959: 189).

⁴⁹ “Signature eventually became a principal factor in the growth of the respectability of journalism [...]” (Brake 1986: 106)

⁵⁰ Darin wird erstmals versucht, die englische Theaterlandschaft literaturkritisch zu beschreiben: “There had been, of course, hundreds of volumes written on stage affairs, but almost all of these were either biographical and anecdotal (lives of actors and the like) or historical.” (Nicoll 1959: 157)

Themenkomplexe

Laut Thomson spielen bei der Beschreibung des viktorianischen Theaters die behandelten Themen eine wichtigere Rolle als Genres: “It was through their choice of themes [...] rather than of genres that playwrights declared their claims on critical attention.” (Thomson 2006: 241) Im Folgenden werden daher die wichtigsten, d.h. die immer wiederkehrenden Themenkomplexe vorgestellt. Da ihre vollständige Darstellung Bücher füllen würde bzw. bereits füllt, ist dieses Gerüst als Hilfsmittel zu verstehen, das eine grobe Ordnung in die unterschiedlichen, verschieden interpretierbaren oder sich sogar widersprechenden Details bringt, gegen deren Hintergrund Buchanans Adaptionen zu lesen sind. Die thematischen Schwerpunkte ergeben sich zum Teil aus den am Anfang von 6.1.3 erörterten Grundströmungen: Das Melodrama gibt überlieferte Situationen, Grundkonflikte und Emotionen vor und der Realismus konzentriert sich auf das moderne urbane Leben, mit dem ebenfalls bestimmte Themen verbunden sind. Dazu kommen die Einschränkung durch indirekte oder explizite Zensur und der Einfluss gesellschaftlicher Modethemen und des aktuellen Zeitgeschehens. Bourdieu warnt jedoch, von einem übergreifenden viktorianischen Zeitgeist auszugehen. Vielmehr behandeln verschiedene Felder die vorhandenen Themen nach je eigenen Regeln und müssen auf ihre gegenseitige Interaktion hin untersucht werden (*RdK* 319ff.). Ebenso warnt Roston in seiner Studie vor einer “implied assumption in such studies that there exists a dominant spirit in each age, a *Zeitgeist* which imposes a fixed or monolithic pattern upon the artistic productions of the time”, auch wenn er von Komplexen ausgeht, die jeden Künstler auf individuelle Weise beeinflussen, von einer “predominance in each generation of a central complex of inherited assumptions, of emergent ideas, of urgent contemporary concerns, to which each creative artist needs to respond individually” (Roston 1996: 3).⁵¹ Moran beschreibt als viktorianische Gemütslage die Konfliktsituation einer “society that simultaneously celebrated and disappointed itself” (Moran 2006: 1), eine Spannung zwischen einem Selbstbild, das sich als selbstbewusst, zuversichtlich, erfolgreich und anständig (*proper*) darstellt, und einer damit nicht vereinbaren Realität, die von sozialem und kulturellem Wandel und Zweifeln geprägt ist (ebd.: 2). Im späten 19. Jh. wird dieser Konflikt durch

⁵¹ Ähnlich beschreibt Levine als Charakteristika des viktorianischen Romans “the preoccupation with childhood and innocence and misguided romantic ambition, the overriding emphasis on domestic dramas [...], the pervasive sensitivity to class [...], the almost dominant importance of money, negatively or positively, [...] the flights of sentimentality, the delicious lingering over pathetic deaths, [...] the providential plot worked out without more than token reference to providential control”, warnt aber: “But no single quality of this sort, and no formal tabulation of accumulations of such qualities, will settle identification.” (Levine 2008: 3)

den Gegensatz zwischen ererbten viktorianischen Werten und als modern empfundenen Ansichten abgelöst (ebd.: 3). Auch Moran warnt jedoch: “There is no single Victorian ‘frame of mind’ or ‘grand narrative’ that serves as a ‘key’ for decoding literary texts.” (ebd.: 8).

Gender. Die Geschlechtervorstellungen des Viktorianismus und seine Ideale basieren auf körperlichen Unterschieden: Männer werden als aktiv, aggressiv und rational angesehen, Frauen als passiv, nährend und emotional (Warwick ed. 2008: 151). Gesellschaftliche Veränderungen verstärken diese Differenzierung durch eine zunehmende Trennung von öffentlichem und privatem Leben, die Frauen immer mehr einschränkt und in die idealisierte Sphäre des Heims verbannt (ebd.: 151f.). Sie müssen vor der Bedrohung durch eine als unmoralisch und gefährlich empfundene Außenwelt geschützt werden, weswegen auch ihr Zugang zu Wissen stark reglementiert ist (ebd.: 152). Diese Idealisierung ist jedoch klassenspezifisch: “In terms of the bourgeois ideal, working women appeared not to be women at all, and the special considerations of protection [...] were not extended to them.” (ebd.) Dem Klischee entsprechend werden Frauen in der viktorianischen Literatur tatsächlich meist als unschuldige Engel oder gefallene *Femmes Fatales* dargestellt (Levine 2008: 25), besonders in Bühnenstücken, was wenigstens teilweise durch die Zensur zu erklären ist. Ihr Handeln ist durch moralische Vorgaben stark eingeschränkt, z.B. dürfen sie in einer Liebesbeziehung nur selten die Initiative ergreifen (ebd.: 27). “Their moral crises tend to have more to do with the possibility [...] that they are breaking the moral norms *for their sex* than with the possibility of their having transgressed some serious moral norm” (ebd.: 26, kursiv sh). Im Gegensatz dazu müssen sich Männer gerade in der Außenwelt und als Oberhaupt der Familie beweisen und stehen idealerweise durch harte Arbeit im Kontrast zum Gentleman, dessen Status im Laufe des Jahrhunderts zunehmend mit Faulheit, Dekadenz und moralischer Korruption verbunden wird (Warwick ed. 2008: 153). Wie so oft ist jedoch umstritten, wie absolut diese Genderrollen wirklich waren. Besonders Sweet bemüht sich, die viktorianische Realität sowohl in Bezug auf Frauen-⁵² als auch Männerrollen⁵³ aus einer neuen Perspektive zu beleuchten (vgl. Sweet 2001: 172-189).

⁵² Wenn Frauen im Viktorianismus unterdrückt wurden, “it begs the question why the nineteenth century was the era in which women first found their political voices, penetrated male-dominated professions, won property rights and carved out their own spheres of professional competence in high-tech jobs that were wholly unrelated to their traditional domestic and sexual roles. Might the widespread presence within Victorian culture of a scepticism towards and mistrust of male power not explain the preponderance of heavy stepfathers, vicious schoolmasters and weak, deceitful men in its fiction, theatre and art?” (Sweet 2001: 177)

Der Grund für die Zentralität von Genderfragen in der viktorianischen Literatur ist höchstwahrscheinlich im Wandel zu suchen, den sowohl die Ideale als auch die reale Rolle, besonders der Frauen, im 19. Jh. durchlaufen. Parlamentarische Reformen stärken ihren gesellschaftlichen Status, indem sie ihr Recht auf Eigentum anerkennen, die Trennung von einem gewalttätigen Ehemann erleichtern und ihnen letztendlich eine Persönlichkeit unabhängig von Vätern oder Ehemännern zusprechen (Warwick ed. 2008: 152).⁵⁴ Die *New Woman* Debatte trägt zur Sichtbarkeit neuer Lebensentwürfe bei, auch wenn sie ein Phänomen der Mittelschicht ist und auf das Leben der meisten Frauen wenig Einfluss hat (Bunting/Williams eds. 2008: 75). Die *New Woman* kontrastiert die traditionelle Frauenrolle mit dem Bild einer selbstbewussten, abenteuerlustigen, energiegeladenen, freimütigen und intelligenten Frau, die sich in ihrem Leben auch außerhalb der Familie durch Bildung, Arbeit und sexuelle Beziehungen verwirklichen will und ökonomische Unabhängigkeit anstrebt (Cevasco ed. 1993: 429, Arata 1999: 61, Moran 2006: 124f.). Sie kann in ihrem Leben multiple Identitäten annehmen, z.B. als Mutter, engagierte Advokatin und Autorin, und interessiert sich für sexuelle Ungleichheit, eheliche und familiäre Miss/Zustände, den Zugang zu Arbeit und Bildung und Politik (Bunting/Williams eds. 2008: 74f.). Um die *New Woman* Debatte entsteht eine eigene Literatur, die den neuen Frauenentwurf beschreibt (Moran 2006: 124), mit der Diskussion "unfraulicher" Themen schockiert (z.B. die gesellschaftliche Doppelmoral oder Geschlechtskrankheiten) und mit dem neuen Ideal zusammenhängende Themenkomplexe diskutiert (Bunting/Williams eds. 2008: 75). In vielen Romanen scheitert der *New Woman* Charakter tragisch am Widerstand der Gesellschaft (Moran 2006: 125). Stilistisch bleibt *New Woman* Literatur eher konventionell, insofern sie bereits abgeflaute Genres wiederbelebt (z.B. die Social Problem Novel), und wird oft polemisch angegriffen, da politische Inhalte zunehmend als "unkünstlerisch" verpönt sind (Arata 1999: 61). Ende der 1890er taucht mit dem *bachelor girl* eine Abwandlung auf, das unabhängig und fröhlich, aber im Großen und Ganzen romantisch veranlagt ist und sich am Ende für die

⁵³ So weist Sweet darauf hin, dass viele Viktorianer Prince Alberts Beispiel folgen und "happily and successfully domesticated" sind, während es bei anderen zu Konflikten zwischen dem erwarteten sozialen Verhalten im Privatleben und in anderen Bereichen wie in Beruf und Sport kommt (Sweet 2001: 182).

⁵⁴ Diese neuen Gesetze sind u.a. die Offences Against the Person Act 1828, die Infants and Child Custody Act 1839 (schuldlose Frau kann Sorgerecht für Kinder unter 7 Jahren beantragen) und die Custody Act 1873 (auch eine des Ehebruchs schuldige Frau kann Sorgerecht für Kinder bis zu 16 Jahren erhalten), die Matrimonial Causes Acts von 1857 (Frau kann Grausamkeit und Verlassen als Scheidungsgrund angeben und Unterhalt einfordern), 1878 und 1884 (Frau kann ohne Wartefrist von 2 Jahren die Scheidung einfordern) und die Married Women's Property Acts von 1870 (Frau kann geerbtes Eigentum behalten), 1882 und 1884.

Ehe entscheidet, so dass sie lediglich eine aktualisierte Version der viktorianischen Heldin darstellt (Cevasco ed. 1993: 430). Feministinnen kritisieren die politische Inaktivität des *bachelor girls*, während sie Anti-Feministinnen zu lustorientiert ist (ebd.).

Im *Fin-de-Siècle* verstärken sich Ängste, die durch die Auflösung der traditionellen Genderrollen ausgelöst werden – Mannsweiber, verweichlichte Männer und unfruchtbare, überintellektuelle Frauen gefährden das Imperium und sind ein Zeichen von Degeneration (Warwick ed. 2008: 153). In der Literatur werden daher verstärkt genderspezifische Ideale transportiert, z.B. in Abenteuerromanen für Jungen, die Werte wie Tapferkeit, Anständigkeit, Loyalität und Teamgeist betonen (ebd.). Für die feldinternen Spieler erhöht eine solch spezialisierte Literatur für verschiedene Marktsegmente die Profitmöglichkeiten eines Verlegers oder Autors, weil Eltern für ihre Töchter und Söhne verschiedene Produkte kaufen.

Auf der Bühne ändert sich die Darstellung von Frauen durch die *New Woman* Debatte kaum, obwohl weibliches, insbesondere sexuelles Verhalten in vielen Stücken das zentrale Thema darstellt. Matineevorstellungen richten sich besonders an Frauen und “questions about the code governing their social – and, especially, sexual – conduct became increasingly prominent” (Fischler 1999: 343). Die Wichtigkeit weiblicher Unschuld und die schwerwiegenden Konsequenzen, die sich aus transgressivem Verhalten ergeben, werden das ganze 19. Jh. hindurch betont, auch wenn gefallene Frauen besonders in späteren Theaterstücken durchaus die Position der Protagonistin einnehmen können – “until society becomes inconvenienced by her presence” (Donohue 2004: 263). Die meisten Stücke enden jedoch mit einer melodramatischen oder rückversichernden Lösung (ebd.: 265).⁵⁵ “As pursued in the drama, the debate over the ‘woman question’ largely reflected a patriarchal concern to give the matter serious attention and then to come down solidly in favour of the status quo.” (Trussler 1994: 263) Ausdrücklich als *New Women* charakterisierte Frauen werden auf der Bühne oft negativ dargestellt (vgl. Jenkins 1991: 145, 155, s. 7.7), allerdings kann die Rezeption solcher Charaktere durch ihre Darstellung beeinflusst werden. So erklärt die Schauspielerin Marie Wilton zur Rolle der Cecilia in Robertsons *M.P.* (1870): “She was written as a type of a ‘girl of the period’, who, if not carefully handled, might on the stage become offensive [...] but I worked to make the audience like her” (nach Jenkins 1991: 91).

⁵⁵ Donohue nennt als Beispiel für eine einfühlsame Darstellung die gefallene Paula aus Pineros *The Second Mrs Tanqueray* (1893). Allerdings ist nicht zu vergessen, dass sie zwar der zentrale Charakter ist und ihre

Nach 1850 kommt auf der Bühne jedoch ein neuer Frauentyp auf, der sich zumindest ansatzweise von übertrieben sittsamen und süßlichen Idealen verabschiedet, in etwa dem bereits erwähnten *bachelor girl* entspricht und am besten durch die Eigenschaft “jolly” beschrieben werden kann. Die beste Übersetzung ist das altmodisch anmutende “fidel”, das Wort hat im Englischen allerdings noch weitere Konnotationen, u.a. “unterhaltsam” und “burschikos”. *Jolly girls* kontrastieren meist mit einer als traditionell “sweet” angelegten Schwester oder Freundin, wie z.B. Blanche und Mary in Robertsons *Ours* (1866) oder Bella und Naomi in Robertsons *School* (1869). Taylor benutzt diese Struktur auch in seinen “historischen” Stücken (*'Twi'xt Axe and Crown* 1870, *Lady Clancarty* 1874). Selten taucht das *jolly girl* einzeln und als Heldin auf wie z.B. Florence in Taylors *Our American Cousin* (1858). *Jolly girls* haben einen ausgeprägten Sinn für Humor und spotten gerne und meist gutmütig über Dritte. Ihre Ausdrucksweise ist auch in ernstesten Situationen unbekümmert und sogar komisch. So will Florence ihre Familie vor dem Ruin retten, indem sie den betrügerischen Verwalter heiratet (43 “I will marry this man if I drop dead in my bridal robes”), und in Hazlewoods *Lady Audley's Secret* (1863) sorgt sich Alicia über ihre Zukunft: “I, an old maid, doomed to make pets of parrots, canaries and tortoise-shell cats. Oh, frightful doom!” (249) Dazu kommt ein fröhlicher Mangel an Respekt gegenüber Autoritätspersonen.⁵⁶ Der Scharfsinn des *jolly girls* ist gepaart mit Direktheit und Schlagfertigkeit, und auch in ihrem Liebesleben schlägt sie einen heiteren Ton an, wie z.B. Peg in Grundys *The Glass of Fashion* (1883): “Oh, what a dear, darling, delightful birthday present! Tom *has* good taste. Of course he has, or he wouldn't have fallen in love with *me*. [...] Poor dear, he must have gone without a lot of cigars for it.” (49f.) Obwohl es oft zu frechen Wortgefechten mit den ihnen zugeordneten Männern kommt, haben die *jolly girls* das Herz am rechten Fleck und nehmen sich selbst nicht zu

Darstellung als Opfer gesellschaftlicher Ungerechtigkeit die Sympathie des Publikums weckt, dass sie jedoch am Ende aus Verzweiflung über die Konsequenzen ihres Lebenswandels Selbstmord begeht.

⁵⁶ So protestiert Alicia gegenüber ihrem Vater: “[A] woman in love is never expected to have any reason at all. I'm surprised, papa, you don't know better.” (Hazlewood *Lady Audley's Secret*: 249) und Betty gegenüber Lady Clancarty: “Do, prithee, let's try it [Brandy], if 'twere but to horrify this precise brother o' thine.” (Taylor *Lady Clancarty*: 224)

ernst.⁵⁷ Ihr Typ ist insgesamt für die *Comic Relief* zuständig⁵⁸ und hält sich unter verschiedenen Bezeichnungen bis ins 20. Jh. hinein.⁵⁹

Ein besonderer Fokus liegt auf der Institution der Ehe, die zunächst fast ausnahmslos den Endpunkt der Plotentwicklung im Roman (Bunting/Williams eds. 2008: 73), aber auch auf der Bühne darstellt.⁶⁰ Die Konzentration auf und die strengen Restriktionen für die Darstellung romantischer Liebe und idealisierter Weiblichkeit bieten einem Autor eine Fülle an Material und limitieren gleichzeitig, wie dieses benutzt werden kann, z.B. schränkt der lange Zeit aufrecht erhaltene Zwang zum *Happy Ending* “severely but cosily [...] thematic freedom and boldness of approach” ein (Booth 1991: 183). Nach der Einrichtung des Divorce Court 1857 wird die Ehe zwar zunehmend als problematischer Zustand beschrieben und Themen wie Doppelmoral, Scheidung und Ehebruch werden angesprochen (Bunting/Williams eds. 2008: 73). “Marital incompatibility and even sexual problems became thematically important and more prominent than before.” (Booth ed. III/1973: 50) Die meisten Stücke enden jedoch bis zum Ende des 19. Jh. zumindest oberflächlich betrachtet versöhnlich, auch wenn die grundlegenden Probleme nicht gelöst werden. Dies kann wieder auf Zensur und/oder Publikumsgeschmack zurückgeführt werden, allerdings scheint zusätzlich ein menschliches Grundbedürfnis nach Rückversicherung über den eigenen Status ausschlaggebend zu sein: Beziehungen innerhalb einer Ehe oder Familie, die nahezu jeden betreffen, werden “realistisch”, d.h. als problematisch und kompromissbeladen, im Gesamtbild jedoch weiterhin als erstrebenswerter Zustand dargestellt.⁶¹

⁵⁷ Florence antwortet z.B. auf Asas Feststellung, dass sie im Vergleich zu ihrer Cousine Mary “small potatoes” sei: “I do believe you are right cousin, so Mary do allow me to congratulate you upon not being small potatoes.” (Taylor *Our American Cousin*: 26f.)

⁵⁸ Darin ähnelt sie der komischen Zofe der Opera buffa, die ebenso wie das *jolly girl* als Kontrast zur romantischen Heldin angelegt ist.

⁵⁹ Jenkins nennt diesen Typ z.B. “the New English Girl”, “[a] trifle hearty [...] and boisterously independent [...], she was infinitely brighter and healthier, in body and mind” als ihre Vorgängerin (Jenkins 1991: 129). Einige spätere Beispiele sind: Minnie in Pineros *Sweet Lavender* (1888), Mabel in Chambers *Captain Swift* (1888), Maud in Cartons *Sunlight and Shadow* (1890), Nanny in Barries *Walker, London* (1892), Dolly in Grundys *The Head of Romulus* (1900) und Ethel in Pineros *Mid-Channel* (1909).

⁶⁰ Williams erwähnt als zweite Variante, dass eine unglückliche erste Ehe durch eine zweite erfolgreiche Ehe von charakterlich gefestigten Personen abgelöst wird (Bunting/Williams eds. 2008: 73).

⁶¹ Eine ähnliche Funktion stellt der Ko-Autor des Films *The Hang-Over* (2009) fest, in dem die beiden liierten Teilnehmer eines aus dem Ruder gelaufenen Junggesellenabschieds in Las Vegas am Ende wohlbehalten und offensichtlich zufrieden zu ihren Partnerinnen zurückkehren: “[Scott] Moore agrees that the function of their films is to reassure: ‘Most people tend to be living the more responsible life, and so they want that to be reaffirmed a little bit. They want that affirmation of: going out and partying and getting fucked up and doing crazy shit is really fun. But it’s OK that I have a nine-to-five job, right? It’s OK that I’m actually a little boring?’” (Hoad 22.6.2011)

Reputation. Ein weiterer wichtiger Themenkomplex ist der “gute Ruf” bzw. dessen Verlust und damit einhergehende soziale Ausgrenzung (Jenkins 1991: 136, Booth 1991: 178). Frauen werden dabei nicht nur an ihrem eigenen Verhalten gemessen, sondern ebenso am Status ihrer männlichen Verwandten, also Ehemänner, Väter oder älteren Brüder, die Schande über die Familie bringen können (Moran 2006: 37). Abweichungen, die heute eher irrelevant erscheinen, z.B. in Kleidung oder Sprache, werden genau beobachtet und oft lächerlich gemacht (ebd.). Besonders fasziniert sind die Viktorianer von einem möglichen Kontrast zwischen respektabler Fassade und unmoralischem oder kriminellm Innenleben (Thomson 2006: 248). Neue (mehr oder weniger seriöse) Wissenschaften wie Psychologie, Physiologie, Phrenologie oder Mesmerismus dienen dazu, soziale Masken zu durchbrechen (Moran 2006: 59).

In vielen Theaterstücken ist die Angst vor sozialer Bloßstellung die treibende Motivation für die Handlungen der Charaktere (Booth 1991: 189). West End Melodramen zeigen die gleichzeitige Faszination von und Angst vor problemlos gefälschter Respektabilität, z.B. in Schurken, die ihre dunkle Seite mit “masculine charm and feminine delicacy” tarnen können oder multiple Persönlichkeiten aufweisen: “Their themes suggest a Victorian middle-class preoccupation: the impossibility of knowing, and hence trusting, others on the basis of appearances alone.” (Moran 2006: 100) Irving spezialisiert sich auf innerlich zerrissene Charaktere – seine Paraderolle war der als Burgomaster geachtete Mörder Mathias in Leopold Lewis’s *The Bells* (1871). “[Irving’s] instant success showed how public taste was shifting: the ‘real’ drama of the inner self handled symbolically was now as thrilling as spectacular events.” (ebd.) Das Theater sublimiert die Angst vor falscher Respektabilität, denn sie kann zwar oberflächlich erfolgreich sein, insofern der Schurke nicht notwendigerweise auffliegt, aber nie zu einem glücklichen Leben führen.⁶² Dazu kommt der theatralische Unterhaltungswert: Die Faszination eines Charakters, der problemlos seine Identität wechseln kann,⁶³ wird begleitet von der Bewunderung für das Können des Schauspielers, der dies auf der Bühne realisiert, und der Spannung, ob bzw. wann und wie die wahre Identität zum Vorschein kommen wird. Das Doppelleben von Charakteren ist oft mit dem Doppelgänger-Motiv verbunden, das Schauspielern die

⁶² So stirbt in *The Bells* Mathias an seinen Schuldgefühlen, während Frau, Tochter und Dorfbewohner ohne das Wissen um sein Verbrechen zurückgelassen werden. “[T]he only route to peace is through being found out.” (Thomson 2006: 249)

⁶³ Ein älteres Beispiel aus der komödiantischen Sparte ist Charles Mathews Farce *Patter versus Clatter* (1838), in der sich Mathews neben seinem eigenen Charakter Captain Patter in Sekundenschnelle in Pierre, Percy und einen Barbier verwandelt. Ein modernes Beispiel ist Michael Caton-Jones’ Film *Der Schakal* (1997), in der Bruce Willis als gedungener Mörder überzeugend mehrere Identitäten annimmt.

Möglichkeit zur “bravura performance” bietet, in der sie ihr Können in zwei moralisch entgegengesetzten Charakteren beweisen können (Thomson 2006: 249). Buchanan gibt Beerbohm Tree diese Gelegenheit in *A Man’s Shadow* (1888)⁶⁴ und *The Charlatan* (1894). Ein früheres Beispiel für eine Doppelrolle, allerdings mit zwei gleichermaßen positiv gezeichneten Zwillingsbrüdern, ist Boucicaults *The Corsican Brothers* (1852).

Urban Life and Countryside. 1851 wohnt mehr als die Hälfte der britischen Bevölkerung in Städten, 1881 sind es bereits mehr als zwei Drittel und 1901 77 Prozent (vgl. Read 1979: 252), wobei die Stadt als “complex organism of interdependent parts” empfunden wird (Bunting/Williams eds. 2008: 62). Die ersten original englischen Melodramen, die in der Stadt spielen, stammen aus den späten 1860ern und erreichen ihren Höhepunkt in den 1880ern mit Sir Augustus Harris’ spektakulären Herbst-Melodramen und dem sogenannten *London Melodrama* am Princess’s Theatre in den 1890ern (Rahill 1967: 216f., 220). Besonders begeistert ist das Publikum von detailliert nachgebauten Londoner Schauplätzen (s.o.). Mit der zunehmenden Urbanisierung des englischen Lebens fällt eine neue Verklärung und Romantisierung des Landlebens zusammen (Warwick 2008: 42). Diese nostalgischen Vorstellungen haben zwar wenig mit der Realität zu tun – nach einer Hochphase um 1870 folgen Missernten, Krankheiten und fallende Preise durch ausländische Konkurrenten, Landarbeiter verlieren ihr Land und werden zu Tagelöhnern, Arbeits- und Lebensbedingungen stagnieren auf niedrigem Niveau (Bunting/Williams eds. 2008: 80) –, sind jedoch kaum zu korrigieren:

The countryside, despite terrible conditions of poverty, had become romanticized in the popular imagination as embodying the real, traditional England. Movements [...] indicate the nostalgia for what was imagined to be slower, shared and ordered social life contrasting with the speed and materialism of atomized modern society. (Warwick 2008: 42)

Es entwickelt sich die Vorstellung eines Kulturerbes und die Countryside wird zum “place of tradition and the past” (Warwick ed. 2008: 156). In der literarischen Darstellung lässt die traditionelle Verbindung von ländlichem Leben und Komik nach und “the idyllic model of simplicity versus complexity” bzw. von Natur vs. städtischer Kultur dominiert (Bunting/Williams eds. 2008: 80). Die Darstellung ländlicher Idylle auf der Bühne ist teilweise neuen technischen Möglichkeiten geschuldet und besitzt für ein Publikum, das in einem urbanen Lebensraum sozialisiert wurde, einen gewissen Neuheitswert. Negative

⁶⁴ Rezensionen listen zwar einen weiteren Schauspieler als Luversan, allerdings handelt es sich dabei höchstwahrscheinlich um ein Double. Luversan und Laroque interagieren nie direkt miteinander und in IV wird laut Manuskript Luversans Leiche durch eine Attrappe ersetzt, bevor Laroque das nächste Mal die Bühne betritt (IV.15).

Aspekte des Landlebens werden personalisiert, z.B. im Melodrama besonders in Form von willkürlichen, habgierigen und lüsternen Aufsehern, die am Ende ihrer gerechten Strafe zugeführt werden.

Kriminalität und Detektive. Da die meisten Verbrechen sensationelles Potential bergen, das gleichzeitig für Spannung sorgt, eignen sie sich als Thema für alle Arten von Drama, spielen aber besonders im *Domestic Melodrama* eine zentrale Rolle (Booth 1965: 139). Die zunehmende Darstellung von Kriminalität auf der Bühne ist dem neuen Interesse am zeitgenössischen städtischen Leben geschuldet (Rowell ²1978: 50), inklusive panoramischer Darstellungen von städtischer Zwielfichtigkeit – “actors, porters, policemen, costermongers, river rats, grisettes, stockbrokers, cadgers, epileptics, hawkers, peddlers, dram drinkers and drabs” (Smith 1973: 42). Viele Melodramen basieren dabei auf wahren Verbrechen, wie sie in populären Magazinen wie dem *Newgate Calendar*, der *Illustrated Police News* oder den sogenannten *Penny Dreadfuls* beschrieben werden (Booth 1965: 51), wobei die Autoren sich poetische Freiheiten nehmen und die Fälle für die Bühne abwandeln (Rahill 1967: 144).⁶⁵ Auch hier gilt das realistische Ideal. Im Surrey geht man sogar so weit, dass ein auf einem Mordfall beruhendes Theaterstück mit den originalen Möbelstücken der Mörder ausgestattet wird (Smith 1976a: xix). Je blutiger das Geschehen, desto ausschweifender wird die *Comic Relief* (Booth 1965: 140).

Wird ein Verbrecher nicht der Gerechtigkeit zugeführt, so ist er ein krimineller Held, dessen Vergehen seine Tugend unterstreichen. “His life of crime is forced on him by a cruel world” (ebd.: 64) und seine Taten richten sich gegen die Unterdrückung durch die Oberschicht bzw. ungerechte Autoritäten (ebd.: 64, 144). “The hands of many criminal-heroes are *not* free of blood, but it is always the blood of villains.” (ebd.: 64/FN 10) Heroische Verbrecher wurden in den 1840ern so populär, dass die Zensurbehörde in den 1860ern den Wegelagerer von der Bühne verbannte (Rahill 1967: 151),⁶⁶ aber auch danach werden Verbrecher als Sympathieträger dargestellt: “In the next decade [1870er], sympathetic criminals reappeared at the Lyceum, where Irving’s great art transformed a clutch of cliché villains into remorseful, haunted heroes.” (Smith 1973: 46)

Crime Melodrama wird oft gelöst “by that wonderful invention the Scotland Yard detective” (ebd.: 42). In der Prosaliteratur taucht die Figur des Detektivs seit den 1840ern

⁶⁵ U.a. werden den Akteuren neue Motivationen zugeschrieben oder unschuldig Verurteilte in letzter Minute gerettet, während sie im wirklichen Leben gehängt werden (Rahill 1967: 144).

⁶⁶ Diese Vorgabe muss später wieder gelockert worden sein, da z.B. in Buchanans *Lucy Brandon* (1882) Protagonist Paul seinen Lebensunterhalt als Wegelagerer verdient, mit Charme und einer gewissen Ehrenhaftigkeit Lord Mauleverer ausraubt und am Ende mit Lucys Hand belohnt wird.

auf (Bunting/Williams eds. 64), auf der Bühne wird sie jedoch erst nach der Einführung einer regulären Polizeitruppe populär (Booth 1965: 162) und hat ihren Höhepunkt in den 1880er und 1890er Jahren (Bunting/Williams eds. 65). Der erste “fully blown” Bühnendetektiv ist Hawkshaw in Taylors *The Ticket-of-Leave Man* (1863) (Booth 1965: 162). “From then on, a shrewd, skilful, relentless, but usually good-hearted man, the detective turned up constantly [...]” (Booth ed. II/1969: 81) Die klassischen Bühnendetektive weisen dabei meist eine Mischung auf aus distanzierter Kälte – sie sind moralisch integer, stolz auf ihre Fähigkeiten und verfolgen zumindest anfangs unerbittlich jede Fährte –, Menschenkenntnis und Humanität, z.B. verhalten sie sich großzügig gegenüber reuigen Sündern.⁶⁷ Moran vermutet, dass der Detektiv, der mithilfe seiner nahezu übermenschlichen Fähigkeiten durch wissenschaftliche Analyse und brillante logische Herleitungen die wahre Identität der Schuldigen entgegen aller Wahrscheinlichkeit aufdeckt, Ausdruck einer Sehnsucht nach Stabilität und Autorität ist (Moran 2006: 92f.). In Bühnenstücken übernimmt er außerdem zunehmend die Rolle eines *Deus ex machina* innerhalb “realistischer” Plotstrukturen – dass er immer rechtzeitig auftaucht und seine Herleitungen unfehlbar sind, ist als Plotelement glaubwürdig, weil er sich zum einen auf wissenschaftlich fundierte Erkenntnisse stützt und es zum anderen explizit seine Aufgabe ist, in das Geschehen einzugreifen und der Gerechtigkeit zum Sieg zu verhelfen.

Kommerz. Ebenfalls verbunden mit dem urbanen Leben und zunehmend realistischen Plots ist der Themenkomplex Gewerbe, Handel und Kommerz, inklusive Wirtschaftskriminalität. Zwischen 1881 und 1901 sind über 20 Prozent der Arbeitnehmer im Sektor Handel und Transport beschäftigt (Read 1979: 220). “The humiliation of business failure and the loss of fortune and the consequence of a very reduced standard of living or even abject poverty for the family involved is a prominent theme in this kind of drama [...]” (Booth 1991: 164) Als neuer Charakter entwickelt sich der “hero of business”, der mit Spekulanten, Schwindlern, Fälschern oder Blendern kontrastiert wird, die im spektakulärsten Fall mehrere Identitäten aufweisen (ebd.: 165). Diese besondere Form der Kriminalität beschränkt sich auf Mitglieder der Mittelschicht (ebd.: 164).

Die Darstellung von Reichtum bzw. der Umgang mit Geld ist in der viktorianischen Literatur paradox: Trotz der Glorifizierung von kommerziellem Erfolg dürfen ehrenwerte Charaktere nicht zu sehr an Geld interessiert sein. Oft lehnen sie es aus Prinzipientreue

⁶⁷ Wie z.B. Hawkins in Boucicault/Reades *Foul Play* (1868): “The matter’s come to an end. The money will be returned and there won’t be nobody to complain. Arrange the rest in the family among yourselves. I am not bound to go any further. It is none of my business.” (32)

sogar ab und werden dafür belohnt – z.B. in Form von Erbschaften, die gleichzeitig als Deus ex machina ein *Happy Ending* garantieren (Levine 2008: 23).⁶⁸ In der dargestellten kapitalistischen Welt ist Geld also einerseits Voraussetzung für Erfolg, wird aber andererseits als der Auslöser von moralischem Ausverkauf angesehen und kann den Protagonisten kompromittieren (ebd.).

Klassendifferenz. Grob unterteilt bilden sich im Viktorianismus drei Klassen heraus: *Upper Class* (*aristocracy* und *gentry*), *Middle Class* (*professionals* und *manufacturers*) und *Working Class* (Warwick ed. 2008: 149).⁶⁹ Gegen Ende des 19. Jh. verschwimmt die Grenze zwischen den beiden unteren Schichten und die *Lower Middle Class* entsteht, zu der z.B. Angestellte im finanziellen Dienstleistungsbereich bei Banken und Versicherungen und im Handel gehören (ebd.: 148f.). “This class is perhaps most representative of what have come to be called Victorian values” – Verdienst, Respektabilität, Wettbewerbsdenken, finanzielle Stabilität und Effizienz (ebd.: 149). Die Zugehörigkeit zu einer Klasse wird als Status angesehen, der angemessenes Verhalten erfordert und durch aktive Anstrengung aufrechterhalten werden muss (Levine 2008: 21). Ökonomische Ungleichheit wird dabei für alle Beteiligten als “ennobling test of character” und unabänderlich angesehen: “The same ideas indicated ‘labour’ was the naturally ordained state of the working classes and their route to advancement and satisfaction.” (Moran 2006: 48)

Die Ausdifferenzierung in Klassen zeigt sich nicht nur in spezialisierter Literatur für verschiedene Gesellschaftsgruppen, sondern wird auch als Thema in der Literatur verhandelt, z.B. wenn Charaktere mit unterschiedlichem sozialen Hintergrund aufeinandertreffen und in Konflikt geraten (Warwick ed. 2008: 149). Besonders Liebesbeziehungen sind eng mit Problemen von Klassenzugehörigkeit und Vermögen verbunden (Levine 2008: 21).⁷⁰ Das Überschreiten von Klassengrenzen wird dabei ambivalent bewertet: Ein enges Verhältnis zwischen Angehörigen verschiedener Klassen ist durchaus möglich (z.B. zwischen einer Gouvernante und ihrer Schülerin), eine eheliche Verbindung dagegen oft ein Skandal (Thomson 2006: 242).⁷¹ “[I]t was evidently possible to believe simultaneously that people should stick to their own class *and* that

⁶⁸ Levine trifft diese Feststellung für den viktorianischen Roman, sie trifft jedoch auch auf die meisten Theaterstücke zu.

⁶⁹ Eine mögliche differenziertere Einteilung ist z.B. Charles Booths Kategorisierung für das East End in *Life and Labour of the People in London* (1892-97): A. “The lowest class of occasional labourers, loafers, and semi-criminals”, B. “Casual earnings – ‘very poor’”, C. und D. “Intermittent earnings” und “Small regular earnings”, zusammengenommen “the ‘poor’”, E. “Regular standard earnings – above the line of poverty”, F. “Higher class labour”, G. “Lower middle class”, H. “Upper middle class” (nach Read 1979: 246).

⁷⁰ Auch diese Aussage trifft Levine über den Roman und kann auf das Drama übertragen werden.

⁷¹ Ausnahmen sind natürlich möglich, vgl. z.B. Toms ungeklärten Status in Buchanans *Sophia* (7.4).

‘Kind hearts are more than coronets [...]’ (ebd.). Diese Darstellung ist vermutlich dem bourgeois Publikum geschuldet, das seinen gesellschaftlichen Status weder durch soziale Aufsteiger noch durch Mesallianzen gefährdet sehen will und das gleichzeitig sein Gewissen beruhigen kann, wenn sozial ungleiche Stellungen als natürlich gegeben und damit gerechtfertigt präsentiert werden.

Religion und Zweifel. Gegen Ende des 19. Jh. verändern wissenschaftliche Errungenschaften wie das Telefon oder elektrisches Licht das Leben der Bevölkerung, “[t]he scientific world-view was embedded in popular consciousness” und neben der Kirche formieren sich “many more varieties of religious (and non-religious) belief” (Warwick 2008: 43). Die christliche Ideologie bleibt dennoch ein wichtiger und oft zentraler Faktor im Alltag der meisten Menschen. Darwins evolutionäre Theorien (*Origin of Species* 1859, *The Descent of Man* 1871) finden zwar unerwartet schnell Unterstützer in der Öffentlichkeit und fordern traditionelle Kräfte heraus (Hughes 1999: 42), sie werden jedoch sowohl zur Bestätigung bestehenden Gedankenguts als auch zu dessen Widerlegung genutzt.⁷² Herbert Spencers *Social Darwinism* überträgt die Evolutionstheorie auf den sozialen Bereich und nutzt sie zur Erklärung für verschiedene Entwicklungsstadien hinsichtlich Rassen und Klassen (ebd.: 43). Das wissenschaftliche Interesse am Einfluss des Umfelds auf die Sozialisierung und den Charakter führt zu Zweifeln an der Freiheit des menschlichen Willens und damit an der Verantwortlichkeit des Individuums (Moran 2006: 57). Ob solche Zweifel gesellschaftsfähig waren, wird unterschiedlich bewertet: Laut Moran wird Atheismus üblicherweise für sich behalten (ebd.: 31), Hughes dagegen bezeichnet Zweifel am vermeintlichen Fortschritt und am Status quo der viktorianischen Gesellschaft als “an increasingly credible position for middle-class intellectuals as well as reformers and working-class organizers” (Hughes 1999: 48).

Auf der Bühne wird Religion zunächst zensiert und vom Publikum abgelehnt,⁷³ sie kann aber im späten 19. Jh. durchaus zentrales Thema eines erfolgreichen Melodramas sein, wie z.B. in *The Sign of the Cross* (1896) oder *The Christian* (1899) (Rowell ²1978:

⁷² Beispielsweise bekräftigt die Optimierung durch natürliche Auslese einerseits die Unvermeidlichkeit von Fortschritt, andererseits wird sie von Darwin als ein von einer höheren Kraft ungelenkter, zufälliger Prozess dargestellt (Moran 2006: 57).

⁷³ Jones verteidigt in seinem Essay “Religion and the Stage” das Recht des Autors, Religion auf der Bühne darzustellen. Die Opposition sieht er in der Psychologie der Gläubigen begründet: Da die Kirche das Theater ablehnt, müssen Kirchgänger für ihren “dramatic instinct” (Jones 1885: 124) andere Ventile suchen, und wenn sie dennoch ins Theater gehen, fühlen sie sich schuldig und tendieren zur Überreaktion auf alles Religiöse (ebd.: 123f.). Z.B. wird allein die Tatsache, dass Akt II von Albery’s *Two Roses* (1870) an einem Sonntag spielt, in einer Rezension als Verletzung nicht nur der “probability”, sondern auch der “propriety” kritisiert (*Daily Telegraph* 6.6.1870 nach Albery ed. I/1939: 19). S. auch 6.1.2/FN 33.

162). Die genannten Titel lassen jedoch bereits erahnen, dass nur eine bestimmte Art der Darstellung von Religion problemlos akzeptiert wird.⁷⁴ Zweifel an der christlichen Religion werden auf der Bühne kaum diskutiert.

Politik und Sozialkritik. “To read the letters, diaries, and memoirs of many of the period’s leading literary figures [...] is also to confirm how thoroughly enwoven, for them, were aesthetics and politics.” (Arata 1999: 63) Spätviktorianisches Drama “awoke from its long Victorian slumber to become once again a socially engaged art form”, z.B. in den Stücken von Shaw, Pinero und Jones (ebd.). Politische Stellungnahmen und Kritik am sozialen Status quo kommen also im viktorianischen Theater vor, können aber wegen der Zensur oft nur angedeutet und in bestimmter Form thematisiert werden: “[T]he dramatic and emotional value of such issues [Alkoholismus, Armut, Streik usw.] is *personalised* [...]” (Booth 1991: 160, kursiv sh) Z.B. wird Streik reduziert auf den persönlichen Konflikt zwischen einem verdorbenen Manager und einem Arbeiter, an dessen Familie er sich schuldig gemacht hat. “The act of villainy and its consequences, however, are always individual in nature; evil is created in the psyche of the villain rather than his social being.” (ebd.) Auch die Behebung sozialer Missstände wird als persönliche Angelegenheit dargestellt, u.a. in Form von philanthropischem Engagement von Privatpersonen, anstatt dass Reformen angemahnt werden, die das politische und ökonomische System im Kern verändern würden (Moran 2006: 44).⁷⁵ “The destitute – not social structures – were usually the focus for reform.” (ebd.) Zudem ist die Darstellung von sozialer Ungerechtigkeit oft abgeschwächt. Sims bringt in *The Lights o’ London* (1881) die Londoner Slums und ihre Bewohner zwar auf die Bühne, Letztere sind allerdings trotz ihrer Armut nie um eine schlagfertige, humorvolle Antwort verlegen (z.B. 129, 150, 154f.). Die Personalisierung sozialer Konflikte und die abgeschwächte Darstellung von städtischem Elend ist vermutlich wieder dem Publikum aus der Mittelschicht geschuldet, dem keine grundlegende Veränderung einer Gesellschaft nahegelegt werden kann, die

⁷⁴ In Hall Caines *The Christian* kämpft der geistliche Held um die Seele seiner Jugendliebe, die inzwischen zum Music Hall Star avanciert ist und “finally wins the heroine away from her corrupting environment” (Booth 1965: 164). Für *The Sign of the Cross* vgl. 6.1.2/FN 2.

⁷⁵ So spricht in Boucicaults *The Poor of New York* (1857) der abschließende Appell an das Publikum eine staatliche Verantwortung gar nicht erst an: “[W]hen you leave this place, as you return to your homes, should you see some poor creatures, extend your hands to them, and the blessings that will follow you on your way will be the most grateful tribute you can pay to the Poor of New York.” (68) Dabei geht es in diesem Stück ohnehin nicht um die Ärmsten der Armen, sondern um ohne eigenes Zutun verarmte Mitglieder der Mittelschicht, die nach außen hin mühsam ihren Status aufrechterhalten.

eindeutig zu ihren Gunsten organisiert ist. Allerdings gibt es durchaus kritische Kommentare über geheuchelte oder selbstgerechte Hilfsbereitschaft und Bequemlichkeit.⁷⁶

Krieg und Kolonien. Obwohl während des gesamten 19. Jh. im britischen Herrschaftsbereich militärische Konflikte schwelen, werden diese lange Zeit in der Literatur nicht aufgegriffen (Bunting/Williams eds. 2008: 88), ebenso wie das britische Empire oft nur im Hintergrund von Romanen vorkommt (Warwick ed. 2008: 155). “[I]mperialism was cultivated at home and abroad by cultural production aimed at the notion of adventure with the prospect of wealth” (ebd.: 154), aber erst im späten 19. Jh. wird aus imperialistischen Themen literarisches Kapital geschlagen (vgl. ebd.: 155). Disraelis Empire-Politik und die Krönung von Victoria zur *Empress of India* 1876 fördern den nationalen Stolz auf Britanniens Größe und überseeische Besitzungen (Moran 2006: 52f.) und führen zur “emergence of imperial rule as cult and pseudo-philosophy” (Hughes 1999: 46). “[C]ombative foreign policy [...] helped to secure Britain’s international dominance and grip on foreign markets and raw materials”, während gleichzeitig vorgegeben wird, Freiheit und Aufklärung in die kolonialisierten Regionen zu bringen (Moran 2006: 51). In den 1880ern versucht der *Christian Militarism* christliche Kultur mit imperialer Aggression zu vereinbaren (Bunting/Williams eds. 2008: 88), während der Boom im Zeitungswesen gegen Ende des 19. Jh. mit seinen verschiedenen Magazinen den Empirekult unterstützt und die Neugier auf fremde Kulturen weckt (Moran 2006: 53). Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen dabei, besonders in Abenteuerliteratur für Jungen (Warwick ed. 2008: 155), die traditionelle genderspezifische Ideale stärkt.

[I]mperial visions injected a powerful strain of hierarchy, militarism, ‘frontier mentality’, administrative rationality, and masculine civic virtue into British political culture, at a time when domestic political forces were running in quite the opposite direction, towards egalitarianism, ‘progressivism’, consumerism, popular democracy, feminism and women’s rights [...]. (José Harris’ *Private Lives, Public Spirit* (1994) nach Hughes 1999: 45)

Das Empire ist Objekt bereits bestehender (Biologie, Geologie, Religionsgeschichte) und neuer Wissenschaften (Anthropologie und Ethnographie) (Moran 2006: 60) und ermöglicht durch Armeeposten, christliche Mission oder Emigration neue Lebens-

⁷⁶ Z.B. wenn in Pineros *The Hobby Horse* (1886) statt der benötigten Schuhe oder Kleidung dreißig veraltete Ausgaben der *London Illustrated News* gespendet werden (*The Hobby Horse*: 65). Im selben Stück fragt Pastor Noel: “What is philanthropy? Because if it be not a mere nickname for some crazy idiosyncrasy of the rich there is no reason why you poor people should not be true philanthropists.” (ebd.: 53) Ebenso absurd sind die Methoden der London Reform League in Jones’ *The Crusaders* (1891), die u.a. den 500 auf

entwürfe (ebd.: 53). In der Literatur werden diese zur Begründung realistischerer Plotstrukturen genutzt (Karrieren im Ausland, Erbschaften aus den Kolonien usw.). Abgesehen von Stücken mit militärischem Schwerpunkt (s.u.) werden interessanterweise trotz der neuen Bühnentechniken und des zunehmenden Realismus eher selten koloniale Schauplätze auf die Bühne gebracht, obwohl ein orientalischer Basar oder ein afrikanischer Dschungel Anlass für spektakulären Exotismus geboten hätte.

Der Stolz auf die weltweite britische Vorherrschaft verbindet sich gegen Ende des 19. Jh. mit der Angst vor Degeneration (Warwick ed. 2008: 149). Die Viktorianer übertragen diese biologische Theorie, nach der Inhaber einer unangefochtenen Position weniger Anstrengungen unternehmen müssen, um diese zu erhalten und in Folge degenerieren, auf das Individuum, die Gesellschaft und die Nation (ebd.: 150). Ebenso entwickelt sich im *Fin-de-Siècle* die Angst vor einem Zusammenbruch oder sogar der Umkehrung des Kolonialisierungsprozesses, z.B. wenn sich in der Literatur das koloniale Fremde im Zentrum des Empires, in London, festsetzt wie in Bram Stokers *Dracula* (1897) (ebd.: 155). Um die Jahrhundertwende erschüttert der Burenkrieg die viktorianische Gesellschaft, “since neither romance nor realistic modes of fiction seemed adequate to describe its guerilla warfare with new weapons against fellow Europeans” (Bunting/Williams eds. 2008: 88).

Auf der Bühne sind Stücke über aktuelle militärische Auseinandersetzungen bis 1900 beliebt, beginnend mit nautischen Dramen über die großen Seeschlachten gegen Frankreich und Spanien, aber auch alle folgenden kolonialen Auseinandersetzungen – die Anglo-Burmesischen Kriege, die Kaffir (Xhosa) Kriege, der Krimkrieg, die Indian Mutiny oder der Zulukrieg, wobei auch Niederlagen wie die Belagerung von Khartum in eine Art Triumph umgewandelt werden können (Booth 1965: 93, 146ff.). Neben der Möglichkeit spektakulärer Pyrotechnik eignen sich melodramatische Strukturen für die Darstellung von militärischen Themen besonders gut: “Furthermore, hatred and contempt for the enemy and glorification of the British soldier and sailor fell easily into the conventional division of villain and hero, evil and good.” (ebd.: 93) Aber auch die Darstellung von Krieg als Auseinandersetzung zwischen Gentlemen in der *Cup-and-Saucer*-Komödie ist möglich, wie z.B. die geschönte Darstellung des Krimkriegs in Robertsons *Ours* (1866) mit nur leicht verwundeten Kriegshelden und einem ärmlichen,

eine Rosenfarm versetzten East End Näherinnen erfundene adlige Titel verleihen – “A title is such a powerful incentive to good conduct.” (15)

jedoch mit der richtigen Einstellung und den geliebten, Roly-Poly-Pudding backenden Frauen gemütlich-häuslichen Quartier.⁷⁷

Autoren

Im zu untersuchenden Zeitraum sind neben Pinero, Jones und Wilde eine Vielzahl von Autoren aktiv, die heute wenig gelesen und gar nicht mehr oder hauptsächlich für ihre Werke außerhalb des Theaters bekannt sind: James Albery, Wilson Barrett, J.M. Barrie, Dion Boucicault, Fred W. Broughton, H.J. Byron, R.C. Carton, Charles Haddon Chambers, Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle, W.S. Gilbert, Sidney Grundy, Sir Augustus Harris (oft im Team mit Henry Pettitt, Henry Hamilton, Cecil Raleigh und auch Buchanan), Leopold Lewis, John M. Morton, John Oxenford, Paul Potter, Charles Reade, G.R. Sims, Tom Taylor, Brandon Thomas.⁷⁸ Viele dieser Autoren waren gemessen an der Laufzeit ihrer Stücke äußerst erfolgreich: Wenn hundert Aufführungen “a generally recognized standard in the 1890s for a hit show” sind, überschreitet Grundy diese Grenze in den 1890ern mit neun Theaterstücken und Carton mit sechs (Powell 1990: 1).⁷⁹

Kanonisiert ist von diesen Autoren nahezu keiner. Die Zeitleiste in *The Revels History of Drama in English* erwähnt zwischen 1880 und 1900 Stücke von Pinero, Jones, Gilbert (nur die Savoy Operas), Wilde, Barrie, Shaw, Henry James und Tennyson, wobei die letzten zwei Autoren ihre Reputation auf anderen Gebieten errungen haben (Revels VII/1978: xiv-xix), während die chronologische Übersicht für den gleichen Zeitrahmen bei Warwick/Willis lediglich Shaw, Wilde und die Savoy Operas erwähnt und sogar Pinero und Jones außen vor lässt (Warwick/Willis eds. 2008: 19-26). Arata erwähnt in Tuckers *Companion to Victorian Literature and Culture*, dass in den 1880ern und 1890ern “the Victorian literary giants” sterben, erwähnt jedoch keinen einzigen auf Theaterstücke spezialisierten Autor (Arata 1999: 53).⁸⁰ Dass sich Kanonisierungen im Lauf der Zeit ändern können, ist dabei selbstverständlich, wie ein von Powell erwähntes

⁷⁷ In Robertsons *School* (1869) schwingt dagegen im folgenden Dialog zwischen Naomi und Jack Kritik mit: “Did you fight?” “I was forced to.” “Did you like it?” “No; detested it.” “Then why did you do it?” “I was hired for the purpose; besides, I hadn’t pluck enough to run away.” (264) Allerdings wird sie durch die Charakterisierung von Jack als aufrichtigem, mutigem und gleichzeitig bescheidenem Mann ausbalanciert: “Were you at the Battle of Inkerman?” “Yes.” “Then, why didn’t you mention it?” “Hardly worth while; so many other fellows were there.” (264)

⁷⁸ Shaw wird hier nicht erwähnt, da seine Theaterstücke erst im 20. Jh. erfolgreich produziert werden.

⁷⁹ Powell ergänzt, dass eine kürzere Laufzeit nicht unbedingt mit dem Misserfolg eines Stücks gleichzusetzen ist, z.B. enden manche Stücke ihre Londoner Saison, um auf Tour zu gehen, obwohl sie noch ein volles Haus garantieren, oder weil die Schauspieler bereits anderweitig verpflichtet sind (Powell 1990: 2).

⁸⁰ George Eliot, Thomas Carlyle, D.G. Rossetti, Anthony Trollope, Matthew Arnold, Wilkie Collins, Robert Browning, Christina Rossetti, Walter Pater. Von diesen war lediglich Collins als Bühnenautor erfolgreich.

Beispiel zeigt: Zeitgenössische Kritiker hielten Wildes *A Woman of No Importance* (1893) für sein erfolgreichstes Stück, während er selbst *An Ideal Husband* (1895) vorzog (Powell 1990: 3) und heute für *The Importance of Being Earnest* (1895) bekannt ist.

6.1.4 Illusio, Kapital und Feldregeln

Nach der Übersicht über die für das viktorianische Theaterfeld relevanten Rahmenbedingungen (gesellschaftliche Bedingungen und theaterspezifische Entwicklungen), Positionen (Gattungen, Themenwahl) und Spieler müssen die Vorgaben und Regeln untersucht werden, die ihr Verhalten bestimmen – sei es, indem sie sich ihnen anpassen oder von ihnen absetzen.

Illusio

Strukturierende Gegensätze. Bei der Beschreibung des englischen Theaterfelds zwischen 1870 bis 1900 fallen folgende kontrastierende Unterscheidungen auf:

“*Alte*” vs. “*junge*” Autoren. Dieser Konflikt ist für die meisten künstlerischen Felder von Bedeutung, im England des späten 19. Jh. verstärkt er sich jedoch: Ab 1870 stehen sich zunehmend traditionell verhaftete und moderne Inhalte, Werte und literarische Formen gegenüber und besonders die *Fin-de-Siècle* Zeit zeichnet sich durch “[a] nervous but creative anticipation of a new century” (Moran 2006: 3), Angst vor Degeneration und Desillusionierung hinsichtlich des Empires aus (vgl. ebd.: 53f.). Unter anderem durch den kontinentalen Einfluss verändern sich die von Künstlern bearbeiteten Themen, in Folge die Weltsicht – z.B. zeigt der französische Naturalismus ein Individuum, das hilflos seiner Umgebung ausgeliefert ist (ebd.: 19) – und damit auch die angenommene Funktion von Kunst (s.u.).

Kommerzielles Spektakel/Melodrama vs. *ernstes/neues Drama*. Auf die zunehmende Trennung von populärem Entertainment und literarischem Drama wurde bereits eingegangen, ebenso, dass diese Trennlinie nicht scharf zu ziehen ist, dass melodramatische Elemente auch alle anderen Gattungen durchsetzen und dass spektakuläre realistische Bühnenausstattungen und -effekte allgegenwärtig sind. Zu Überlappungen kommt es auch bei der Besetzung¹ und den gewählten Aufführungsorten.² Dieser abgeschwächte

¹ Um zwei Beispiele zu nennen: Elizabeth Robins macht sich in Ibsenstücken einen Namen (Cevasco ed. 1993: 510), tritt aber weiterhin in konventionellem Melodrama auf, u.a. in Buchanan/Sims’ *The Trumpet Call* (1891 am Adelphi). Herbert Beerbohm Tree produziert 1893 Ibsens *Enemy of the People* am Haymarket, seine Paraderolle ist jedoch der hypnotische Svengali in Potters *Trilby* (1895) (Cevasco ed. 1993: 631).

Kontrast ist dennoch wichtig für das Selbstverständnis der Autoren, deren literarische Ideale durchaus schärfer definiert sein können als sie sie in der Praxis durchsetzen (können), z.B. wenn ein tragisches Ende auf Wunsch des Managers oder Publikums in ein *Happy Ending* umgewandelt wird (s. 6.1.2/FN 32). Gegen Ende des 19. Jh. verschärft eine zunehmend sichtbare Avantgardebewegung den Kontrast zwischen kommerziellen Produktionen und einem neuen, unkommerziellen Drama (s. 6.1.3).

Adaption vs. Original. Obwohl das Übersetzen ganzer Stücke oder die Übernahme von Teilen aus einer oder mehreren Quellen zur gängigen Praxis gehört, weist der Umgang mit Adaptionen darauf hin, dass wie auch immer definierter Originalität³ ein höherer Wert zugeschrieben wird (s.u.).

East End vs. West End. Theater im East End und West End unterscheiden sich in ihrer konkreten Bauweise und Ausstattung sowie in der Zusammensetzung des Publikums. Die Strategien von West End Managern, die ein respektables Image aufbauen und die Mittelschicht anlocken sollen, wurden in 6.1.2 besprochen, ebenso, dass sich Produktionen im West End zunehmend auf Touristen aus dem ganzen Land und den Vororten konzentrieren, die den *Long Run* ermöglichen. Der soziale Hintergrund des Publikums schlägt sich jedoch nur ansatzweise in einem ausdifferenzierten Repertoire nieder. Zum einen spezialisieren sich Theater meist auf ein bestimmtes Genre, zum anderen versuchen gerade die aufwändigen und teuren Produktionen im West End ein möglichst breites Publikum anzuziehen. Dass keine absolute Trennung zwischen East und West End Publikum vorliegt, zeigt sich u.a. daran, dass das *Middle Class* Publikum trotz der zunehmend durch Klassenzugehörigkeit bestimmten Freizeitaktivitäten mit populärem Entertainment vertraut zu sein scheint (Moran 2006: 23). Der Besuch des West Ends aus dem East End ist möglich – wenn auch kostspielig – und viele loyale Zuschauer folgen ihrem Lieblingsschauspieler zu seinen Auftritten in verschiedene Theater (Davis/Emeljanow 2001: 191f.).

² Z.B. ist das Gaiety Theatre in den 1870ern und 1880ern für seine Burlesquen bekannt (Booth ed. V/1976:40), 1880 wird hier jedoch in einer Matinee-Aufführung auch Ibsens *The Pillars of Society* gespielt (Revels VII/1978: xiv).

³ Leigh formuliert in diesem Zusammenhang zum Medium Film einen Gedanken, der auf das Theater übertragen werden kann und ein grundsätzliches Umdenken bezüglich "Originalität" fordert: "The hostility also misses the very nature of originality in movies. If almost all fiction draws on a finite pool of themes, characters and scenarios, then in film that process has long hardened into a scarily precise, archetype-heavy three-act formula recognisable in vast numbers of movies of every conceivable type. That's not just Hollywood's fault – it's also what happens when countless stories are told in the same visual medium in chunks of between 90 minutes and two hours. Plotwise, there's only so many directions to go in." (Leigh 9.9.2011)

Relevanz. Das Interesse an diesen durch die Illusio vorgegebenen Gegensätzen und sich daraus ergebenden Konflikten, Ansprüchen an sich selbst und andere und (künstlerische) Bestrebungen hängt stark von der Persönlichkeit des Autors ab. Boucicault ist das Musterbeispiel für einen Autor, der sich als Handwerker versteht und dessen Ziel es ist, einem größtmöglichen Publikum gute Unterhaltung zu bieten: “I can spin out these rough-and-tumble dramas as a hen lays eggs. It’s a degrading occupation, but more money has been made out of guano than poetry.” (Boucicault nach Booth 1965: 168/FN 8)⁴ Er scheut auch nicht davor zurück, mit seiner Arbeit und einem gewitzten Geschäftssinn ein möglichst gutes Einkommen erlangen zu wollen (s.u.). Boucicaults Einstellung kontrastiert mit Grundys, der im folgenden Zitat seine aufgegebenen Aspirationen formuliert:

Can it be marvelled that an insignificant dramatic author, who long ago abandoned all idea of setting this naughty world to rights, is unable to regard his vocation seriously? ... I have been original more often than is remembered; but I am not sufficiently conceited to foist on play-goers an article they do not require [...]. (Grundy nach Jenkins 1991: 280/EN 4)

Er orientiert sich an der Illusio, dass Originalität für einen Künstler erstrebenswert ist, erreicht aber damit nicht die erwünschte bzw. für einen Dramatiker notwendige Konsequenz, dass er auch produziert wird.⁵ Andere Autoren wollen dagegen dem Theater zu neuer literarischer Qualität verhelfen und es mangelt ihnen dabei nicht am nötigen Selbstbewusstsein. Es ist auffällig, dass die meisten der folgenden Zitate von inzwischen kanonisierten viktorianischen Dramatikern stammen.

I have no wish to screen myself from literary criticism behind the plea that my plays were meant to be acted. It seems to me that every drama submitted to the judgement of audiences should be prepared to encounter that of readers. (Taylor 1877: vii)

I hope the time will come – is coming – when the Englishman, like the Frenchman, will write his plays for all nations. The consciousness, when a man is writing a play, that he is working for the

⁴ Jenkins kommentiert dieses Zitat: “The complacent statement scarcely hides his self-contempt.” (Jenkins 1991: 26) Es stellt sich allerdings die Frage, ob Boucicault wirklich unter diesem Zustand leidet oder ob Jenkins Boucicaults zynisch-pragmatischen Ansatz für einen Künstler nicht akzeptieren kann. Kilgarriffs Beschreibung von Boucicault enthält sich der negativen Wertung: “Literature and fine writing did not attract him; he was fundamentally a man of the theatre and a man of his time. In short, Dion Boucicault was a hack – but the very best hack that the melodrama ever produced.” (Kilgarriff 1974: 315) Booth sieht darin sogar Boucicaults individuelle Leistung: “Boucicault was just as much a follower of fashions as other dramatists, but through his ability to give the public exactly what they wanted, his flair for spotting a trend almost before it had started and then promoting it vigorously himself, he stamped a distinct individuality on his huge and varied output.” (Booth ed. II/1969: 27)

⁵ Pinero und Archer versuchen übrigens “[to] disprove Grundy’s pessimistic verdict and to discourage his concern with box-office success” (Jenkins 1991: 279/EN 3). An dieser Stelle wäre eine Untersuchung von Habitus, Lebensumständen und Kapitalverteilung der drei Autoren interessant.

amusement of a few thousand middle-class English people, is not favourable to the development of Dramatic Art. (Pinero nach Jenkins 1991: 168)

There is the immediate theatrical success, which is largely due to acting, stage arrangement, and management; and there is the more permanent and worthy renown, which is literary and intellectual rather than theatrical. [...] I continue to insist upon the comparative worthlessness of all mere theatrical success. (Jones 1891: xiv, xvi)

Now here you will at once detect an enormous assumption on my part that I am a man of genius. But what can I do – on what other assumption am I to proceed if I am to write plays at all? (Shaw an Jones nach Jenkins 1991: 249)

Das Interesse am durch die Illusio vorgegebenen Qualitätsmaßstab muss also für jeden Autor und auch jedes kontrastierende Wertepaar einzeln untersucht werden. Je nach Autorenpersönlichkeit kann nämlich ein Aspekt die übrigen überdecken, beispielsweise wenn ein Dramatiker seine Arbeit für das kommerzielle Theater grundsätzlich als künstlerisch mangelhaft empfindet und daher ohnehin keinen Wert in seinen Stücken erkennen kann.

Funktion von Kunst. Zur Illusio gehört außerdem, welche Funktion dem Künstler bzw. Kunst allgemein und dem Dramatiker bzw. Theater speziell zu einem bestimmten Zeitpunkt zugesprochen wird. Die Viktorianer sehen in Kunst “an important sign of the nation’s moral health and a vehicle for conveying social values [...] a public institution defining national identity” (Moran 2006: 10). Den Inhalten von Kunst wird daher zum Teil mehr Bedeutung zugemessen als ihrer Ausführung – “only sound ideas would generate good art” (ebd.: 12), “moral weightiness and tender feelings were soon combined to instruct and move simultaneously” (ebd.: 10). Kunst wird als erzieherisches Mittel gesehen, was sich in der Eröffnung von öffentlichen Museen, Galerien und Ausstellungen zeigt (ebd.: 12), und kulturelle Anlässe sind ein wichtiger Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens der Mittelschicht und *Upper Classes* (ebd.: 10). Mit der L’art-pour-l’art-Bewegung entwickelt sich gegen Ende des 19. Jh. ein neuer Ansatz, der von einer sozial-erzieherischen Funktion abgekoppelt ist und den moralischen Didaktizismus zum Wanken bringt, zumindest in manchen literarischen Kreisen (ebd.: 20).

Obwohl jedoch in nahezu allen Theaterstücken moralische Richtlinien eine wichtige Rolle spielen, wird das Theater von dieser Denkweise nur teilweise berührt und es bekommt keine Unterstützung durch öffentliche Gelder. Lediglich die wissenschaftlich und archäologisch fundierten Produktionen von Shakespearestücken weisen ein deutlich

auf Bildung abzielendes Element auf (Moran 2006: 98).⁶ Die erzieherische Funktion des Theaters wird vielmehr ambivalent eingeschätzt. Das gilt für das *Lower Class Theater*: “[O]n one hand many middle-class commentators praised melodrama for arousing a love of virtue and a detestation of vice in the unlettered audience; on the other they declared that the audience itself was inherently criminal.” (Booth 1991: 162) Aber auch für das bürgerliche Theater, z.B. geben Zeugen in den parlamentarischen Kommissionen zum Theater 1832 und 1866 zu Protokoll, dass das Publikum im East End weniger tolerant bezüglich moralisch fragwürdigem Verhalten von Bühnencharakteren sei als jenes im West End (ebd.: 146).

Ist das Ziel von Kunst moralische Erziehung, kann das Theater grundsätzlich zwei Richtungen einschlagen: Zum einen kann es sich auf (mehr oder weniger gehobene) Unterhaltung konzentrieren, eventuell verbunden mit dem Ziel moralischer Herzensbildung, die in einem bestimmten Rahmen durchaus Kritik an sozialen Missständen enthalten kann, aber letztendlich den Status quo bestärkt. Ein ausführliches Plädoyer für diese die Gesellschaft stabilisierende Funktion des Theaters äußert Manager Sir Augustus Harris:

Men may learn from what they see on the stage to know one another and to sympathize with the sufferings of their fellows. The visitors of the stalls, transported in imagination to the homes of the poor, may understand more forcibly than they otherwise would do the terrible hardships and struggles which are constantly undergone, as well as the anguish of the starving and the trials of the wronged. On the other hand, the occupants of the gallery may realize the fact that masters and employers have also their troubles, and that the rich and the powerful have also their trials to contend with and their duties to perform. (Harris in *The Fortnightly Review* 15.11.1885 nach Booth 1965: 185)

Zum anderen kann das Theater deutliche Kritik an der Gesellschaft üben und radikale(re) Lösungen vorschlagen, wird dann aber meist bereits vor der Produktion zensiert.

Kritiker des 20. Jh. sehen im Melodrama *beide* Möglichkeiten gegeben. Erstere findet sich sowohl in der Lesart des Melodramas als Eskapismus als auch als Albtraum, die beide den Zuschauer mit seinem Alltag versöhnen sollen (s. 6.1.3), während Rahill auch die radikalere zweite Möglichkeit erwähnt: “The effectiveness of the theatre, especially the theatre of melodrama, in rousing men to action has never been adequately assessed.” (Rahill 1967: xvi) Dies gelte z.B. hinsichtlich der Agitation gegen Sklaverei, Alkoholismus und ungerechter Gutsbesitzer (ebd.: xvii). Bei den viktorianischen Kritikern sind

⁶ “[T]heaters started to hire designers to research historical periods and to oversee the accurate reproduction of the time period being portrayed.” (Kattelman 2004: 82)

jedoch die Fronten verhärtet: Hauptvertreter eines aus heutiger Sicht altmodischen, konservativen “Wohlfühltheaters” ist Clement Scott, der in der Debatte um Ibsen die “wholesomeness” des Theaters befürwortet,⁷ seine Gegenspieler sind besonders Archer und Shaw (Trussler 1994: 258).⁸

Bei den Autoren selbst klaffen nicht nur die unterschiedlichen Ideale auseinander, sondern auch die angestrebte Funktion und das tatsächliche Ergebnis. Hier seien nur einige Beispiele genannt: Jones’ selbstbewusster Universalanspruch “To-day our modern drama should lay hands upon every province of human life and thought” (Jones 1885: 123/FN 1) verhindert nicht, dass er seine Stücke über die gesellschaftliche Rolle der Frau mit traditionellen didaktischen “Lösungen” beendet, die den Status quo bestätigen. Ebenso konservativ verlaufen die meisten von Wildes Gesellschaftskomödien, der ja eigentlich dem L’art-pour-l’art-Ansatz zugerechnet wird. Shaw übt deutliche Gesellschaftskritik,⁹ wird aber bis ins 20. Jh. kaum aufgeführt. G.R. Sims bringt in seinen Theaterstücken die miserablen Lebensbedingungen der *Lower Classes* auf die Bühne, benutzt dafür jedoch melodramatische Elemente wie die Sensationsszene (vgl. Thomson 2006: 246, vgl. 7.5) und präsentiert viele vom Elend ungebrochene Charaktere (s. 6.1.3).

Kapital

Die Verteilung der verschiedenen Bourdieu’schen Kapitalsorten muss in Bezug auf das Theater für die einzelnen Häuser und ihre Manager und Schauspieler, für das Publikum und für den Autor untersucht werden, da sie durch ihre Teilnahme an einer Theater-

⁷ “When I am asked ‘why we go to the play’, I should answer thus: [...] to believe in hope, in faith, in purity, in honour, in nobility of aim and steadfastness of purpose. We must enforce the good, without showing the bad.” (Scott 1888 nach Booth ed. II/1969: 17) “We all know how sad Life *must* be as a rule; let us sometimes, even in a despised theatre, dream how happy and ideal and beautiful it *might* be.” (Scott 1899 nach Booth ed. III/1973: 49) “Wholesomeness” wird aber auch von Vertretern des *New Drama* gefordert, z.B. von Granville Barker, der sich für ein nicht-kommerzielles Theater ausspricht. Er sieht 1910 in einem nationalen Theater, “an enormous moral benefit on the impressionable 17-30 age group, and it was vital for them, he thought, that the theatre ‘should be of *good report, clean, wholesome, making for righteousness*’” (Donohue 1996: 20f., kursiv sh).

⁸ Das bedeutet nicht, dass Archer populäre Unterhaltung nicht zu schätzen wusste: “I am far from urging that the stage should show us nothing but Second Mrs Tanquerays. I have not, thank goodness, outgrown my taste for lollipops, if only they be delicately flavoured [...]” (Archer 1893 in Rowell ed. 1971: 232) Z.B. zeigt er sich äußerst angetan von *Trilby* (1895): “Why this grotesque hocus-pocus should enchant us I really do not know, but, for my own part, I am not at all exempt from its influence.” (Archer 1895 in ebd.: 212) Seine dennoch versuchte Erklärung wertet das Stück eindeutig ab: “But since the nerves respond automatically to the stimulus of theatrical effect, whereas the intellect responds only through a voluntary effort, when Goth meets Greek in the theatre there is practically no tug of war – the Goth holds the field.” (ebd.)

⁹ Das Theater muss den Zuschauer aus seiner behaglichen Alltäglichkeit herausholen und mehr als Unterhaltung bieten: “Playgoers naturally murmur when something that has always been pretty becomes painful; but the pain is good for them, good for the theatre, and good for the play.” (1897 in Shaw ²1955:

produktion die gegenseitige Kapitalverteilung und damit wichtige Elemente beeinflussen, wie z.B. den Ruf eines Hauses, welches Repertoire es anbieten kann, dessen Ausstattung und Darbietung usw.¹⁰

Theater. Für die einzelnen Häuser ist *ökonomisches Kapital* sehr wichtig, da sie neben ihren Einspielergebnissen keine anderen Einkommensquellen haben. Da sich in manchen Fällen der Erfolg eines Stücks erst nach einer gewissen Laufzeit abzeichnet, werden zusätzlich zur anfänglichen Investition finanzielle Rücklagen benötigt (*LRL* 294f.).¹¹ Je mehr das Publikum eine aufwändige, realitätsgetreue Bühnenausstattung und Sensationsszenen erwartet, desto größer werden der finanzielle Aufwand und die Abhängigkeit von bereits vorhandenem Geld.¹² Gleichzeitig durften sich Manager nicht ausschließlich auf eine kostspielige Ausstattung verlassen, da Theaterkritiker zu viel Spektakel und Sensation missbilligen und damit der Status des Theaters als Kunst, den es ohnehin lange Zeit nur bedingt hatte, weiter kompromittiert wurde.¹³ Alle genannten Elemente fallen in Shaws Überlegungen zusammen:

A late Ibsen play will not bring in twenty thousand pounds: it will only bring in fifteen hundred or two thousand. On the other hand, the play which *may* bring in twenty thousand pounds also may, and in nine cases out of ten does, bring in less than half its very heavy expenses; whereas the expenses of an Ibsen play, including a rate of profit for the entrepreneur which would be considered handsome in any ordinary non-speculative business, can be kept well within its practically certain returns, not to mention a high degree of artistic credit and satisfaction to all concerned. (1897 in Shaw ²1955: 170f.)

Kulturelles Kapital findet seinen Ausdruck im Theater nicht durch die Aneignung von Objekten, sondern darin, welche Personen sich ein Theater "leisten" kann bzw. mit einem Manager zusammenarbeiten wollen – dies gilt für Schauspieler, Autoren, Musiker usw. Inkorporiertes kulturelles Kapital kann der Manager durch die Stücke und Autoren beweisen, die er besonders schätzt und daher aus persönlicher Überzeugung produziert.

272) "People dont [sic] go to the theatre to be pleased [...] We are led there by our appetite for drama" (ebd.: 281).

¹⁰ Archer beschreibt diese Verknüpfung äußerst negativ: "A frivolous public calls for frivolous plays, and frivolous plays breed a frivolous public. The public degrades the managers, the managers the authors, the authors the actors, the actors the critics, and the critics the public again." (Archer 1882: 17)

¹¹ "It is the custom in London, and often a sheer necessity, to force plays into success by large expenditures of money [...] Of course this can only be done where the play possesses great vitality in itself, or where the management is unusually sanguine and determined." (*LRL* 295)

¹² Eine weitere Investition ist im Normalfall Werbung, die Sims' *The Lights o' London* (1883) anscheinend nicht benötigt: "Nor can I think that its prosperity will need much assistance from the industry of *bill-stickers or advertising agents, the certificates or testimonials of clergymen, critics and others.*" (Dutton Cook 1883 in Rowell ed. 1971: 210, kursiv sh)

Der Wert dieses Kapitals hängt von den Kreisen ab, in denen er sich bewegt: Wenn er daraus gesellschaftliche Vorteile ziehen will, sei es bewusst oder unbewusst, müssen diese Werke bereits gesellschaftlich etabliert oder ungefährlich sein, während die Produktion eines umstrittenen Autors Anerkennung in einem avantgardistischen Subfeld bringen kann. Wie bereits für den Autor ausgeführt, hängen diese Entscheidungen vom Selbstverständnis des Managers ab, ob er sich als Förderer von Literatur versteht und ein nationales Theater unterstützen will oder als Dienstleister einer Unterhaltungsindustrie. Institutionalisiertes kulturelles Kapital existiert im Viktorianismus nicht, da im Theaterfeld kein öffentlicher Posten ähnlich dem des *Poet Laureate* zu vergeben ist. Keans Funktion als Organisator der Windsor Performances kommt dem noch am nächsten. Einzelne Manager erreichen jedoch, dass ihre Häuser annähernd den Status eines nationalen Theaters übernehmen, z.B. Irving am Lyceum (1878-99) (vgl. Thomson 2006: 258), Sir Augustus Harris im Drury Lane (1879-96) (Davis/Emeljanow 2001: 173) oder Tree am Her Majesty's (1897-1917) (Rowell ²1978: 107).¹⁴

Das *soziale Kapital* eines Theaters zeigt sich wie das kulturelle Kapital daran, wer mit einem Manager zusammenarbeiten will, darüber hinaus in dessen persönlichen Verbindungen, die er für bestimmte Anlässe mobilisieren kann,¹⁵ und welches Publikum er anzieht. Im Verlauf des 19. Jh. verändert sich der soziale Status des Theaters stark. Vor 1850 hat das Theater einen moralisch zweifelhaften Ruf, was zum einen der realen Situation geschuldet ist,¹⁶ zum anderen aber auch den Vorurteilen der Kirche (Fischler 1999: 340) und den bürgerlichen Werten der Mittelschicht, die sich nicht mit dem auf der Bühne Dargebotenen decken: Frühes Melodrama fokussiert auf die ungerechte Behandlung der *Lower Classes*, frühe Farce macht sich über die Institution der Ehe lustig und gewinnt ihre Komik aus deren Vermeidung, Pantomime besteht großteils aus der anarchischen Harlequinade und Komödien drehen sich um erotische Abenteuer (ebd.).
 “Under the eyes of the very neighbors whom the newly arrived bourgeoisie were so

¹³ Auch hier scheint das viktorianische Theater der modernen Kinoindustrie zu ähneln – die Investition in Spezialeffekte kann enorm und der Film dennoch ein Flop sein, während eine passende Besetzung einen im Verhältnis billig produzierten Film zu einem Hit machen kann.

¹⁴ Davis/Emeljanow zeigen deutlich, was sie davon halten: “Theatres like Drury Lane and the Lyceum were seeking to legitimize their positions by aspiring to become manifestations of a ‘national theatre,’ purveying expressions of populist aspiration or ‘art,’ [...]” (Davis/Emeljanow 2001: 173)

¹⁵ Z.B. sind Irvings Premierabend und private Gala-Dinners am Lyceum gefüllt mit “social and intellectual brilliance” (Rowell ²1978: 96).

¹⁶ Erst 1842 werden Prostituierte aus den Theaterfoyers verbannt, viele *Half-Price*-Zuschauer erreichen das Theater in bereits betrunkenem Zustand (Fischler 1999: 339f.) und selbst für die 1860er gilt: “West End theatres could still be seen as islands in a dark sea of badly illuminated and treacherous surroundings.” (Davis/Emeljanow 2001: 177)

anxious to impress with their respectability, entering a playhouse [...] was simply out of the question.” (ebd.) Diese Einstellung verändert sich mit der zunehmenden Unterstützung des Königshauses, der Kirche (zumindest von religiösem Drama) und zunehmender Respektabilität. Die Amateurbegeisterung für das Theater und der Markt für preisgünstige *Acting Editions* ist groß, “comprising one of the most reliable indicators of how broadly and deeply the culture of plays and play-going, and of professional and amateur production, had diffused itself throughout Victorian Britain” (Donohue 2004: 268). Private Aufführungen werden immer professioneller gestaltet, darauf weist die Werbung für Make-up Boxen,¹⁷ Instruktionen für lebende Bilder,¹⁸ Kostümverleih und Ratgeberbücher¹⁹ in diversen Editionen hin. Das *Saint Pauls Magazine* sieht in den vielen privaten Aufführungen eine Zumutung: “Above all, to hear plays which we have heard again and again done by good actors, mauled and mangled by inferior ones, is a dreary sort of entertainment.” (nach Horn 1999: 206) Amateure sollten sich daher auf neue Stücke konzentrieren, “so that if the acting be inferior, which it is not unlikely to be, we may have the surprise of novelty in the incident or dialogue set before us” (ebd.). Shaw beschwert sich, dass Amateure sogar auf den professionellen Theaterbühnen auftreten:

The half-amateurs are at the West End theatres walking through smart plays, whilst the skilled temperamental professionals are playing for the Stage Society, ostensibly for honour & glory alone ... an excellent view of the English stage during the toffification period which culminated in the knighting of Irving. (Shaw an Archer 1903 nach Jenkins 1991: 288/EN 35)

Ebenfalls Teil des sozialen Kapitals eines Theaters ist der soziale Status der Schauspieler. “For centuries, actors had been considered rogues and vagabonds.” (Jenkins 1991: 18) Ihr Ansehen steigt im Viktorianismus jedoch stetig, was sich in einem Zuwachs an Schauspielern niederschlägt,²⁰ von denen viele der oberen Mittelschicht entstammen und eine entsprechende Aussprache und Manieren mitbringen (ebd.: 21).²¹ Höhepunkt der

¹⁷ Inklusive “Pearl Powder”, “Mongolian”, “Ruddy Rouge”, Eyeliner und einer “hare’s foot” (zum Auftragen von Make-up), “packed neatly in Strong Fancy Card-board \$4.00; Elegant Tin Cases \$5.00” (Chambers *The Open Gate*: np/Titelseite).

¹⁸ “[H]ow to get them up, cast and characters, costumes required [...] information respecting the use of the Tableaux Lights, and other effects, and describing the music required for each representation” (Morton *A Most Unwarrantable Intrusion*: np/hinterer Innenumschlag).

¹⁹ Dorothy Lee Tompkins *Handbook for Theatrical Apprentices* bespricht alle Aspekte der praktischen Umsetzung, “from the star to the person who sells soft drinks at intermission” (Taylor *Our American Cousin*: np/drittletzte Seite), und The Old Stagers *The Actor’s Hand-Book and Guide to the Stage for Amateurs* beinhaltet Hinweise zur Vorbereitung auf eine Rolle, Mnemotechniken, Deklamation, Stimmschule, Make-up, Kostüm, Bühnenverhalten, “to express the various passions and emotions, to do bye-play, to comport yourself as a lady or gentleman” und zum Ergattern einer Rolle (Boucicault *The Octoroon*: np/letzte Seite).

²⁰ 1901 registriert der Zensus dreimal so viele Schauspieler wie 1881 (Jenkins 1991: 21).

²¹ Shaw beschreibt allerdings noch 1897 “the common complaint among the better sort of gentlefolk that an evening at the theatre leaves an uncomfortable, almost outraged sensation of having been entrapped [...] to

Respektabilität ist die Erhebung in den Ritterstand, die vielen *Actor-Managern* zuteil wird, und oft durch ein großes Vermögen untermauert ist.²² Der soziale Status von Schauspielerinnen ist dagegen prekärer. Trussler sieht in den steigenden Zahlen, dass sie nicht mehr “instantly to be identified as whores” sind (Trussler 1994: 264),²³ aber die vorhandenen Rollen stellen sie vor Probleme: “The image of opposing female ‘types’ [...] was regularly, though not invariably, imposed on actresses.” (Thomson 2006: 263) Die neue realistische Aufführungsweise verstärkt die Implikationen dieser Rollen: “[T]he public tendency to confuse manners displayed on stage and off encouraged the assumption that a socially respectable role reflected an actress’s ‘real’ nature.” (Trussler 1994: 264) Schauspielerinnen können daher ihren sozialen Status heben, indem sie sich auf Rollen konzentrieren, die das viktorianische Frauenideal verkörpern (ebd.), umgekehrt bedeutet dies, dass gewagte Parts ein persönliches Risiko darstellen. Die Besetzung durch eine konkrete Schauspielerin kann daher eine Rolle bzw. ein ganzes Stück prägen: “Playing against type as Paula Tanqueray, [Madge] Kendal convinced audiences that there was innocence at the heart of this fallen women; playing against type as Mélisande [...], Campbell was received as innocence concealing corruption” (Thomson 2006: 263).²⁴ Carlson nennt diese gegenseitige Beeinflussung von in den Medien gepflegtem

a dinner-party at which the lords and ladies are really footmen and lady’s maids ‘shewing off.’” (Shaw²1955: 217)

²² So hinterlassen bei ihrem Tod Sir Charles Wyndham £197,035, Sir Herbert Beerbohm Tree £44,085, Sir Augustus Harris £23,677 und Sir Henry Irving £20,527 (*Who’s Who*⁴1922: 1227f.). Setzt man die von www.measuringworth.com errechnete Kaufkraft von £7,760 im Jahr 2010 für £100 im Jahr 1880 an, so ergibt sich, dass diese *Actor-Manager* als Millionäre verstarben.

²³ Clement Scott schreibt noch 1898, “it is nearly impossible for a woman to remain pure who adopts the stage as a profession” und verliert dafür nach über 25 Jahren seinen Posten beim *Daily Telegraph* (nach Trussler 1994: 264). 1900 impliziert R.C. Carton in *Lady Huntworth’s Experiment*, dass ein privater Skandal eine Schauspielerin beruflich weiterbringen kann, wenn Lord Huntsworth seine geschiedene Frau fragt: “[W]hy didn’t you try the stage? The divorce would have given you a leg up.” (42) Vgl. auch Powells Überblick über die Darstellung von Schauspielerinnen im viktorianischen Roman – darunter Buchanans *The Martyrdom of Madeline* (1882) und Harriett Jays *Through the Stage Door* (1883) –, die durch die Strapazen ihres Berufs (mental) erkrankten, nach einer Eheschließung auf keinen Fall zur Bühne zurückwollen, am Rande der Prostitution stehen oder als Kurtisane sterben (Powell 1997: 39-43).

²⁴ Die Jahreszahlen, in denen Schauspielerinnen einen Titel erhalten, indizieren die Zeitversetzung im Kampf um Respektabilität im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen: Ellen Terry 1925 (*1847), Madge Kendal 1926 (*1848), Marie Tempest 1937 (*1864), Irene Vanbrugh 1941 (*1872). Allerdings wird der Order of the British Empire erst 1917 von George V eingeführt. Ebenso auffällig ist die Unterzahl der weiblichen Vielverdiener auf der Liste der “Theatrical Wills” in *Who’s Who*⁴1922: 1227-1230). Dass nur bestätigte Testamente erwähnt werden, könnte diese Diskrepanz zwar erklären, erscheint aber bei einem Verhältnis darstellender Künstler zu Künstlerinnen von 7:1 bei den sechsstelligen Beträgen und 53:10 bei den fünfstelligen Beträgen als alleinige Erklärung ungenügend.

Image, bisherigen Rollen, den daraus entstehenden Erwartungen und der Wahrnehmung der aktuellen Darbietung “ghosting” (Carlson 1994: 112f.).²⁵

Symbolisches Kapital erhält das Theater, indem es bis auf wenige Ausnahmen Stücke produziert, die die Weltsicht und Werte der gesellschaftlich dominanten Mittelschicht bestätigen. Wie bei den Autonomiemerkmalen ausgeführt wurde, ist dies ein Zeichen für die externe Prägung durch Zensur und Abhängigkeit vom Markt (s. 6.1.2). Das viktorianische (West End) Theater hält sich daher größtenteils an die von der Gesellschaft bestimmten Vorgaben.

Publikum. Die Zuschauer brauchen eine *ökonomische* Grundlage, um sich die Tickets, die Abendgarderobe, die Fahrtkosten, das vorhergehende Dinner usw. leisten zu können.²⁶ Kunst stellt allgemein für die Viktorianer ein “status symbol for the increasingly prosperous middle class” dar und durch Kennerschaft konnte man seine Bildung und kultivierte Sensibilität beweisen (Moran 2006: 13). Sobald das Theater seinen Status als Kunst behaupten kann, stellen Theaterbesuche daher objektivierte *kulturelles Kapital* dar, das man “sammeln” kann.²⁷ Inkorporiertes Kapital kann das Publikum durch einen Theaterbesuch allein kaum beweisen, da die meisten Stücke breite Popularität anstreben und daher selten bildungsbürgerliche Querverweise aufweisen, die nur mit einem bestimmten Vorwissen erkannt werden. Allerdings kann durch eine pointiert formulierte Reaktion auf eine Inszenierung kulturelles Kapital bewiesen oder gewonnen werden. Institutionalisiertes kulturelles Kapital gibt es nicht, da Privatpersonen auch durch eifrigsten Besuch keine öffentliche Anerkennung dafür erringen können.

Soziales Kapital ist im Theater einfach zu demonstrieren oder zu erwerben: Man trifft die richtigen Leute oder sitzt in den richtigen Logen, man wird gesehen, man sammelt Gesprächsstoff für die nächste Dinnerparty oder das Gespräch im Club – aber auch dies setzt voraus, dass Theaterbesuche gesellschaftlich etabliert sind. Durch privaten sozialen Kontakt mit Theaterleuten kann ein Teil ihres Glamours, oder im Fall von *Actor-*

²⁵ Carlson sieht im “ghosting” übrigens eine Art von Intertextualität mit positiven und/oder negativen Folgen: “[I]t may be a source of distraction, a valuable tool for interpretation, or a source of enrichment and deepened pleasure in the work.” (Carlson 1994: 113)

²⁶ Dies gilt besonders für das West End: “Much of the informality of early Victorian theatregoing had disappeared by 1880 in the West End. Theatre managers were unanimously determined to create an environment appropriate to the new and mobile leisure society, which was then emerging.” (Davis/Emeljanow 2001: 174)

²⁷ “There was a certain prestige in having been present at much-praised performances like those of Henry Irving and Ellen Terry in the Lyceum’s 1879-80 revival of *The Merchant of Venice*.” (Horn 1999: 201) Shaw kommentiert 1895 zynisch: “The vogue of The Second Mrs Tanqueray was due to the fact that the commonplace playgoer [...] believed that he was one of the select few for whom ‘the literary drama’ exists,

Managern sogar ihrer Respektabilität, auf den Zuschauer abfärben, in anderen Kreisen könnten solche Verbindungen allerdings eher als problematisch empfunden werden. Das *symbolische Kapital* eines Theaterbesuchs ergibt sich daraus, dass es sich dabei immer um öffentliche und dadurch potentiell bewusste, demonstrative Konsumption handelt, die vom Zuschauer genutzt werden kann, um ein öffentliches Image zu fördern. So kann z.B. durch den Besuch religiöser oder moralischer Stücke die eigene Respektabilität hervorgekehrt oder bestätigt werden.

Autoren. *Ökonomisches Kapital* bietet Autoren die Möglichkeit, sich in aller Ruhe ihrem Werk zu widmen. Aber auch ein finanziell nicht vom Erfolg seiner Stücke abhängiger Autor muss sich dem Geschmack der Zuschauer wenigstens teilweise anpassen, wenn er auf einer Bühne vor zahlendem Publikum produziert werden will. Eine ökonomische Grundlage verhilft also einem Dramatiker zu weniger Unabhängigkeit als bei anderen literarischen Gattungen.²⁸ Das *kulturelle Kapital* eines Autors, mehr noch als das des Managers, wird durch die Hierarchie der Künste allgemein und im literarischen Feld im Besonderen beeinflusst.

In no other age of English literature are the main figures so remote from the stage. [...] In the nineteenth century [...] not a single great poet or novelist made any kind of dramatic reputation for himself. [...] The fact remains that nineteenth-century drama is essentially the work of men of theatre rather than men of literature and culture, and until late in the century mediocrity was the consequence. (Booth 1965: 47)²⁹

Auch Buchanan sieht einen deutlichen Statusunterschied zwischen Poesie und Drama:

Robert Buchanan, like Wilde a poet turned playwright, asked that his dramas appear under a pseudonym after Robert Browning sneered at him as “the man who writes plays with Sims at the Adelphi.” Buchanan reckoned “us poets” as a class distinctly apart from the melodramatists and farce writers of the day, and it was a difference that he meant, in his own interest, to respect. (Zitate aus Sims’ Autobiographie nach Powell 1990: 5)

Weil die kulturelle Stellung von Theaterautoren mit der des Theaters, der Schauspieler und der Manager verknüpft ist, lässt sich eine parallele Entwicklung zu mehr Respektabilität feststellen. Das viktorianische Theater verlässt sich jedoch lange Zeit auf visuelle anstatt auf literarische Effekte und der Autor bleibt im Hintergrund. Der gesellschaftliche Aufstieg verläuft dementsprechend langsamer als bei Schauspielern oder Managern.

and thus combined the delights of an evening at a play [...] with a sense of being immensely in the modern movement.” (Shaw ²1955: 25f.)

²⁸ Wenn einem Autor der Erfolg auf der Bühne egal ist und das finanzielle Auskommen sowie die angestrebte Anerkennung aus anderen Quellen stammen, ist der populäre Erfolg natürlich zweitrangig.

²⁹ Dieselbe Unterscheidung trifft Shaw über G.S. Ogilvies *The Master* (1898): “It is not the fine art of the dramatist: it is the trade of the playwright, and not even a first-class job at that.” (1898 in Shaw ²1955: 329)

[T]he playwright had to supply melodious fustian, melodramatic *coups de théâtre*, and farcical situations on which the actor could work his magic. (Jenkins 1991: 23)

The truth is, we exaggerate the talent of an actor because we judge only from the effect he produces, without enquiring too curiously into the means. [...] Already the actor gets more fame than he deserves [...]. (Lewes 1875 in Rowell ed. 1971: 85)

We are mostly not alive to the fact that the author creates, whereas the actor illustrates [...].

Sometimes it is the actor that makes the play, but as a rule it is the part that makes the actor. (Grein 1900 in Rowell ed. 1971: 245)

Im späten 19. Jh. legen Bühnenaufsteller jedoch ein neues Selbstbewusstsein an den Tag. Ein erster Hinweis ist die Veröffentlichung von Theaterstücken in ordentlich gebundenen Ausgaben, anstatt in "flimsy acting editions",³⁰ "thus conferring on them an implicit status as literature and attracting the interest of established novelists and poets" (Thomson 2006: 240).³¹ Besonders Shaw und Archer versuchen das Lesen von Theaterstücken zu einer literarischen Beschäftigung zu formen (Donohue 2004: 268, Archer 1882: 3f.).³² Auch die neue textorientierte Theaterkritik zeigt, dass das Werk von Dramatikern zunehmend als Literatur wahrgenommen wird. Doch trotz der materiellen Annäherung an Literatur gehen die meisten Autoren inhaltlich weiter Kompromisse ein. Booth schreibt über die 1890er:

By contemporary European standards the English drama was still, despite the progress made, cautious and timorous in the treatment of new themes. Marital and sexual problems were handled hesitantly, and serious social issues appeared in few plays. [...] They [Stücke der 1890er] are frequently trapped between an attempt to implement the new dramatic rigorism and a wriggling out of the consequences of its consistent application, a position weakened still further by the resort to familiar melodramatic devices. (Booth ed. II/1969: 20f.)

Ein weiteres Indiz für das gestiegene Selbstvertrauen der Autoren ist der Einfluss, den sie auf die Produktion ihrer Stücke nehmen können und wollen. Buchanan beschreibt seine Kollegen Gilbert und Pinero:

³⁰ Booth nennt die *Acting Editions* "cheap and nasty" (Booth 1991: 144), "impossible to read for pleasure" (Revels VI/1975: 52). M.E. sind sie hauptsächlich durch die Schriftgröße unübersichtlich. Eine interessante Frage wäre, wieso dagegen Reclamhefte eher als Demokratisierung von Kulturgut empfunden werden.

³¹ Für Donohue ist außerdem die Tatsache, dass Pinero und Jones für ihre Proben privat gedruckte Texte benutzen, "an important sign of the authority such playwrights enjoyed and their confidence in what they had written" (Donohue 2004: 268). Eventuell bedeutet dies jedoch lediglich, dass gedruckte Skripte inzwischen günstiger, leserlicher und somit praktischer waren als manuell vervielfältigte Kopien.

³² "[T]hough the English drama does not exist as literature, it exists and flourishes as a non-literary product. [...] I should like to see in England a body of playwrights, however small, whose works are not only acted, but printed and read." (Archer 1882: 3f.) Hinsichtlich Shaw stellt sich die Frage, inwieweit er frustriert ist, dass seine Stücke u.a. aus Zensurgründen lange Zeit nicht aufgeführt werden (können), und ob er das Drama deshalb literarisch aufwerten will.

Many of our dramatic authors are practically managers in all respects but that of incurring commercial responsibility. When Mr. Gilbert or Mr. Pinero produces a play, the ordering of the whole affair is at his discretion; he “casts” the play, stage-manages it, without any interference. Every dramatist of reputation possesses a technical knowledge enabling him to direct the production of his own works [...]. (“The Drama in England”)³³

Manche Autoren räumen jedoch ein, dass die Unterstützung durch professionelles Theaterpersonal einer Produktion zuträglich ist:

[D]ramatic authors are mistaken in finishing off a play and expecting to direct its entire production themselves, without reference to scenic effect and many other things which go to make the success of a stage-play ... I think that people who do the work of the production can often help the author very much after he has invented his motive or mainspring. (Wilson Barrett 1885 nach Jenkins 1991: 276/EN 10)

Dramatiker äußern sich außerdem zunehmend kritisch über die intellektuellen Fähigkeiten ihres Publikums. Jones geht davon aus, dass 900 von 1,000 Zuschauern beeindruckt sind “by some outward, obvious, unmeaning peculiarity of speech or manner rather than by any inward significant truth or suggestion of character” (Jones 1885: 122)³⁴ und diagnostiziert als Problem “the mere impatience of intellectual exertion in a theatre on the part of both entertained and entertainers” (Jones 1891: viii). Weitere Beispiele sind:

He [der Autor] must not consider anything too deeply; his audience cannot follow him. (Boucicault 1873 nach Jenkins 1991: 25)

I rejoice that an estranged audience has returned with gusto to the theatre; but do these financial phenomena [*Zenda*, *Trilby*, *The Little Minister*] represent an advance in popular taste, do they indicate a raising of the theatrical standard ...? (Grundy 1897 nach Jenkins 1991: 162)

[N]othing will be done for the theatre until the most able dramatists refuse to write down to the level of that imaginary monster the British Public [...]. (Shaw s.a. nach Jenkins 1991: 236)

The work of art is to dominate the spectator: the spectator is not to dominate the work of art. (Wilde 1891 nach Jenkins 1991: 203)

[W]hat can be hoped of an art which must necessarily depend on the favour of the public – of such a public, at least, as ours? (Max Beerbohm 1908: 294)

³³ Pinero beschreibt seinen eigenen Anspruch mit “there is not room for two autocrats in one small kingdom [...] I take to myself the right of dictation and veto” (1899 nach Jenkins 1991: 280/EN7, vgl. auch 163). Sein Editor kommentiert: “In the course of the rehearsals, Pinero dictates every gesture and every intonation which he desires by reason of the pre-conception of his pattern. He appears quite frankly at rehearsals as the master – and not the servant – of his actors: and, in consequence, his actors respect him and enjoy the privilege of working for him.” (Hamilton 1917a: 14)

³⁴ An anderer Stelle äußert sich Jones dagegen sehr positiv über das Publikum: “And in all matters connected with the feelings, in all questions of conduct and emotion, the instinct of a popular audience is invariably right.” (1887 nach Jenkins 1991: 142) Jones beschreibt die Verantwortung des Autors gegenüber dem Publikum folgendermaßen: “The only restriction that should be placed upon him [den Autor] [...] that he shall not offend against a *recognised code of social decency* [...] Obviously, as a matter of expediency

Das *kulturelle Kapital* von Dramatikern erreicht im Viktorianismus also nicht den Status anderer Autorengruppen, steigt aber stetig an. Objektiviertes kulturelles Kapital kann über die Produktion von originalem Material entstehen oder, im Falle einer Adaption, über den Status des angeeigneten Vorlagentexts. Inkorporiertes Kapital kann der Autor beweisen, indem er in seinen Stücken seinen Bildungsstand demonstriert – allerdings darf er das nicht übertreiben, weil er sonst Gefahr läuft, einen Teil seines Publikums zu verlieren, der ihm entweder nicht folgen kann oder will. Auch für den Dramatiker gibt es im literarischen Feld keine institutionalisierte Position. Als Hausautor kann er zwar exklusiv für ein bestimmtes Theater schreiben, durch das geringe Gehalt und ungerechte Gewinnverteilung grenzt diese Position allerdings an Ausbeutung (s.u.). Der Name eines Autors kann jedoch zu einer Art Marke werden, die vom Zuschauer als Garantie für den Inhalt oder den Unterhaltungswert seiner Stücke akzeptiert wird, und so seine Verhandlungsbasis gegenüber den Managern stärken. Das *soziale Kapital* zeigt sich wie immer direkt in den konkreten Kontakten, sowohl innerhalb des Theaterfelds als auch in der literarischen Welt und der Gesellschaft. So lädt Pinero zur Premiere von *The Second Mrs Tanqueray* seinen Editor William Heinemann, die Autoren George Meredith und Henry James und den Kritiker Edmund Gosse ein (Jenkins 1991: 172).³⁵

Die Voraussetzung für die Umwandlung des vorhandenen Kapitals in *symbolisches Kapital* ist die gesellschaftliche Akzeptanz eines Autors. Dies gilt auch für diejenigen, die sich als unabhängige Kritiker und Künstler entwerfen. Beispielsweise müssen Shaws Rezensionen in der *Saturday Review* gelesen werden, damit er seine Stelle behalten kann. Die Leser wiederum schätzen den Unterhaltungswert seiner unverhohlenen subjektiven Beiträge, akzeptieren seine öffentliche Persona “G.B.S.” und ermöglichen ihm dadurch die Weiterführung dieser speziellen Rezensionspraxis. Wie bei den *Actor-Managern* kann sich die symbolische Wertschätzung durch die Gesellschaft in einer Erhebung in den Ritterstand manifestieren, was jedoch bei Dramatikern deutlich seltener und vor allem zeitlich später vorkommt: Gilbert ist 1907 der erste Theaterautor, der auf diese Weise geehrt wird (Stedman 1996: 328),³⁶ gefolgt von Pinero 1909, Galsworthy 1929, Shaw lehnt 1946 ab, Jones wird nicht in Erwägung gezogen.

and worldly prudence, a dramatist will *do wisely to avoid giving offence* to the prejudices and susceptibilities of any great portion of his possible audience.” (Jones 1885: 119, kursiv sh)

³⁵ Auch wenn dies für Pinero ungewöhnlich gewesen zu sein scheint: “It is not my habit to ask folks to witness my work ... but this play is a play for grown-up people, and you are amongst the few grown-up people whose word I care for.” (Pinero an Gosse 1893 nach Jenkins 1991: 172)

³⁶ Sullivan erhält seinen Ritterschlag bereits 1883. Gilbert ärgert sich außerdem, dass er offiziell als “playwright” und nicht als “dramatist” beschrieben wird (Stedman 1996: 328f.).

Feldregeln

Explizite Regeln: Zensur. Im Theaterfeld gibt es im Gegensatz zu anderen literarischen Feldern explizite Regeln in Form der staatlichen Zensur: Auch nach der Aufhebung der Patenttheaterregelung durch die Theatre Regulation Act 1843 müssen alle Theaterstücke beim Büro des Lord Chamberlains eingereicht werden (Booth 1991: 146). Dort liest sie der *Examiner of Plays*, der schwierige Fälle an den *Comptroller* weiterleitet, der wiederum die Kommunikation mit dem Lord Chamberlain übernimmt und seinerseits problematische Stücke an diesen übergibt (Shellard/Nicholson 2004: 15). Letztendlich sind daher Examiner und Comptroller für die Zulassung verantwortlich, auch wenn die Signatur unter der Lizenz vom Lord Chamberlain stammt (ebd.). Die konkreten Prinzipien der Zensur wurden allerdings nie klar definiert, so dass die Behörde selbst über ihre Befugnisse und deren Gründe im Unklaren war (ebd.: 8). In vielen Fällen ist die Zulassung oder Ablehnung eines Stücks zusätzlich schwer nachzuvollziehen, weil der Zensor seine Entscheidung nicht begründen musste (ebd.: 16), neben dem Text anscheinend auch die Reputation bzw. den Bekanntheitsgrad eines Autors in seine Überlegungen mit einbezog und darüber hinaus für dieselbe Entscheidung verschiedenen Personen gegenüber unterschiedliche Gründe genannt wurden (ebd.: 22, 28). Die Autoren selbst hatten in diesem Prozess keinen direkten Zugang zum Lord Chamberlain (Filon 1897: 84) und konnten seine Reaktion nur schwer einschätzen – die Zensur hing von den “whims of each examiner” ab (Shellard/Nicholson 2004: 22).

Weil sich im Viktorianismus die öffentliche Meinung zur Zensur ändert und das bisher neutrale Wort seine negativen Konnotationen erhält (ebd.: 6), versuchen die Zensoren, mit ihren Entscheidungen möglichst wenig Aufsehen zu erregen. Dies führte zu einer dreifachen Zensur, die den Vorteil hatte, dass sie größtenteils nicht in den Archiven auftauchte: Die offizielle Zensur, eine Vorzensur durch Manager, die ein Stück und seine Themen überprüften, bevor sie es einreichten, und eine Vorzensur der Vorzensur, insofern Autoren von vornherein riskante Themen ausschlossen (ebd.: 4). Weitere indirekte Zensurmethode erstrecken sich auf Bereiche, für die das Büro des Lord Chamberlains nicht mehr direkt zuständig war, z.B. konnte er lokale Magistrate anweisen, die Lizenz für ein Theater oder eine Music Hall nicht zu erneuern, so dass die Manager von Anfang an die Kooperation bevorzugten (ebd.: 49). Nach außen wurde die Notwendigkeit der Zensur mit Verweis auf den Schutz von Monarchie und öffentlicher Moral gerechtfertigt, was hinsichtlich ihrer Einführung aus politischen Gründen im 18. Jh. eine Neudefinition darstellt (ebd.: 7f.). Die Zensurbehörde bemüht sich um ein

liberales Image, tut Kritik an ihrer Institution als “isolated, uttered out of pique rather than principle” ab (ebd.: 6) und stellt Kritiker als persönlich suspekt oder unmoralisch dar (ebd.: 6f.). Mit welchen Strategien ein Autor die Zensur dennoch umgehen kann, wird im Zusammenhang mit Buchanans Adaptionen besprochen.

Zensiert wird natürlich die Darstellung von Sexualität und Anzüglichkeiten, auch wenn diese Überprüfung von außen teilweise gar nicht notwendig gewesen wäre.

The free expression of sexual problems and the overt employment of sexual humour were by no means aspects of the Victorian novel and public taste, conservative in these matters, also ensured their absence on the stage. Here the Examiner followed public taste from a safe distance, rather than suppressing an urgent and collective creative desire. (Booth 1991: 146)

Unzüchtigkeit (*lewdness*) wird oft an oberflächlichen Merkmalen festgemacht, z.B. ist für Examiner Donne sexueller Kontakt auf der Bühne unmöglich, aber er “saw nothing lewd in making entertainment out of the threat of sexual violence” (Shellard/Nicholson 2004: 46). Unanständigkeit (*indecenty*) betrifft vor allem Fragen des Kostüms³⁷ und des Verhaltens auf der Bühne, z.B. den Cancan in den 1870ern, und ist zum Teil nur schwer aus einem Manuskript ersichtlich (ebd.: 46f.). Hinsichtlich Religion bzw. Blasphemie richtet sich die Zensur hauptsächlich gegen einzelne Wörter (“hell”, “damme”), Flüche und Schwüre oder die Bezugnahme auf Gott sowie die Verwendung von religiösen Gegenständen (Kruzifixe, Altäre, Statuen) und die Darstellung von biblischen Geschichten auf der Bühne (ebd.: 44).³⁸ Ebenso werden im politischen Bereich einzelne Begriffe (“reform”) und zudem Situationen zensiert, die an reale Vorkommnisse erinnern oder vom Examiner als “inflammatory” oder “disloyal” eingestuft wurden (ebd.: 36f.). Laut Booth führte die Zensur von politischen und religiösen Themen und Szenen, die Parallelen zum aktuellen Tagesgeschehen aufwiesen, bei vielen Viktorianern zu dem Gefühl, dass das Theater vom richtigen Leben abgeschnitten war (Booth 1991: 146),³⁹ wodurch ein Kontrast zu den realistischen Bühnenbildern entsteht. Durch die Ausweitung der Zensur 1843 liegt Libel bzw. Verleumdung nicht mehr in der Verantwortung des

³⁷ Filon erwähnt in den Burlesquen, Pantomimen und komischen Opern “actresses of a new type who posed but did not perform, and who were called upon to fill not rôles but tights” (Filon 1897: 98) und lastet diese Entwicklung H.J. Byron an: “Byron used to boast that he had never given offence to delicate ears. [...] Yet he helped depreciate the moral tone of the theatre by lowering the standard of decency in regard to female costume [...]” (ebd.: 97)

³⁸ Vgl. 6.1.2/FN 33 und 6.1.3/FN 73. Filon bemerkt über die Unwägbarkeiten der Zensur: “It was forbidden to put a comic bishop on the stage – unless it were a colonial bishop, in which case the censor would give his sanction.” (Filon 1897: 85)

³⁹ So äußert sich Jones: “[B]y a process of continual exhaustion and humble deference to everybody’s prejudices we have banished from the stage all treatment of grave subjects but what is commonplace and

Theaters oder Autors, sondern des Lord Chamberlains, was zur Folge hat, dass Anspielungen auf lebende Personen, besonders auf die königliche Familie, schon aus Selbstschutz zensiert werden (Shellard/Nicholson 2004: 38f.). Parodien auf spezielle Berufe und öffentliche oder soziale Institutionen sind verboten (ebd.: 43f.). Die Darstellung von Kriminalität, u.a. von Gerichtsverhandlungen und Verbrechen, insbesondere Mord, wurde eingeschränkt oder gänzlich zensiert, weil solche Szenen als schlechtes Vorbild angesehen wurden (ebd.: 41f.). Diese Einschätzung wurde in den 1840ern durch die Aussage von Polizeiinspektoren unterstützt, nach der junge Verbrecher bestätigten, durch Theaterstücke zu ihren Taten angeregt worden zu sein (ebd.: 41). “Although references to execution, court cases and pickpocketing were routinely deleted, licenses for plays dealing with murders were refused outright.” (ebd.: 42) Diese Vorgabe lockert sich offensichtlich wieder, da ab den 1860ern zumindest geplanter oder versuchter Mord in vielen Stücken ein wichtiges Spannungselement darstellt⁴⁰ und Gerichtsverhandlungen sogar in lebensecht nachgebauten Szenerien gestattet werden.⁴¹

Die Zensur beschränkte sich allerdings nicht nur auf inhaltliche Aspekte. Auch bühnentechnische Spezialeffekte konnten aus Sicherheitsgründen verboten werden, wie z.B. “vitriolic throwing” und das Vorführen wilder Tiere (ebd.). Dies setzt beim Zensor ein gewisses Vorwissen über theatralische Effekte und Methoden voraus.

Implizite Regeln. Die expliziten Regeln der Zensur variierten also in jedem konkreten Fall und blieben damit ebenso vage wie die impliziten Regeln des Theaterfelds.

Feldgrenzen. Das Theaterfeld ist selbst für ein künstlerisches Feld lose abgesteckt, insofern die normalerweise den Zugang regulierende Frage nach dem Künstlerstatus für die meiste Zeit des 19. Jh. irrelevant ist. Dramatiker werden weniger als Künstler denn als Handwerker gesehen (“handyman to the company” Rowell ²1978: 1), weswegen je nach theatralischem Subfeld andere Kriterien der Abgrenzung angesetzt werden können. Der Erfolg eines Autors erleichtert ihm den Zugang zu bestimmten Ressourcen (z.B. Interesse an einer Zusammenarbeit, Gelder für eine aufwändige Produktion), welche Auswirkungen er jedoch konkret hat, hängt u.a. von der Gruppenzugehörigkeit der Rezipienten

cursory and conventional. The course of the drama has been diverted and hopelessly cut off from the main current of modern intellectual life.” (Jones 1885: 119f.)

⁴⁰ Um nur einige Beispiele zu nennen: In Boucicaults *The Octoroon* (1859) tötet der verbrecherische Aufseher M'Closky den Sklavenjungen Paul, in *The Colleen Bawn* (1860) will Danny Eily in einer Höhle ertränken (1860) und in Lewis' *The Bells* (1871) hat der Mörder Mathias eine Vision seines Verbrechens.

⁴¹ Auf einem Foto der Gerichtsszene aus Buchanan's *A Man's Shadow* (1888/9) am Haymarket sind über 50 Personen auszumachen, darunter 4 Gerichtsdiener, über 12 Juristen und ein Publikum von mindestens 35 Statisten (Mander/Mitchenson 1978: np/Bildlegende 63).

(West End oder East End Publikum, Autorenkollegen, Kritiker) und der Art des Erfolgs ab (kommerzieller Erfolg, intellektuelle Anerkennung). Während einige Autoren und Kritiker ihre künstlerischen Grundsätze betonen, stellen andere Dramatiker demonstrativ ihr kommerzielles Interesse zur Schau. Dies kann in manchen Fällen als Äquivalent zu dem von Bourdieu für einige französische Maler beschriebenen demonstrativen Stolz auf ihre provinziellen Wurzeln gewertet werden, die aus einem Ausschlusskriterium ein Markenzeichen machen (s. 3.2/FN 21). Im Zusammenhang mit Buchanans *The Sixth Commandment* (1890) zweifelt *The Era* jedenfalls an der Authentizität dieser Haltung: “But the mercenary spirit in the case of the dramatist is more often affected than genuine. [...] discriminating and worthy praise is still felt by many to be an equivalent for a smaller allowance of solid padding in the way of percentages.” (R/*The Era* 1.11.1890 2719)

Ausschluss. Wie rigoros auch implizite Regeln ihre Einhaltung erzwingen, wird im Theaterfeld besonders deutlich – wer sich nicht an sie hält, z.B. indem er unpopuläre oder “unmoralische” Themen behandelt, wird unabhängig von der Zensur kein Theater finden, dass seine Stücke produziert, und oft auch kein Publikum, das sie sich ansieht. Selbst etablierte Autoren beugen sich daher in vielen Fällen dem öffentlichen Druck und ändern ihre Stücke den Wünschen des Publikums oder des Managers entsprechend ab. Mit Jones und Pinero verteidigen gleich zwei bekannte Dramatiker die Entscheidung, ihre Stücke mit einem *Happy Ending* zu versehen:

I did this with some reluctance, but I reflected that on the whole the final *dénouement* was not of such vital consequence as the presentation of the picture of English religious life. (Jones 1891: xxiiif.)

I made the alteration against my principles and against my conscience, and yet not altogether unwillingly. For we live in depressing times; and perhaps in such times it is the first duty of a writer for the stage to make concessions to his audiences, and above everything, to try to afford them a complete, if brief, distraction from the gloom which awaits them outside the theatre.

(Pinero über *The Big Drum* in Hamilton 1922a: 14)⁴²

Mit einem solchen Verhalten kann ein Autor jedoch Kapital bei den Kritikern verspielen, wie Shaws Lob über dieselben Autoren für das genau gegenteilige Verhalten zeigt: “Mr Henry Arthur Jones and Mr Pinero are doing better work than ever before, and doing it *without any craven concession to the follies of ‘the British public.’*” (1895 in Shaw ²1955: 56, kursiv sh)

⁴² Die Produktion von *The Big Drum* (1915) während des Ersten Weltkriegs kann zwar als Ausnahme gesehen werden, es ist aber nicht das erste Mal, dass Pinero ein Stück auf äußeren Druck hin abändert (vgl. 6.1.2/FN 32).

Gleichzeitig werden Neuerungen und Regelbrüche gerade in einer Theaterlandschaft, die so formelhaft geprägt ist, besonders gebraucht und begrüßt. Dies erklärt die hart umkämpfte Rezeption von Ibsens Stücken, die von Kritikern sowohl bejubelt als auch verrissen werden und in jedem Fall die Theaterlandschaft für immer verändern. Eine weitere Regel verbietet Autoren, sich mit Aufsehen erregenden, sensationalistischen Neuerungen gezielt, also *strategisch*, einen Namen machen zu wollen, auch wenn dieses Kriterium schwer nachzuweisen ist: “J.M. Barrie’s distinction between a ‘sincerely unconventional play’ and ‘a meretricious piece of riskiness’ – namely, that ‘you could always tell whether a thing was well meant or not’ – is much to the point.” (Donohue 1996: 21)⁴³

Autoren und Geld. Während Anfang des 19. Jh. Autoren noch gut von ihren Stücken leben konnten,⁴⁴ verschlechtert sich das Gehalt⁴⁵ und wird erst in den 1860ern wieder angehoben (Booth 1965: 48). Als Konsequenz aus dem niedrigen Einkommen sind Autoren entweder sehr produktiv (und greifen dabei oft auf Adaptionen zurück), wenden sich lukrativeren Gattungen zu oder nehmen zusätzliche Nebenberufe an (ebd.: 48f.). Die 1833 gegründete Dramatic Authors’ Society bemüht sich, die Rechte der Bühnenautoren zu stärken, macht jedoch nur langsam Fortschritte, da z.B. populäre Autoren wie Boucicault sich weigern, ihr beizutreten und stattdessen eigene Verträge aushandeln (Booth 1991: 144). Auch in den 1860ern ist die Gewinnverteilung noch unausgewogen – z.B. erhält Taylor für *Our American Cousin* (1861) lediglich £150, während Manager Buckstone am Haymarket damit etwa £20,000 einnimmt (Revels VI/1975: 51). Beginnend mit Boucicault verlangen Autoren ab den 1860ern zwar prozentuale Anteile der Einkünfte (Booth 1991: 144),⁴⁶ diese Praxis setzt sich jedoch nicht sofort durch, so dass erst in den 1880ern und 1890ern bekannte Dramatiker durch die neu ausgehandelten

⁴³ Einen solchermaßen kalkulierten Skandal sieht Shaw in Pineros *The Notorious Mrs Ebbsmith* (1895), wenn Agnes in III eine Bibel ins Feuer wirft: “As in *The Profligate*, as in *The Second Mrs Tanqueray*, he has had no idea beyond that of doing something daring and bringing down the house by running away from the consequences.” (1895 in Shaw²1955: 30)

⁴⁴ Bekannte Autoren wie Charles Dibdin, John Morton oder George Colman erhalten bis zu £1,000 für ein Stück (Rahill 1967: 173), für das Copyright weitere £100 bis £200 (Booth 1991: 142).

⁴⁵ Um 1840 erhalten Autoren im West End unabhängig von der Laufzeit etwa £50 bis £100 pro Akt und nichts für Wiederaufnahmen (Booth 1991: 142), oder einige wenige Pfund pro Woche, um als Hausdramatist für ein Theater zu arbeiten (Booth 1965: 48). Das Einkommen aus dem Copyright sinkt auf einige wenige Pfund (Booth 1991: 144).

⁴⁶ Boucicault erhält für *The Colleen Bawn* (1860), dem ersten Stück, für das er sich auf diese Weise bezahlen lässt, insgesamt £10,000 (Nicoll 1959: 69), so dass er in der Saison 1860/61 mit *The Colleen Bawn* und *The Octoroon* zusammen etwa £20,000 verdient (Booth ed. II/1969: 167).

Bedingungen bequem von ihren Werken leben können und z.T. sogar reich werden (vgl. Rahill 1967: 180f., Nicoll 1959: 69).⁴⁷

Das Copyright ist lange Zeit völlig ungeschützt, d.h. sobald ein Stück veröffentlicht war, konnte es in jedem Theater aufgeführt werden, ohne dass Lizenzgebühren anfielen – wenn ein erfolgreiches Stücke jedoch aus diesem Grund nicht gedruckt wurde, kam es oft zu Raubkopien (Booth 1965: 49). 1833 spricht die Dramatic Copyright Act dem Autor alleiniges Eigentum an unpublizierten Stücken zu und verbietet Aufführungen ohne die schriftliche Erlaubnis des Autors, allerdings wurde sie in der Praxis oft nicht durchgesetzt (Booth 1991: 144, Rahill 1967: 175). Zudem tritt der Autor mit den Publikationsrechten auch die Aufführungsrechte an einen Verlag ab (Rahill 1967: 175). “The publishers of these editions bought the copyright from the author, usually for a few pounds, and then collected acting fees from both amateurs and professionals for all plays on their list [...]” (Revels VI/1975: 52)⁴⁸ Erst 1886 blockieren die Berne Convention und die International Copyright Act Adaptionen von kontinentalen Quellen und 1891 sichert die American Copyright Bill die Rechte von Autoren in Übersee (Booth 1991: 145, Thomson 2006: 240). Auch wenn manche Manager weiterhin Stücke ohne Lizenz aufführen (Powell 1990: 12), bringt diese Neuerung Autoren hohe Zusatzgewinne ein – Pinero verdient zu Lebzeiten allein mit *The Second Mrs Tanqueray* geschätzte £30,000 (Rowell²1978: 165).⁴⁹ Parallel steigt das Einkommen aus Publikationen mit der bereits erwähnten hochwertigeren Aufmachung der Druckversionen.

Die verbesserte Einkommenssituation macht das Theater wieder für “a better type of author” attraktiv (Rahill 1967: 181, vgl. auch Booth 1965: 48f.), der langsamer und

⁴⁷ 1892 war der Standardanteil “ten percent on the gross” und “an ordinary West-end theatre holds £200 when quite full” (Information aus *The Era* nach Powell 1990: 2f.). Nach derselben Quelle erhält G.R. Sims für *The Lights o’ London* (1881) £30,000 (ebd.: 3). An anderer Stelle nennt Powell für 1895 5 bis 15 Prozent der Bruttoeinnahmen (Powell 1997: 81). Jones bekommt durch das Royaltysystem £18,000 für *The Silver King* (1883) (Booth 1965: 48). Gilbert hinterlässt bei seinem Tod £111,971, Barrie £167,694 und Shaw £367,233 (Rowell²1978: 165). Auch weniger literarisch hochgeschätzte Autoren verdienen gut, so hinterlässt der Burlesquenschreiber Pettitt £48,477 und der mit religiösen Spektakeln erfolgreiche Barrett £30,862 (*Who’s Who*⁴1922: 1227f.). Diese Autoren versterben also als Millionäre (s. 6.1.4/FN 22).

⁴⁸ Z.B. “All representations of copyright dramatic works are liable to fees where money or consideration be taken for admission, tickets or programmes sold, a collection made, or where any theatre, hall, or other place be hired for such purpose.” (Grundy *A Marriage of Convenience*: np/“Notice” am Ende des Stücks) “Espécial notice should be taken that the possession of this book [...] confers no right or license to professionals or amateurs to produce the play publicly or in private for gain or charity. [...] This play may be presented by amateurs upon payment of a royalty of Fifty Dollars for each performance [...] Whenever the play is produced the following notice must appear on all programs, printing and advertising for the play: ‘Produced by special arrangement with Samuel French of New York.’” (Chambers *Passers-By*: 2)

⁴⁹ Manager und Tanqueray-Darsteller George Alexander verdient bis 1914 mit *The Second Mrs Tanqueray* über £21,000 (Booth ed. II/1969: 247/FN 3).

vermehrt originale Stücke produzieren kann (Fischler 1999: 342).⁵⁰ Auch hier hängt die Einschätzung von (kommerziellem) Erfolg und Qualität jedoch von der Perspektive ab. Der Anspruch der Autoren, mit ihren Werken ihren Lebensunterhalt und mehr zu verdienen, ist jedenfalls im 19. Jh. offensichtlich vorhanden, wie die Bemühungen um verbesserte Copyrightgesetze und Verhandlungen um höhere Anteile zeigen, und ökonomischer Erfolg scheint akzeptiert zu sein, wenn er denn eintritt. Allerdings findet sich in den Theaterstücken selbst auch die Darstellung des Autors als Märtyrer für seine Kunst⁵¹ und zumindest Buchanan sieht in seiner Arbeit als Dramatiker teilweise ein Problem für seine Identität als Dichter (s. 6.2.3). Die Frage, inwieweit Autoren ihr Interesse an einem guten Einkommen zugeben “dürfen”, wird durch die Einstellung des 20. Jh. zu diesem Thema noch verkompliziert.⁵² Das aktive und ausschließliche Interesse an kommerziellen Ergebnissen scheint jedoch bereits im Viktorianismus problematisch zu sein, wenn man Pineros und Archers Reaktion auf Grundys Pessimismus in Betracht zieht (s. 6.1.4/FN 5) oder Archers überschwängliches Lob für Pineros *The Second Mrs Tanqueray*:

[I]n writing it Mr Pinero has thrown to the winds all extrinsic considerations, compromises, superstitions, and has set himself, for his own personal satisfaction, to do the best work that was in him. [...] It is the attitude of mind in which he approached his task, the artistic ideal he proposed to himself, and his unflinching devotion to that ideal [...]. (Archer 1893 nach Booth ed. II/1969: 337)

Manager und Geld. Für einen Manager stellt sich das Verhältnis zu wirtschaftlichem Erfolg zunächst weniger belastet dar. Aus Sicht eines Publikums, das das viktorianische Ideal des *Selfmademan* befürwortet, kann ein wirtschaftlich erfolgreich geführtes Theater durchaus etwas Nachahmenswertes sein. Komplizierter wird es für die *Actor-Manager*, die als Schauspieler in den kreativen Prozess eingebunden sind. Ihre Position ermöglicht zwar künstlerische Unabhängigkeit, dabei ist aber jede Produktion ein persönliches finanzielles Risiko (Revels VII/1978: 74f.). Sie können es sich also nicht erlauben, ökonomische Überlegungen außen vor zu lassen.

⁵⁰ Rahill impliziert die Frage nach dem Huhn und dem Ei, wenn er zunächst den Grund für die höheren Einkünfte von französischen Autoren in der besseren Qualität ihrer Stücke sieht (Rahill 1967: 175), später die verbesserten Einkommensmöglichkeiten im englischen Theater als Grund für die Rückkehr der “besseren” Autoren ans Theater nennt (ebd.: 181).

⁵¹ Ein Beispiel hierfür ist die Hommage an Robertson in der Figur des heruntergekommenen Dramatikers Tom Wrench, dessen neuer, zurückhaltender Stil sich noch nicht durchgesetzt hat, in Pineros *Trelawney of the ‘Wells’* (1898).

⁵² So sieht Powell den Grund für Wildes Rückkehr zum Theater nach *The Picture of Dorian Gray* (1890) in seiner Enttäuschung über die niedrigen Lizenzgebühren (Powell 1990: 2), ergänzt jedoch in einer Endnote: “This is not to deny that Wilde also wrote, as he once told the *Sketch*, ‘to please myself.’” (ebd.: 160/EN8)

Economics and public image perforce dictated repertoire. Hence the actor-manager's apparent predilection for classics, past successes and formula plays which reiterated his house style; and his understandable, if unfortunate, reluctance enthusiastically to champion untried, controversial or 'intellectual' drama [...]. (Revels VII/1978: 75)

Kritiker betrachten die ökonomischen Interessen des *Actor-Managers* als der Kunst abträglich (ebd.), und wieder verdeutlicht Archers Loblied auf den Autor und den Manager von *The Second Mrs Tanqueray* (1893) die gewünschte Vorrangstellung von künstlerischen Idealen vor finanziellem Erfolg:

Well now, Mr Pinero and Mr Alexander, whatever your box-office returns may say – and I have little doubt that they will emphatically approve your action – don't you feel that you have done a fine thing, a thing really worth doing, worth suffering for if need be, a thing that enhances your self-respect, and makes you realize that 'a man's a man for a' that', and not the slave of a booking-sheet? [...] you could not have done this at all if you had not done it for the pleasure of the thing – that is to say, in the only true artistic spirit. [...] But, frankly, isn't the pure joy of effort and triumph cheap at the money? [...] here at last, in spite of all the depressing and stunting influences of our English theatrical world, was a man [Pinero] who had had the will and talent to emancipate himself and give the artist within him free play – to take care of his soul, and let his pocket, for the nonce, take care of itself. (Archer 1893 in Rowell ed. 1971: 232, 234)

Gleichzeitig kann der Erfolg eines populären Stücks durch seine Gewinne andere und riskantere Produktionen unterstützen.⁵³

Gender. "Thoughtful actresses were well aware that the roles they were given to play made them haplessly complicit in the way that their sex was presented on stage." (Trussler 1994: 265) Die Zahl der viktorianischen Bühnenautorinnen ist bis heute ungeklärt, da viele anonym oder unter einem Decknamen schreiben⁵⁴ oder nicht genannt werden wollten.⁵⁵ Dies ist nicht verwunderlich, wenn selbst eine etablierte Schauspielerin wie Elizabeth Robins gegenüber Beerbohm Tree ihre Autorschaft von *Alan's Wife* (1893) verschweigt, "being well aware of his view that 'women can't write.'" (Powell 1997: 78) Powell schätzt das weibliche Output auf "hundreds of plays" (ebd.: 122). Generell galt für

⁵³ Diese Möglichkeit erkennen sowohl moderne als auch zeitgenössische Kritiker: "In a very real sense, then, [Harris' Drury Lane] pantomime served the interests of the new and revived drama by providing it with regular subsidies." (Booth ed. V/1976: 55) "Mr Tree's notion of feeding the popular drama with ideas, and gradually educating the public, by classical *matinées*, financed by the spoils of the popular plays in the evening bill, seems to have been the right one." (Shaw 1897 in Shaw²1955: 177)

⁵⁴ Buchanans Schwägerin Harriett Jay veröffentlicht als "Charles Marlowe", allerdings scheint "Marlowes" wahre Identität bekannt gewesen zu sein (s. 7.7).

⁵⁵ Wie Taylors folgender Hinweis im Zusammenhang mit *Arkwright's Wife* (1873) zeigt: "This play was suggested to me by a story, 'Joan Merryweather,' one of a collection of tales by Miss Katherine Saunders, in which her father had a share. As Miss Saunders wished her father's name to appear in the play-bills rather than her own, the name of John Saunders stands on the bills as joint author, in accordance with the

Autorinnen, dass Stil und Gender zusammengehören und sie sich an bestimmte Vorgaben halten müssen (Latané 1999: 398), z.B. indem sie sich in ihrer Themenwahl auf “the refined arts, management of the home, love, courtship, family life and fidelity in the face of temptation” beschränken (Moran 2006: 37). Schrieb eine Frau dennoch ein erfolgreiches Bühnenstück, attestierten ihr Kritiker “masculine style” oder “masculine strength and vigour” (Powell 1997: 79f.). Erfolgreiche Schauspielerinnen versuchten sich aber nicht nur als Autorinnen, sondern auch im Theatermanagement, u.a. Mrs Patrick Campbell am Royalty 1900/1, Janet Achurch am Novelty 1889, Ellen Terry am Imperial 1903 oder Lena Ashwell am Kingsway 1907 (Revels VII/1978: 100). Davis betont jedoch die Schwierigkeiten, denen Managerinnen begegneten. So war es für sie deutlich schwieriger als für ihre männlichen Kollegen, das nötige Startkapital aufzubringen, da ihnen oft wichtige Kontakte fehlten (Davis 1996: 112ff.). Dieselben Hürden galten für Dramatikerinnen: “Women [...] fell outside the usual boundaries of acknowledged playwrights – a coterie defined in part by gender, and access to which was controlled through the masculine domains of theatre management, law, journalism, and men’s clubs.” (Powell 1997: 82, vgl. auch 81ff.)

Adaptionen. Die impliziten Regeln für Adaptionen und ihr Einfluss auf die Autoren sollen hier ausführlicher besprochen werden, weil sie von zentraler Bedeutung für die folgende Textarbeit sind. Die weite Verbreitung von Adaptionen und Übersetzungen hatte hauptsächlich praktische Gründe: “From the manager’s point of view it was much *quicker* and much *cheaper* to pay an author a few pounds to translate and adapt a French piece than to get him to write something new.” (Booth 1965: 49, kursiv sh) Allerdings müssen bei der Übernahme eventuell problematische Szenen und Themen an englische Erwartungen und Wertvorgaben angepasst werden,⁵⁶ ebenso wie generelle kulturelle Verweise. Im Titel bedeutet “New” lediglich, dass ein Stück vorher noch nicht in England produziert wurde, im Gegensatz zu “Original” (Rahill 1967: 194). Feldexterne Vorgaben beeinflussen Adaptionen zum einen durch konkrete Gesetze (z.B. zu Copyright oder Zensur), zum anderen durch das Publikum, das u.a. die Auswahl einer Vorlage und die Behandlung der in ihr vorgegebenen Themen steuert. Je nach Habitus und Kapital kann ein Autor sich von diesen Vorgaben (mehr oder weniger) lösen. Nach der Verschärfung

very proper French practice of so recording the name of the author of a story which has served as the groundwork of a play.” (Taylor 1877: 340).

⁵⁶ Ein Beispiel ist Reades Adaption von Zolas *L’Assommoir* als *Drink* (1879): “*Drink* [...] avoids still more completely the scenes that were most objected to in the book; so that neither in Paris nor in London has the

des Copyrights kontaktieren einige Manager und Dramatiker die Autoren ihrer Quellen (ebd.: 195) und der Trend zur Adaption ist in den 1880ern und 1890ern rückläufig – “the effort to be original was characteristic of authors in the last two decades of the century” (Booth ed. III/1973: 48).⁵⁷

Grundsätzlich hat das viktorianische Publikum jedoch nichts gegen Adaptionen, insofern diese auch in den 1890ern oft lange Laufzeiten aufweisen. Apologetische Kritiker verweisen auf kanonisierte Adappteure als Rechtfertigung von Adaptionen⁵⁸ oder betonen den Eigenwert, den eine Adaption haben kann, wenn sie durch den Bearbeiter eine neue Prägung erhält – eine Strategie, die von Kritikern im 20. Jh. übernommen wird.⁵⁹ Diese Argumentation scheint unabhängig vom Kulturkreis zu sein, wie die folgende Rezension über eine deutsche Adaption von Pineros *The Profligate* (1889) zeigt: “The German author may be indebted to the English original [...] for the plan of the piece and the material [...], but in the entire modelling, in its general character, and in all its merits, it is a play of [Adapteur] Blumenthal.” (nach Salaman 1891: xvii) Diese Strategie wird aber auch kritisiert, z.B. beschwert sich Rezensent W.B. Donne 1854: “[I]n most cases [...] its French parentage is openly avowed, and *credit taken for the skill displayed in its adaptation* to a British audience” (in *The Quarterly Review* Juni 1854 nach Booth ed. II/1969: 14f., kursiv sh). Gegen Ende des 19. Jh. lassen so einflussreiche Kritiker wie Archer und Grein die Vorlage völlig außer Acht:

A play, however, must stand or fall on its own merits, and I have not thought it necessary to acquaint myself with Mr Potter’s alleged original. Not that I have any prejudice against the dramatization of novels. So far as I am concerned, the dramatist may take his material wherever he

question been clearly raised in a dramatic shape whether the facts of real life carry with them an inherent right to reproduction in art.” (Knight 1893 in Rowell ed. 1971: 207)

⁵⁷ Interessanterweise gilt für das populäre Medium Film im 21. Jh. genau das Gegenteil: “[R]ecycling of storylines is not necessarily evidence of low artistic ambitions”, sondern vielmehr Ausdruck eines Kanons, “an agreed list of stories that merit re-telling”, die eine “benchmark” darstellen, durch die sich Regisseure und Schauspieler an ihren Vorgängern messen (Lawson 30.5.2011).

⁵⁸ So schreibt Shaw über *As You Like It*: “For he [Shakespeare] also once had to take a popular novel; make a shallow, unnatural, indulgent, pleasant, popular drama of it; and hand it to the theatre with no hint of his feelings except the significant title *As You Like It*.” (1897 in Shaw ²1955: 275)

⁵⁹ Man vergleiche z.B. die folgende zeitgenössische Aussage über Mortons Adaptionen mit Booths Einschätzung von 1991: “It is sometimes brought [...] that his plays are taken from the French, and as such are devoid of original merit. But how little such as these understand Maddison Morton or his incomparable style. He may have borrowed his plots from France, [...] but the writing of the farce as much belongs to the man, and is as distinctly original and personal to him as anything ever said or written by Henry James Byron.” (Clement Scott in Morton *Comediettas and Farces*: viiif.) “[Morton] took many plots from the French but made them (as did all the best adapters, no matter what the dramatic form) into a thoroughly and seemingly original English product.” (Booth 1991: 189)

finds it; my business is with the use he makes of it. (Archer 1895 über *Trilby* in Rowell ed. 1971: 211f.)⁶⁰

Whether or not the Rev. Freeman Wills's melodrama is founded on Dickens's famous novel is one question, and whether it will bear comparison with other plays inspired by the same book is another. But I am not very much concerned with either [...]. (Grein 1899 über *A Tale of Two Cities* in Rowell ed. 1971: 220)

Shaws Rezension von *The Prisoner of Zenda* weist dagegen nicht nur darauf hin, dass er eine gewisse Vorlagentreue erwartet,⁶¹ sondern auch, dass er die Freiheiten des Bearbeiters nur begrenzt wahrnimmt: "It is a thousand pities that the novel contained no figures sufficiently rounded and solid to make the drama really live. [...] A strong ending could only have been achieved by throwing the novel over [...]" (1896 in Shaw ²1955: 59, 62) Die Möglichkeit, dass der Adapteur die Charaktere "alive" und das Ende abweichend von der Vorlage "strong" gestalten könnte, scheint für ihn nicht zu existieren. Alle Kritiker sehen es jedoch als problematisch an, wenn sich die Adaption zu sehr auf das Quellenwissen des Publikums verlässt, um Plot oder Charaktere zu verstehen. Shaw beschwert sich z.B. über H. Woodgates und P.M. Bertons *The Sorrows of Satan* (1897): "I am bound to say that after the most attentive study of the performance, I am unable to report the logical connection between [...] but I have no doubt it is explained in the novel [...]" (1897 in Shaw ²1955: 164) Und über Barries *The Little Minister* (1897): "But it is now clear to me that Mr Barrie has depended on the novel to make his hero and heroine known to the playgoer. [...] Otherwise, I found the work self-sufficing." (1897 in ebd.: 282)

Dass Adaptionen jedoch trotz ihrer weiten Verbreitung und dieser entlastenden Argumente einen angreifbaren künstlerischen Wert darstellen, zeigt sich besonders in den defensiven Aussagen von Autoren, die den Eigenanteil an einer Adaption hervorheben,⁶²

⁶⁰ Archer hält sich an diese Vorgabe, insofern er in seiner Rezension nur einen einzigen Querverweis auf die Vorlage macht und diesen in Klammern einfügt: "(I am told that in the book she is not immaculate; but American chivalry has expunged her past)" (1895 über *Trilby* in Rowell ed. 1971: 212).

⁶¹ Ebenso schreibt Shaw über G.G. Collinghams *The Pilgrim's Progress*: "[I]t would not have occurred to me that Mr Collingham or anyone else connected with the Olympic production had ever read or heard of Bunyan." (1897 in Shaw ²1955: 157f.)

⁶² Z.B. "I may state that two [plays] are original; for the remainder (being too old an offender in this respect to do otherwise), I thankfully admit my indebtedness to French material, claiming however, for myself, considerable alterations in plot, situations, etc., and complete originality of dialogue." (Morton *Comediettas and Farces*: iii) "This Drama [*The Fool's Revenge*] is in no sense a *translation*, and ought not, I think, in fairness to be called even an *adaptation*, of Victor Hugo's fine play '*Le Roi s'Amuse*.'" (Taylor s.a.: iii) "In this way a new play [*Twixt Axe and Crown*] has been built up, in which the original matter far exceeds, in bulk and dramatic importance, what is retained from the German play or suggested by it. [...] Throughout the play, the Author has resorted to the German drama rather for the marshalling of incidents than for purposes of dialogue." (Taylor 1877: 133f.)

selbst wenn es sich nicht um das eigene Stück handelt⁶³ oder die Verteidigung nicht haltbar ist.⁶⁴ Dass der Vorwurf mangelnder Originalität ernst genommen werden muss, zeigt z.B. folgender Kommentar von Taylor:

But, as I have sometimes been spoken of by critics more confident than well-informed as one whose work has always been that of adapter rather than inventor, it may be worth while to say here [...] that of more than one hundred pieces which I have given to the Stage less than one-tenth have been adaptations from foreign plays or stories. (Taylor 1877: viif.)

Die Einstellung der Autoren gegenüber Adaptionen variiert, z.B. spricht sich Jerrold gegen die Benutzung von Quellen aus (Rahill 1967: 162), während Planché in seinen *Recollections* (1876) eine ausführliche Verteidigung der Adaption vorlegt: Die Verleger verstünden nicht, dass eine Bühnenadaption die Verkaufszahlen nicht nur der Vorlage, sondern auch der anderen Bücher des Originalautors steigert (“The objection was solely that of the short-sighted publisher, who could not perceive how greatly the value of his property would be increased” nach Kilgarriff 1974: 487), die Autoren der Vorlage fühlten sich geschmeichelt (“I question if any author felt otherwise than flattered by the proceeding” ebd.: 486) bzw. bäten Planché vielmehr um eine Adaption (“I had piles of novels sent me by not only authors but by their publishers” ebd.: 487⁶⁵), u.a. weil sie selbst nicht das Talent für die Bühne hätten, und das Risiko liege allein beim Adapteur, da bei einem Erfolg die Vorlage gelobt, bei einem Reifall jedoch die Schuld beim Bearbeiter gesucht werde (ebd.: 487). Dass Planché aus der Defensive heraus argumentiert, zeigt der Hinweis auf die weite Verbreitung von Adaptionen (“it has been the practice of the greatest dramatists in every age and every country” ebd.: 486) und in der Abwälzung jeglicher Schuld auf die Manager. Planché impliziert damit selbst, dass es sich bei einer Adaption um eine unehrliche Vorgehensweise handelt.

And in any case who is the greatest criminal? [...] the manager who rewards him [Adapteur] for the act [...] the encourager of literary larceny is more blameable than the perpetrator [...] Were

⁶³ So schreibt Boucicault im Vorwort zu seiner Bearbeitung von Thomas Otways *Venice Preserv'd* (1682): “The merits of St. Real [seinerseits die historische Quelle für Otways Stück] are undoubtedly great; but Otway’s indebtedness to him is exceedingly light; and it is remarkable to see how ingeniously, from a few meagre historical details, the great dramatist has constructed one of the noblest imaginative works of which literature can boast. The names [...] are taken from St. Real; but their *characters* are Otway’s, and his plot is almost wholly original.” (*Venice Preserved*: iii)

⁶⁴ Ein solcher Auswuchs ist der Untertitel von Hazlewoods Adaption von *Lady Audley’s Secret*, “An Original Version of Miss Braddon’s Popular Novel in Two Acts” (in Rowell ed. 1953). Dieser Anspruch auf Originalität kann nicht aufrechterhalten werden, da lediglich bühnentechnisch motivierte Änderungen bzw. Kürzungen vorgenommen und einige Charaktere leicht abgeändert werden.

⁶⁵ Hier widerspricht Planché sich selbst, da diese Verleger offensichtlich durchaus den Wert einer Adaption für den Bekanntheitsgrad des von ihnen verlegten Autors erkennen.

there no theatres at which such pieces were acceptable, the least scrupulous dramatist would soon find *honesty* the best policy. (ebd.: 488, kursiv sh)

Neben dem allgemeinen Status von Adaptionen beeinflusst die Art der Quelle die Rezeption. Ist sie nicht mehr ganz aktuell, bietet sie unter Umständen den Vorteil, dass die Zuschauer sich nicht mehr an die gelesenen Details erinnern können, so wie *The Era* für Buchanans *Clarissa* (1890) konstatiert:

Mr Buchanan's audience were thus in exactly the condition of mind to be wished for by the adaptor; not so firmly bound to preconceived ideas as to object to innovations, nor with such elevated and elaborate notions of the characters in Richardson's "Clarissa" as to demand literal reproductions of them in Mr. Buchanan's. (R/*The Era* 8.2.1890 2681)

Allerdings scheint besonders die Bearbeitung von Klassikern zunehmend riskanter zu werden: "It was a common enough industry in the last century, when Shakespeare himself was thought to require adaptation. Now that classics are viewed with the *same veneration as old monuments*, it requires, perhaps, as much courage to renovate an old dramatist [...]." (Rezension zu Buchanans *Miss Tomboy* in R/*The Times* 21.3.1890: 11, kursiv sh) Walkley kommentiert im Zusammenhang mit Buchanans *Clarissa* ironisch die erwartete Reaktion:

Obviously my judgment would have been cut-and-dried in advance. It would, according to time-honoured practice in such cases, have been *a string of lamentations over the shocking fashion in which the audacious modern had mangled the venerable ancient*. The word *sacrilege* would have appeared at least a dozen times in my notice, and there would have been dark allusions to body-snatchers, resurrection men, ghouls and other such fearsome things. (Walkley 1892: 158, kursiv sh)⁶⁶

In der Interaktion mit dem Machtfeld bietet der Besuch von und die Reaktion auf Adaptionen den Zuschauern zwar die Gelegenheit, ihr kulturelles Bildungskapital zur Schau zu stellen, setzt sie jedoch gleichzeitig unter Druck. So beschreibt Walkley in derselben Rezension humorvoll die mögliche Verunsicherung des Publikums, die im Gegensatz zu dem von Hutcheon angenommenen Entspannungseffekt steht (s. 5.2.1):

At the Vaudeville I hid behind a fair neighbour's monumental hat, in mortal terror lest the author, leaning out of his box, and catching me falling asleep in the wrong place, should shout, "Don't yawn, you idiot; that's Richardson, not Buchanan!" Which is which? The harassing question recurred with each fresh entry, each successive incident. Is it Buchanan, and may I yawn publicly? Or is it Richardson, and must I dodge behind my neighbour's hat? Into such an abyss of doubt is one cast by respect for a British classic whom one has neglected to read. (Walkley 1892: 157)

⁶⁶ Eine solche Rezension ist die folgende zu Alberys auf Dickens' *Pickwick* beruhendem Stück *Jingle* (1871): "He [Albery] takes one of the most sacred works of fiction we possess – a work which its own author, in as good as so many words, declared could not possibly be dramatized – and he sets about mangling it." (*Daily Telegraph* 24.10.1871 in Albery ed. II/1939: 195)

In solchen Fällen haben Autoren verschiedene Möglichkeiten, dem Publikum entgegenzukommen, z.B. können sie die Quelle(n) des Stücks bekannt machen und sich in Programmheften oder Zeitungsartikeln explizit zu den vorgenommenen Änderungen äußern. Die deutliche Markierung von Zitaten im Verlauf eines Stücks würde dagegen zu Stil- und Illusionsbrüchen führen und ist daher kaum oder nur unter bestimmten Umständen praktikabel. In einigen Fällen kommt es tatsächlich zu öffentlichen Stellungnahmen und Erklärungen, die oben ausgeführte Wertschätzung von Originalität im literarischen Feld und Theaterfeld führt auf Seiten der Bearbeiter jedoch eher zu Zurückhaltung bezüglich dieser Informationen.

Exkurs: Unterschiede zum französischen Theaterfeld im 19. Jh.

Nach Bourdieus *Die Regeln der Kunst* verläuft die Entwicklung des Theaterfelds in Frankreich ähnlich wie in Großbritannien, wenn auch zeitlich um ein halbes Jahrhundert versetzt. In Frankreich nehmen ab den 1840ern ökonomische Kriterien (vermittelt über Staat, Markt und Zeitungswesen) zunehmend Einfluss auf die Literatur und es kommt “zum Aufschwung einer kommerziellen und den Erwartungen des Publikums unmittelbar gehorchenden Kunst”, besonders im Theater (*RdK* 118). Als alternative Nischenpositionen entstehen daneben eine realistische und eine L’art-pour-l’art-Strömung (*RdK* 119). Die meisten Dramatiker sind Vertreter der bürgerlichen Kunst und haben aufgrund ihrer Herkunft eine Affinität zu Lebensstil und Werten der herrschenden Klasse (ebd.). Auf dieser Grundlage sind materielle und symbolische Gewinne für diese Autoren früher möglich als für ihre englischen Kollegen (vgl. *RdK* 119f.). Auch für sie ist Kunst an moralische Aussagen gekoppelt (*RdK* 120) und die in ihren Stücken verhandelten Themen ähneln den Inhalten der Londoner West End Produktionen (“Heirat, die rechtschaffene Verwaltung des Besitzstandes, die würdige Verheiratung der Kinder” ebd.). Das Theaterwesen füllte also in Frankreich bereits früh eine vom Bürgertum akzeptierte gesellschaftliche Rolle. Die ästhetizistische Position wird später in England übernommen, während der englische Realismus kein Nischendasein führt, sondern das gesamte Theaterfeld durchsetzt.

Gegen Ende des 19. Jh. entwickelt sich in Frankreich das bis heute gültige dichotome Wertesystem, in dem kommerzieller Erfolg konträr zur Anerkennung durch die literarischen Kollegen verläuft (*RdK* 187f.). Dementsprechend erwirtschaftet das Theater in dieser Zeit deutliche ökonomische Gewinne, besitzt aber kaum symbolisches Kapital (*RdK* 188f.). Bürgerliche Autoren können jedoch durch ihre Beliebtheit bei einem

gebildeten und damit distinguiertem Publikum hohe Gewinne erzielen und gleichzeitig gesellschaftliche Respektabilität erreichen (*RdK* 191). Die Voraussetzung für Erfolg ist soziales Kapital innerhalb der Theaterwelt und die Nähe zu den Werten des Publikums (*RdK* 191). Ähnliche Tendenzen gibt es auch in England, insofern Autoren literarisches Prestige und wirtschaftlichen Erfolg vereinen können und dabei von progressiven Kritikern unterstützt werden,⁶⁷ während die *Actor-Manager* als Säulen der Gesellschaft akzeptiert werden.

Früher als in England bildet sich im Frankreich der 1880er unter dem Einfluss der Naturalisten im Theater als letzter Gattung eine Avantgarde heraus, die durch dessen Abhängigkeit von der Nachfrage immer besonders gefährdet bleibt (*RdK* 195). Dramatiker rekrutieren sich zunehmend nicht nur aus dem Bürgertum, sondern vermehrt aus den unteren Schichten (*RdK* 195). Avantgardehäuser wie z.B. André Antoines Théâtre Libre hinterfragen zum ersten Mal traditionelle Inszenierungspraktiken und künstlerische Konzepte, z.B. den überlieferten Schauspielstil oder die Beziehung der Akteure zum Bühnenbild (*RdK* 195f.). Diese Fragestellungen greifen auch auf England über (s. 6.1.3/FN 44). Insgesamt ist das französische literarische Feld und damit auch die Theaterlandschaft jedoch stärker durch den Gegensatz Avantgarde vs. Massenproduktion geordnet als durch Gattungshierarchien (*RdK* 198), während das englische Theaterfeld eher durch verschiedene Genres und die Art der Themenbehandlung strukturiert ist. Dies spiegelt sich auch in der räumlichen Anordnung der Theater: Während in Paris das *Rive droite* und *Rive gauche* der Seine das traditionelle vom avantgardistischen Theater trennt (*RdK* 260), handelt es sich beim Gegensatz von Londoner East und West End um eine gesellschaftliche, klassenbezogene Aufteilung. Dramatische Experimente werden in London in denselben Häusern produziert wie das gesellschaftlich anerkannte Theater, wenn auch in Nachmittagsvorstellungen und Matineen. Dennoch existieren für alle von Bourdieu genannten Positionen im französischen Theaterfeld Ende des 19. Jh. (vgl. *RdK* 190) ähnliche Positionen in England: Was Bourdieu als "klassisches" Theater bezeichnet (ebd.), entspricht ansatzweise dem ambitionierten Theater der *Actor-Manager*, das Boulevardtheater steht dem Melodrama nahe, ebenso das Vaudeville (das zusätzlich Charakteristika der Extravaganza und der *Musical Comedy* aufweist), während die Nummernrevue des Cabarets an die Music Hall erinnert.

⁶⁷ Hier sei an Pineros Erfolg mit und Archers Reaktion auf *The Second Mrs Tanqueray* erinnert.

6.2 Analyse von Buchanans Habitus und Position

Obwohl Zeitgenossen und vereinzelt auch Kritiker im 20. Jh. Buchanan durchaus Potential zugestehen,¹ ist sein Werk und seine Person, abgesehen von seiner Rolle im *Fleshly Scandal*,² großteils in Vergessenheit geraten. Dies passiert auch anderen viktorianischen Autoren,³ allerdings scheinen in Buchanans Fall externe Umstände eine ungleich größere Rolle gespielt zu haben:

Buchanan's case is unusual in the extent to which a man's reputation – as an irascible, mean-spirited victimizer – has gone before his work. After the *Fleshly scandal*, few critics and intellectuals had anything positive to say about him and his reputation was quickly and cynically incarcerated [...]. (Nash 1999: 5)

We cannot forbear expressing a belief that in his lifetime, through a variety of causes to which he himself contributed not a little, justice has not been done to his real poetical powers [...]. (R/*The Guardian* 11.6.1901)

¹ U.a. "I have already set in juxtaposition the names of the three poets of the Victorian era who are, as I believe, securest of posthumous regard – the names of Tennyson, Browning, and Buchanan" (Murray 1901: 35), "it may surely be declared that [...] he has [...] left an impress which no seeing eye can mistake for anything but the sign manual of genius" (Noble 1893: 158), "But the militant poet [...] hereafter must begin to take an assured place amongst the poets that he loved of English race." (Stodard-Walker 1901: 332) "No thoughtful lover of poetry can be unaware that Mr. Buchanan's equipment, intellectual and artistic, would have been sufficient to fit out some half-dozen of the popular poets whom Society delights to honour" (Salt in Jay 152), "I know that during these last few years he has poured out a great deal of drivel, but I cannot forget books like *The New Abelard*, and especially, *God and the Man*. It is a matter of surprise and regret that one of Buchanan's undoubted powers should have thrown himself away as he has done." (Joseph Hocking in Murray 1908: 307) "In every branch of literature, as a poet, as a novelist, as an essayist, as a dramatist, Robert Buchanan has done some work which is far above the average, which belongs to literature and deserves to outlive its author." (Grein 1902: 235) Vgl. auch Cassidy 1973: 28.

² Buchanan äußert sich 1871 mit dem Artikel "The *Fleshly School of Poetry*", den er im folgenden Jahr als erweitertes eigenständiges Pamphlet veröffentlicht, negativ über D.G. Rossetti's Gedichte und löst damit eine öffentlich geführte Auseinandersetzung aus, in deren Verlauf Buchanan für Rossetti's psychischen Zusammenbruch 1872 verantwortlich gemacht wird – eine Sicht, die sich bis heute hält (z.B. in Abrams ed. 1993: 1460). Buchanan steht mit seiner Meinung zwar nicht allein, so zitiert er selbst unterstützende Aussagen von Tennyson und Browning (Jay 162), formuliert sie allerdings als einziger öffentlich und wird von Rossetti's einflussreichen Freunden in der Presse, insbesondere von Algernon C. Swinburne, heftig attackiert (vgl. Jay 164). Cassidy vermutet, dass zwischen Swinburne und Buchanan bereits vorher ein persönlicher Antagonismus bestanden hat (vgl. Cassidy 1973: 37-41). Buchanan betont später wiederholt, dass er seine Meinung über Rossetti geändert hat und sein Verhalten bereut (z.B. in der Widmung des Romans *God and the Man* oder *LRL* 153), allerdings wird diese Entschuldigung von Rossetti's Unterstützern nicht akzeptiert und Buchanan weiterhin als Rossetti's "executioner" dargestellt (Cassidy 1973: 58). Andere Kritiker reagieren dagegen nachsichtiger, vgl. "[Buchanan's] subsequent apology may well wipe out his offence" (Miles s.a.a: 398) oder "in later years Buchanan [...] made noble reparation" (R/*The Echo* 10.6.1901). Besonders der Nachruf im *Brooklyn Eagle* ist von "the grandeur of his peace offering" tief beeindruckt: "[W]hat is not generally known is that this man [...] had at one time of his life the courage and manliness to say, 'I am sorry.' [...] Robert Buchanan had many faults, but his 'God and the Man' has redeemed them." (R/*The Brooklyn Eagle* 24.6.1901: 6) Für eine ausführliche Übersicht, wer wann was gegen wen und unter welchem Namen veröffentlicht hat s. Cassidy 1973: 37-58; für Jays Darstellung der Episode s. Jay Kapitel 16 (159-168).

³ Z.B. dem Dichter und Dramatiker Stephen Phillips (1864-1915), dem Kritiker einen bleibenden Platz in der Literaturgeschichte voraussagen (vgl. *Herod* und *Paolo and Francesca*: np/letzte Seiten) und den die *Saturday Review* mit Sophokles und Dante vergleicht (vgl. *Paolo and Francesca*: np/vorletzte Seite).

The “Fleshly School” controversy, which was only the most notable of Mr Buchanan’s many literary warfares, had a really damaging effect on his reputation and career. (R/*The Glasgow Herald* 11.6.1901: 9)

Fighters are not always popular, and so a good deal of the applause that might otherwise have fallen to Robert Buchanan was seldom given, and even then but grudgingly. (R/*Black and White* 15.6.1901)

It will probably be found that the poet will not come to his own till the remembrance of these, what may appear to some as, literary blasphemings is forgotten [...]. (Stodard-Walker 1901: 316)

While the hostility and enmity [...] continue to exist we can hardly hope that his work will receive the consideration it deserves. But with the rise of a new generation it may be confidently hoped that he will be assigned his proper place. (R/*The Echo* 27.4.1901: 1)

Die Nachwirkungen des *Fleshly Scandals* flauten jedoch nicht ab, sondern verstärkten sich eher, da die von Buchanan angegriffenen Präraffaeliten und auch andere von ihm kritisierte einzelne Autoren wie z.B. G.B. Shaw oder Henry James inzwischen kanonisiert und damit gewissermaßen unangreifbar geworden sind.⁴ Buchanans Unverständnis trifft somit bei modernen Lesern auf wenig Sympathie. Das folgende Kapitel beschreibt Buchanans Habitus und seine Stellung im literarischen bzw. im Theaterfeld mithilfe des Bourdieu’schen Ansatzes und soll somit zu einer ausgewogeneren Darstellung des umstrittenen Autors beitragen.

6.2.1 Habitus

Nach Bourdieu formt sich der Habitus u.a. durch das Verhalten der Eltern, deren materielle Umstände und sozialen Status und der damit einhergehenden Erziehung, und beeinflusst das gesamte weitere Verhalten eines Akteurs. Die Hauptquelle für Informationen über Buchanans Leben und Charakter und somit für seine frühe Habitusprägung ist die von seiner Schwägerin Harriett Jay verfasste Biographie (zitiert als Jay), die daher grundsätzlich als voreingenommen zu betrachten ist. Allerdings finden sich in Jays Darstellung durchaus kritische Einschläge und Essays dritter Personen, die mit Buchanan weniger eng verbunden waren und somit zu einem neutraleren Bild beitragen.

Lebenslauf. Robert Williams Buchanan wird am 18. August 1841 in Caverswall, Staffordshire geboren. Sein Vater Robert Buchanan arbeitet als bezahlter “Missionar” für die sozialistische Bewegung von Robert Owen. Seine Mutter Margaret Williams ist

⁴ Ein relativ aktuelles Beispiel für die eingeschränkte Wahrnehmung von Buchanan in der Literaturgeschichte liefert Beckson, der Buchanans Kritik an Shaw, Ibsen und Kipling jeweils mit einem Hinweis auf den *Fleshly Scandal* einführt (Beckson 1992: 161, 354), sie damit mehr oder weniger explizit als fehlgeleitet charakterisiert und Buchanan zum viktorianischen Moralapostel reduziert, z.B. “he [Kipling] encountered the wrath of Robert Buchanan, of ‘Fleshly School’ notoriety” (ebd.: 354).

Tochter eines sozialistischen Anwalts, verehrt Owen⁵ und lebt während der ersten Ehejahre zeitweise in Kommunen (Jay 6f., 10f.). “In our home [...] he [Owen] was a sort of religious presence. [...] I was taught to think of him as of one wholly unselfish, holy, and morally omniscient.” (WB⁶ nach Jay 11f.) Die Ehe der Eltern ist nach Buchanans Aussage nicht glücklich (vgl. Jay 43f.) und seine Mutter macht ihren Mann, im Gegensatz zu Buchanan selbst, verantwortlich für den späteren Bankrott der Familie (Jay 42). Buchanans Eltern lassen sich nach mehreren Umzügen in Glasgow nieder, wo sein Vater als Editor für den *Glasgow Sentinel* arbeitet, dessen Inhaber er wird. Buchanan besucht im Laufe der Jahre verschiedene Schulen, wobei er im deutsch-französischen College in Merton (um 1842) erstmals mit Religion in Berührung kommt (Jay 12f.) und im Internat in Rothesay (um 1851) seine Liebe zur Natur entdeckt (Jay 26). Buchanan beendet seine Ausbildung 1856 oder 1858 an der Glasgow University (Jay 31, R/*Timeline 1*).

Der Bankrott der Familie 1859 verändert Buchanans Situation grundlegend: “[H]e found himself at eighteen years of age without any prospect before him (since he had been put to no profession), and bereft at one blow of what had seemed an independence.” (Jay 42) Im Mai 1860 zieht er fluchtartig nach London, um dort selbst seinen Lebensunterhalt zu verdienen und so gut wie möglich seine Familie zu unterstützen (Jay 44).⁷ In London tut er sich mit Jugendfreund David Gray zusammen, ebenfalls ein angehender Dichter, dessen früher Tod an Tuberkulose 1861 einen bleibenden Eindruck bei Buchanan hinterlässt.⁸ Da Buchanan kein etablierter Autor ist, hält er sich zunächst mit Auftragsarbeiten innerhalb der Branche über Wasser, u.a. schreibt er für das *Athenaeum*, *The Eclectic Review* (Cassidy 1973: 27), *The Literary Gazette*, *All The Year Round*, *Temple Bar* und *St James's Magazine*, und wird 1861 Editor von *Welcome Guest* (R/*Timeline 1*).

Bereits 1861 heiratet Buchanan die 16 oder 17jährige Mary Jay, deren acht Jahre jüngere Schwester Harriett das Paar einige Jahre später adoptiert. Jay erwähnt lediglich Marys Schönheit und ihren “almost bubbling spirit [...]”. But early in her married life she

⁵ Owen selbst führt Margaret bei ihrer Hochzeit mit Buchanan senior zum Altar (Cassidy 1973: 20).

⁶ Zitate von Buchanan werden im Folgenden mit WB abgekürzt.

⁷ Für eine ausführliche Beschreibung von Buchanans Ambitionen und Plänen, Anekdoten über seine ersten Tage in London und über das arme Leben im Künstler-Dachboden vgl. Jay 46-51. Buchanan scheint gerne über diese pittoreske Zeit erzählt zu haben (“I have often heard the story” Jay 50) und in Jays Beschreibung mischt sich die Armut der Unterkunft (“ramshackle”, “tumbledown”, “shabby” und “dismal” Jay 49f.) und die teilweise mangelhafte Ernährung mit der humoristischen Darstellung des betrunkenen, suizidgefährdeten Nachbarn und der unfähigen Hausangestellten (Jay 50). Sie betont Buchanans Zufriedenheit mit seiner Unabhängigkeit und seinen Optimismus (Jay 50, 56) und fasst zusammen: “He was not unhappy, indeed he looked back upon that time as one of the happiest in his life.” (Jay 56)

⁸ Vgl. Jay 37-40 für die frühe Freundschaft, und Jay 57-80 sowie Buchanans ausführliches Essay “David Gray” (DG 61-174) zu Grays Krankheitsverlauf und Tod.

was attacked by one of those painful internal maladies which are the death of health and domestic happiness, and often she suffered tortures.” (Jay 100) Biograph Cassidy sieht im wiederkehrenden Thema des toten Säuglings Hinweise auf einen eigenen Verlust des Paares (Cassidy 1973: 29). Während Buchanan 1864 als Reporter für den *Morning Star* in Dänemark arbeitet, lebt Mary bei ihrer Schwiegermutter (Jay 101), die nach dem Tod von Buchanans Vater 1866 dauerhaft bei ihnen einzieht (Jay 125, 277). Cassidy vermutet, dass auch Buchanans Ehe nicht harmonisch verlaufen ist, da Jay “incompatibility” andeute und Buchanan selbst in seinem Gedicht “To Mary On Earth” auf Marys Desinteresse an Poesie hinweist (Cassidy 1973: 29).⁹ Mary stirbt 1881 im Alter von 36 Jahren (Jay 218) und im April 1882 kursieren Gerüchte über eine Eheschließung Buchanans mit Harriett, die er scharf zurückweist: “[T]he newspaper press transcends its functions when, to gratify some secret spite, it intrudes upon private life and domestic sorrow.” (R/*The Era* 29.4.1882: 8) Buchanans Mutter stirbt 1894. Jay beschreibt den Haushalt als patriarchalisch um Buchanan geordnet:

As to the Poet, I was always taught both by his wife and his mother, to look up to him as a model of all the virtues, and my line of conduct was invariably determined by his approval or the reverse. If I proffered some childish request it was always met with, “Yes, if Robert says you may,” or “No, I don’t think Robert would like that,” [...]. (Jay ix)

Die Familie wechselt aus gesundheitlichen und finanziellen Gründen häufig den Wohnort. So leben die Buchanans von 1866 bis 1873 im schottischen Oban und nach Buchanans erstem leichten Schlaganfall (Jay 156) und einem kurzen Kuraufenthalt in Malvern zieht die Familie von 1874 bis 1877 nach Rosspoint in Irland (Jay 172ff.). Die abgelegenen Aufenthaltsorte bringen allerdings nur bedingt die erhoffte finanzielle Entlastung (Jay 172f.). Neben seiner Arbeit als Autor aller literarischen Gattungen versucht sich Buchanan 1868/69 an öffentlichen Lesungen im Stil von Dickens, die er trotz positiver Reaktionen aus gesundheitlichen Gründen aufgeben muss (Jay 157f.), und 1896 als sein eigener Verleger (Jay 291, R/*Timeline* 5). Ab 1899 ist Buchanan immer wieder gesundheitlich angeschlagen.¹⁰ Nach einem weiteren Schlaganfall im Oktober 1900 leidet er acht Monate große Schmerzen und verstirbt schließlich am 10. Juni 1901

⁹ Cassidy stützt sich auf zwei Textstellen, wovon m.E. nur die erste Andeutungen über die Beziehung der Buchanans macht: “My sister, too, [...] *though she differed from her husband on a good many points, she was always at one with him when he spoke with such enthusiasm of the genius of his friend [Schauspieler Vezin].*” (Jay 91, kursiv sh) In “To Mary on Earth” bietet das lyrische Ich Mary “Glimpses of heav’n [...], of hope, of bliss” und himmlische Blumen an, “You, Love, who climb not up the heights at all!” (*Undertones* ²1865: 233)

¹⁰ Zu seinem wechselhaften Gesundheitszustand bis zu seinem Tod s. Jay 293-312.

im Alter von 59 Jahren. Die Beerdigung findet im kleinsten Kreis unter Freunden statt (Murray nach Jay 313).¹¹

Charakterzüge. Beschreibungen von Buchanans Charakter fallen sehr unterschiedlich aus. Auffällig ist der Kontrast zwischen der negativen Außenwirkung, die über seine streitbaren Kritiken, Leserbriefe und Artikel vermittelt wird,¹² und dem von engen Freunden gezeichneten gegenteiligen Bild:

But in his home he was the gentlest and most amiable of men [...] fierce fighter as he was in his work, there was no more modest or less self-assertive man among his friends and guests than was Robert Buchanan. (Sims 1917: 209f.)¹³

It may seem paradoxical that those who knew Robert Buchanan will say that [...] there was something very lovable about the man. Certainly the fidelity of his domestic friendships was remarkable. (R/*The Daily Express* 11.6.1901: 4)

He was at heart a thoroughly kindly man, and his rough manner was merely the outside of him. (R/*The New York Times* 29.6.1901)

Distanziertere Einschätzungen tendieren zu Nachsichtigkeit, vgl. z.B.

The right reading of Buchanan was [...] that his very genius had prevented him from outgrowing [...] the boyishness of the best sort of boy; [...] But the boy rebels, and [...] hurls it out hot and strong, in the full belief that no honest feelings could be so weak as to be wounded by any honest words. [...] he laboured under a pathetically inveterate belief that every man always means exactly what he says and says exactly all that he means; that his actions and services are directed to high aims; that his enthusiasms are as deep and sincere as they are loud. (Francillon in Jay 200ff.)

Mr. Robert Buchanan has, as is well known, the courage of his opinions, and writes fearlessly on many subjects; but he is always chivalrous, and bears the numerous encounters he invites with equanimity and good nature. (R/*The Theatre* 1889 14: 316)

[W]arm-hearted, wrong-headed, poor Buchanan made his life a stormy journey, and his path was lined by bitter enemies – mostly of his own making – and a few staunch friends. [...] A restless spirit, if he gave others little peace, he gave himself none, and his tragedy was his temperament. (Leverton 1932: 197)

Von Anfang an zeigt sich Buchanan, zumindest nach außen, selbstbewusst,¹⁴ kann aber auch bescheidenere Töne anschlagen: “I have my own opinion of myself [...] It is a lower one than people might fancy, but it suffices.” (WB nach Murray 1901: 23)

¹¹ Anscheinend auf Wunsch der Familie (R/*The Times* 15.6.1901: 11). Teilnehmer sind u.a. Henry Murray und Beerbohm Tree; Pinero, Sims und J.L. Toole senden Kränze (ebd., R/*Southend Telegraph and Leigh and Shoeburyness Recorder* 15.6.1901).

¹² Vgl. “a poet who (I understood) allowed no middle course between abject submission and a ferocious quarrel” (Francillon in Jay 197), “the cut-and-thrust fashion we had all [...] learned to associate with his polemical utterances” (Murray 1901: 1), “a reputation as a cantankerous spoil-sport” (ebd.: 10).

¹³ Ähnliche Darstellungen finden sich z.B. bei Sims in Jay 251f. oder im Nachruf “The Late Robert Buchanan” (R/*The Scotsman* 11.6.1901).

In negativer Weise besonders auffällig ist Buchanans Streitsüchtigkeit und Unüberlegtheit – er fühlt sich schnell persönlich angegriffen, hält sich jedoch selbst mit Kritik an anderen nicht zurück.¹⁵ Die Darstellungen seiner Reaktion auf negative Rezensionen sind widersprüchlich. Stodard-Walker bescheinigt Buchanan “an almost childish sensitiveness to criticism” (Stodard-Walker 1901: 5), während Murray Buchanans Reaktionen auf “specimens of the malicious detraction and spiteful stupidity with which hordes of anonymous scribblers greeted his work” (Murray 1901: 21) nicht nur für verständlich hält, sondern Buchanan als davon unbeeindruckt beschreibt: “As a matter of fact, I have never met a man more serenely indifferent to criticism, merely as criticism, than was Buchanan.” (ebd.: 17, auch 22) Murray ist es auch, der Buchanan mit Hinweis auf dessen Aufrichtigkeit verteidigt und mit Samuel Johnson vergleicht: “[B]oth were free from malice because it was fundamentally to settle the great question, ‘What is right?’ and not the infinitely little question, ‘Who is right?’ that they wrote and argued.” (ebd.: 23f., auch 8) Und Stodard-Walker fügt entlastend hinzu, dass Buchanan nur bereits etablierte Autoren kritisiert (Stodard-Walker 1901: 5).¹⁶ Buchanan selbst akzeptiert Kritik als unumgänglich und ist nicht nachtragend:

I bear no ill-will to critics, and am not likely to go whining about injustice and malappreciation. [...] A free lance, a man who utters his convictions without fear and without favour, must expect to be attacked, especially by those to whom he has given bitter provocation. Only a coward would complain of retaliation, when he himself had dealt the first blow. (R/*The Era* 19.12.1885 2465)

It is one thing, I believe, to speak out one’s protest while smarting under the sting of injustice; it is quite another to retain a lifelong malice, and to recur *ad nauseam* to quarrels that can be forgotten. (R/*The Era* 15.2.1896 2995)¹⁷

Über die Qualität seiner eigenen Kritiken äußert sich Buchanan bescheiden (vgl. *DG* v, *MS* np), allerdings hält er sie offensichtlich für so bedeutend, dass er sie nach ihrer Erscheinung in diversen Magazinen und Zeitungen auch in Sammelbänden publiziert. Problematisch erscheint aus moderner Sicht, dass seine Attacken oft keine literarischen Gründe aufweisen, sondern persönlich geprägt sind, z.B. wenn er befreundete Autoren

¹⁴ Vgl. z.B. den bei Jay 51f. abgedruckten Brief an die Mutter aus seiner Londoner Anfangszeit, oder Buchanans Anekdote über sein Verhältnis zu Editor John Maxwell (Jay 93ff.): “It was this gentleman, I am told, who said of me, apropos of a call I had made upon him: ‘I can’t stand that young fellow – he came into my office and he talked to me as if he was God Almighty, or Lord Byron!’” (WB nach Jay 95)

¹⁵ Oder wie *The Literary World* treffend formuliert: “He wrote poetry himself with bare hands, and handled other poets likewise without gloves.” (R/*The Literary World* 1.7.1901 32: 105)

¹⁶ Z.B. Shakespeare (Jay 32) oder Tennyson und Wordsworth (*DG* 294).

¹⁷ Dass Buchanan privat tatsächlich nach diesem Vorsatz handelt, beschreibt Murray, der sich bei Buchanan für eine negative Rezension entschuldigt, worauf Buchanan antwortet: “Nobody knows better than I how, in

wie Gray oder Charles Reade verteidigt (vgl. Jay 159, 161), und dadurch einen unsachlichen Eindruck erwecken.¹⁸ Im *Fleshly Scandal* ist seine Perspektive so einseitig, dass er G.H. Lewes' Vorhaltung, dass es ihm an Respekt vor anderen Autoren mangle, vollständig ignoriert und den Grund für dessen verändertes Verhalten allein in seiner Kritik an den Gedichten von Lewes' Partnerin George Eliot sucht (vgl. Jay 106). Ein weiteres Problem ist Buchanans Vehemenz: "It is my vice that I must love a thing wholly, or dislike it wholly." (WB nach Jay 155) "Mr. Buchanan, a very strong man, is not alone in the tendency of his strength to ripen into despotism. Many of his ideas have tended in that direction" (Stodard-Walker 1901: 304). Gegen Ende seines Lebens scheint Buchanan jedoch der vielen Streitereien müde zu sein:

Dear Murray, – I am getting so weary of controversy that I must decline to take part, directly or indirectly, in any more. Possibly, in the heat of annoyance, I may have said harsh things about Mr Scott, but if so, I have forgotten them, and I think all harsh things are better forgotten. I am sorry, therefore, to hear that you are on the war-path, and wish I could persuade you to turn back to the paths of peace. You are too valuable to be wasted in this sort of warfare. I daresay you will smile at such advice from *me*, of all men, but believe me, I speak from sad experience. (1897 an David Murray nach Murray 1908: 308)

Sowohl das Selbstbewusstsein als auch die Empfindlichkeit sind vermutlich Folgen seiner Kindheit und Jugend. Jay sieht in Buchanans Status als Einzelkind "the chief misfortune of his life, as well as its crowning blessing. An only child, he became the idol of his mother [...] Thus reared and sheltered from every harsh influence, he grew sensitive beyond measure [...] He was spoiled by too much tenderness and solicitude [...]." (Jay 8f.) Dazu kommt die gesellschaftliche Isolation durch die sozialistischen Überzeugungen seiner Eltern. "[T]he missionaries of Socialism were very generally regarded as agents of the Prince of Darkness conspiring to plunge the country into anarchy and revolution" (Jay 5, auch 18), wobei die Ablehnung von Religion besonders schwere Folgen für das Kind Buchanan hat: "I saw my father so branded [als Atheisten], and I have not forgotten my

these random fights of the literary arena, a man loses his temper and strikes harder than he need." (WB nach Murray 1901: 2)

¹⁸ Ein gutes Beispiel ist der Artikel "Dramatic Criticism as She is Wrote", in dem Buchanan schulmeisterlich Archers Grammatik und unklaren Stil korrigiert und impliziert, dass Archers Inhalte nicht erörterenswert sind, weil der Ausdruck nicht stimmt (*TCT* 358ff., auch "Mr. Archer's Criticisms" in *R/The Era* 19.6.1886 2491). Eine weitere Attacke auf Archer findet sich in *TCT* 166-172. Die Abneigung beruht offensichtlich auf Gegenseitigkeit: "If it irks me a little to give serious thought to this play or that, I have only to reflect, 'What if you had not merely to write *about* it, but to *write* it!' [...] Fancy him [Buchanan] diverting his mind from soaring meditations on world-historic themes in order to write up the adventuress's malignity" usw. (Archer 1894: 92f.), "I have no wish to enter into a dispute on matters of opinion with such a cuttlefish controversialist as Mr. Robert Buchanan" (*R/The Pall Mall Gazette* 4.12.1889 7711).

first horror when children of my own age avoided me, on the score that I was the son of an ‘infidel.’” (WB nach Jay 15)

Überzeugungen. Aus seinem Elternhaus bezieht Buchanan aber auch sein altruistisches Credo. “He learned from her [Mutter] teaching to be sympathetic and tender-hearted, to worship goodness and to rise in revolt against any form of injustice or oppression.” (Jay 9)¹⁹ Dass dies für Buchanan keine Lippenbekenntnisse sind, zeigt seine immer wieder erwähnte finanzielle Großzügigkeit,²⁰ die bereits in jungen Jahren vorhanden ist (Jay 81, 86), auch in finanziell schwierigen Zeiten nicht versiegt (Jay 173f.) und für die er keine Gegenleistung erwartet (Jay 242). Ebenso motiviert ihn diese Überzeugung zu sozial engagiertem Handeln – er ist nicht nur Mitglied der *Humanitarian League* (Jay 145),²¹ sondern engagiert sich mit Leserbriefen in aktuellen gesellschaftlichen Debatten (Jay 258) und verteidigt u.a. Charles Parnell, Oscar Wilde und den englischen Verleger von Zola, Henry Vizetelly. Allerdings nutzt Buchanan diese Auseinandersetzungen auch zur Selbstdarstellung als unabhängiger Denker mit ungewohnter Perspektive und schadet so dem eigentlichen Anliegen.²²

Weitere durch das Elternhaus geprägte Überzeugungen sind neben Buchanans Bekenntnis zum Pazifismus bzw. seine Abneigung gegen den Militarismus (vgl. *LRL* 52, Stodard-Walker 1901: 303, Jay 150, 303) und seine Ablehnung der Todesstrafe (“A Plea for Mercy” *The Daily News* 14.3.1892 14335) die Tendenz zu sozialistischem Gedankengut. Dabei spricht sich Buchanan für das Mitspracherecht der *Lower Classes* aus (“I am convinced that the mighty reserve force, the ardent strength and sanity of this people, lies little acknowledged in the ranks of that class which is only just emerging into political power” *DG* 314) und protestiert gegen soziale Ungerechtigkeit (“never having wavered one inch from the conviction that the whole structure of modern society, with its arbitrary divisions between wealth and poverty, was radically wrong” Jay 258). Sein Ideal ist jedoch brüderlicher Natur und er kritisiert den ideologischen Staatssozialismus:

¹⁹ Vgl. auch: “[I] realised that if I personally had ever any message to deliver, it would be a message on behalf of suffering humanity.” (WB nach Jay 34) “I have never yet discovered, [...] in myself, or in any man, any gift which entitles me to despise the meanest of my fellows.” (WB nach Murray 1901: 24) und *TCT* 380.

²⁰ “An incurable contempt of money, joined to the tenderest heart in the world, helped not a little towards this consummation. [...] for many years he was the milch-cow of every impecunious scribbler in London. [...] Often laughing at himself for being the dupe of people he knew to be morally unworthy, he never knotted his purse-strings for such a reason.” (Murray 1901: 79f., vgl. auch Jay 242)

²¹ Dieses Engagement beschreibt Henry S. Salt in Jays Biographie in Kapitel 14 (144-152).

²² Z.B. taucht in seiner Verteidigung von Zolas Verleger neben dem Satz: “She [die katholische Kirche] has, in short, been a friend to belles lettres, even the most pornographic.” (*TCT* 116) auch die Versicherung auf,

County Councils, Vigilance Associations, Arbitrary Tradesunions, the new Science of Self-Exposure, and the new Literature of sexual pathology, are all but steps on the way to the dreary millennium of State Socialism, to the period of the greatest Tyranny of the greatest Number. [...] The glory of the Age is its recognition of the responsibilities of human Brotherhood; the disgrace of the Age is its attempt to confuse philanthropy with tyrannous legislation. [...] The old feudal system itself was wiser, and far pleasanter, than the new Despotic Socialism. (*TCT* viif.)

Ein schwieriges Erbe ist für Buchanan sein Verhältnis zu Religion, das ihn sein Leben lang nicht zur Ruhe kommen lässt. Er beschreibt sich selbst als “a believer by temperament” (WB nach Jay 286, auch 9) und beginnt ohne religiöse Anleitung als Kind zu beten, verbindet dies aber mit Schuldgefühlen (Jay 20). Er betont wiederholt, dass er eher einer Hoffnung als einem festen Glauben anhängt, besonders was das Leben nach dem Tod angeht (vgl. Jay 20f., 264, 290), und leidet unter dieser Unsicherheit:

My faith has not quite forsaken me, but so far from being upon a rock, it is fixed on ever-shifting sands. [...] All my wish, all my prayer, all my endeavour, has been to believe certain things – and I have failed to do so. [...] All that time I suffered no little pain, parting one by one with my cherished hallucinations. (WB nach Jay 283f.)

Er ist ein überzeugter Gegner der institutionalisierten Kirche und ihrer Dogmen (vgl. Jay 21) und protestiert, besonders angesichts der Kirchengeschichte, gegen ihre Selbstgefälligkeit.²³ Die soziale Verantwortung beginnt für ihn im Diesseits: “He [Jesus] forgot that the Divine Kingdom, if it is to exist at all, must begin where God first localised it – on this planet.” (WB nach Jay 275) Gleichzeitig erkennt er im Christentum einen moralischen Wert: “The pity of Science is the pity of Despair; the pity of the Church is the pity of Faith and Hope, and of Regeneration.” (*TCT* 118) Er zweifelt biblische Wunder sowie Christus’ Göttlichkeit an (Jay 123, 285), bewundert ihn aber als Menschen für seine moralische Lehren und seine Nächstenliebe (“the personal character and ethical teaching of Christ were the objects of his constant admiration” Murray 1901: 99, auch 107, vgl. auch Stodard-Walker 1901: 309). Murray beschreibt Buchanan gerade wegen dieser Zweifel als typisch für seine Zeit:

I know of nothing quite like these Sonnets [*Coruisken Sonnets*], of no utterance which is, in some ways, more strange and interesting, more expressive of the spiritual unrest which is the tormenting inheritance of every thinking man born in our times [...] He knew many fluctuations of feeling and belief regarding the being of a personal God, and expressed most of them; and [...] because he found the courage not merely to face and dwell upon the problem [...] and also because he

dass selbst Künstler mit Syphilis Großes erschaffen können (*TCT* 120) – beides Argumente, die dem Fall eher schaden als zur Respektabilität von Autoren und Verlegern beizutragen.

possessed the rarer courage to feel no shame in professing and proclaiming every phase of his incertitude, that he seems to me so pre-eminently the poet of his day. (Murray 1901: 83, 86)

All dies verhindert daher nicht enge Freundschaften mit Gläubigen, z.B. mit Roden Noel (vgl. Jay 119-124). In der Regel äußert sich Buchanan in Essays und Artikeln offen über seine religiösen Zweifel und Vorbehalte (vgl. z.B. Jay 262-268), seine Romane und Bühnenstücke verlaufen allerdings konservativ.²⁴ Einerseits lassen sich dafür marktstrategische Überlegungen ins Feld führen: So kontrastiert nach dem Tod von Buchanans Frau der Zweifel in einem Brief (“*If this parting is only for a time, I see its blessedness – but if, as I dread and fear, it is a parting forever, what then?*” nach Jay 221) mit der zuversichtlichen Widmung eines Gedichtbands (*Selected Poems* 1882) an dieselbige (“*Weeping and sorrowing, yet in sure and certain hope of a heavenly resurrection*” nach Jay 221, kursiv sh). Andererseits könnten besonders die Romanverläufe eine Projektion darstellen, insofern Buchanan sich für sich selbst spirituellen Frieden wünscht.

Buchanans Standpunkt hinsichtlich moralischer Fragen ist insgesamt liberal. Wenn es zu seinem Argumentationsziel passt, stellt er sich zwar gern als Vertreter konservativer Werte dar, wie in folgender Kritik an Ibsen: “*Why should I, for example, because I think the ‘Doll’s House’ is a literary crudity, be attacked for upholding ‘Institutions,’ taunted with a belief in the ‘conventionalities’ of personal honour, honest humour, and natural affection?*” (*TCT* 378) Er ist aber nicht engstirnig, z.B. geht er davon aus “*that the moral mind, temporarily defined, is [...] situated at a decent height above prejudice. Bigotry is not morality.*” (*DG* 240) Gesellschaftsjournalismus und “*triviality, cackle and small talk and scandal*” lehnt er ab (Murray 1901: 10). Da Genderthemen eine zentrale Rolle in seinen Adaptionen einnehmen, werden Buchanans Einstellungen dazu im Interpretationsteil näher erläutert.

Besonders Sims’ Beschreibungen widerlegen jedoch den Eindruck vom wetternden, humorlosen, von Zweifeln geplagten Sozialisten-Dichter:

At one moment he would, in a fit of poetic exaltation, imagine himself conversing with the Almighty on Hampstead Heath, and the next moment he would be rushing to the telephone to ask if such and such a horse had won the big race. I have listened spellbound in the afternoon to some

²³ “If in its supreme moment of eclipse the suffering Church were to admit its sins and reform its terminology, Humanity might almost accept its blessing [...]” (*TCT* 102)

²⁴ In seinen Romanen überwindet Christian in *God and the Man* (1881) durch die Wesleyanische Religion seinen abgrundtiefen Hass auf seinen Kontrahenten, in *The New Abelard* (1884) findet der zweifelnde Protagonist Ambrose bei den Passionsspielen in Oberammergau seinen Frieden und in *Foxglove Manor* (1894) tritt Curate Charles nach seinem Sündenfall und einem schweren Nervenfieber zum Katholizismus über. Letzteres könnte allerdings angesichts der speziellen Stellung des Katholizismus in England auch als subversiv aufgefasst werden.

beautiful poem he had just written, and have met him at midnight disguised as a monk at a Covent Garden ball. (Sims 1917: 207, vgl. auch Jay 89f. und Sims nach Jay 226)

Murray verortet Buchanan “at the antipodes of mere asceticism – no man better loved the good things of this life than he” (Murray 1901: 9f.) und Anthologe Miles betont Buchanans “vein of the true universal humour [...] I mean the humour of temperament, the constant sensibility to the incongruous element in life” (Miles s.a.b: 547).

Weltbild. Buchanans Verhalten bestätigt Bourdieus Aussage, dass Weltbild und Habitus sich gegenseitig beeinflussen: Dass er sich defensiv verhält, Kritik als persönlichen Angriff wertet und in ständiger Kampfbereitschaft verharret, ist auf seinen frühen Außenseiterstatus zurückzuführen. Gleichzeitig wird dieses Weltbild durch seine im Habitus verankerten Wahrnehmungsschemata bestätigt, insofern er Kritik erwartet und sie daher auch überall sieht. Bereits Jay beschreibt eine Spirale: “For many years he suffered a martyrdom from ill health, from the infinite delicacies of an over-wrought nervous system, thence came isolation, friendlessness, bitterness, misconception, and despair.” (Jay 2)²⁵

Klassenzugehörigkeit. Buchanan wächst in einer zweideutigen sozialen Position auf. Das Vorhandensein von Geld, der Beruf des Vaters und auch Buchanans akademische Ausbildung verorten die Familie in der Mittelklasse. Im Gegensatz dazu steht die soziale Ausgrenzung in seiner Kindheit, die zunächst auf den sozialistischen Ansichten der Eltern beruht und sich nach dem Bankrott des Vaters wiederholt: “All his [Vater] friends, or nearly all, turned from him, and did much to embitter his position [...]” (WB nach Jay 43) Auch für den erwachsenen Buchanan führen die von Bourdieu zur Bestimmung der sozialen Position herangezogenen Elemente zu einem uneindeutigen Ergebnis: Die Kapitalstruktur ist wechselhaft, das Kapitalvolumen schwankt zwischen zeitweise gutem Auskommen und völligem Bankrott (s.u.), und seine Laufbahn beschränkt sich zwar auf literarische Berufe, als Autor widmet er sich jedoch jedem Genre und arbeitet außerdem als Kritiker und Verleger. Sein Interesse an Kunst und besonders einige traditionelle Überzeugungen (z.B. zum Künstlerideal s.u.) verorten ihn in der Mittelschicht – den Außenseiterstatus behält er jedoch bei, insofern er sich als unabhängigen Dichter und Kritiker empfindet²⁶, wenig Rücksicht auf die Meinung anderer nimmt und sich durch

²⁵ Ein Journalist vermutet einen anderen Grund für Buchanans defensiv-aggressives Verhalten, nämlich die “rather vicious[.]” Rezensionen seines ersten Gedichtbands: “Perhaps this accounts for the fact that Mr Buchanan [...] became a fighter, and [...] scented danger and war afar.” (R/*The Era* 3.11.1900 3241)

²⁶ Vgl. die folgenden Selbstbeschreibungen in Prosa und Versform: “[T]hey [Essays] sufficiently indicate the point of view of a writer whose opinions are somewhat independent of current criticism.” (LRL: v) “I,

fehlenden Takt und die Verteidigung von umstrittenen Positionen bzw. Angriffe auf etablierte Werte oder Künstler nicht nur im literarischen Feld Feinde macht. Buchanan betont jedoch, dass er nicht grundsätzlich die gegebenen gesellschaftlichen Verhältnisse kritisiert, sondern stattdessen zwischen allen Stühlen sitzt: “I am, therefore, out of harmony with the minority as well as with the majority, and am little likely to find favour with either party [...]” (TCT v) Aufschlussreich ist auch Francillons Eindruck, dass Buchanans Habitus und sein Umfeld nie zueinander passen:

In short, he always gave me the impression of being thrown into a world into which he had never really grown, where he was never at home, but always in a foreign country whose language he could not learn despite all his efforts, and whose manners and customs, despite his desire to adopt them, he could not understand. (Francillon in Jay 201)

Ebenso uneindeutig gestaltet sich Buchanans Lebensstil. Über seine Geschmacksmuster können nur Vermutungen angestellt werden, wobei die Produktion von bzw. sein Interesse an anspruchsvoller Lyrik und aktuellen Debatten auf einen “legitimen” Geschmack hinweisen, auch wenn er niemals die Form gänzlich vom Inhalt abkoppelt (s. 6.2.2). Er liebt die Bewegung in freier Natur und Jay erwähnt als Hobbies typische *Middle Class* Betätigungen wie Fahrradfahren, Schwimmen und Cricket (Jay 296, 310, vgl. auch Sims nach Jay 226). Solange er es sich leisten kann, verfolgt er allerdings eher den Lebensstil eines Gentlemans.²⁷ An anderer Stelle bezeichnet ihn Jay als “a born *Bohemian*, and [he] cared nothing whatever for the prosperous or successful men.” (Jay 56, kursiv sh)

In jedem Fall lebt Buchanan immer über seine Verhältnisse – “whatever his income was he always managed to be a little in arrear” (Jay 242). Schuld daran sind seine bereits erwähnte Großzügigkeit, aber auch seine luxuriösen Vorlieben und ein Hang zu “speculation”. Jay sieht beides als elterliches Erbe an²⁸ und weist darauf hin, dass Ehefrau Mary ebensowenig mit Geld umgehen konnte (Jay 157). Kapitel 26 (253-257) in Jays Biographie ist Murrays Anekdoten über Buchanan und das Wettspiel gewidmet, in dem

the Interviewer, hated / Cordially by cliques and critics, / Rail'd at in a hundred journals / As a Scotchman lost and lorn. [...] I, the Interviewer, banish'd / From the Eden of the poets, / Where the stainless laurel-wearers / Wander innocent and nude.” (*The Devil's Case* 1896: 3)

²⁷ “By this time he was settled comfortably at Oban, and was living the life of a regulation country gentleman. His tastes were expensive, and he gratified them. He had his shooting and his fishing, while his yacht was riding at anchor in Oban Bay.” (Jay 153f.) Buchanan liebt die Jagd, gibt sie allerdings aus humanistischen Gründen später auf (vgl. Jay 137ff., 142, 148).

²⁸ “[A] taste for luxury of all kinds had been instilled into him by his mother, while from his father he inherited a love of speculation. From neither had he learned the value of money; when he had it he spent it like a lord, when he hadn't it he lived upon credit, and then, finding himself in difficulties, he endeavoured

dieser eine Parallele zum Künstlerdasein sieht: “[T]he artist is the biggest [gambler] of all, for he stakes his brains against the public stupidity, and the odds are heavily against him.” (WB nach Murray in Jay 253) Murray spricht bewundernd von Buchanans Freunden auf dem “turf” und seiner Gelassenheit angesichts hoher Verluste (Murray in Jay 254f.). Allerdings scheinen Wettschulden in Buchanans Kreis relativ normal gewesen zu sein, wenn man Sims’ unbekümmerte Kommentare über seine eigenen und Verluste von Autorenkollegen betrachtet (Sims 1917: 36, 67, 126 usw.). Ein im Internet zum Kauf angebotener und Buchanan zugeschriebener Brief zeigt, dass er seine finanziellen Probleme zum Teil als unverschuldet, zum Teil aber auch als hausgemacht ansieht:

Pray, pray, don’t fancy that I pose as a badly used & misunderstood person. [...] I get as good as I give, and if I am boycotted (which is true enough) what does it matter? [...] If I had started out with the most modest independence . . . from other sources than literature, all my life would have been different. . . . I have had to part with my work for a beggar’s wage. On the other hand, I have been both careless & extravagant, & much of my worry has been of my own making. (an Alfred E. Knight, 11.12.s.a.) (R/*Random Letters*)

Mit Buchanans finanziellen Umständen eng verbunden ist seine literarische Produktion und Position im literarischen Feld. Murray und Jay bemängeln, dass die Qualität von Buchanans Werken mit zunehmender Quantität abnimmt: “[I]n point of fact, he was doing too much, and overloading himself with work, which, at the very best, could only be perfunctory.” (Jay 241, vgl. auch Murray 1901: 78f., Cassidy 1973: 33) Jay beschreibt daher seinen Bankrott mit der Produktion von *The Society Butterfly* 1894 als kathartisch (Jay 248f.).²⁹ Auch Cassidy sieht darin Buchanans Chance auf einen Neuanfang (Cassidy 1973: 147),³⁰ allerdings sei dies zu spät gewesen, um seinen literarischen Ruf zu retten: “If Buchanan could have had ten more years of high-quality work, he might have redeemed the reputation he had lost.” (ebd.: 149, auch 151) Zusammen mit Buchanans vielseitigen Interessen führen sein unbesonnenes Verhalten in finanziellen Fragen und die

to extricate himself by hard work, or by plunging into hazardous speculations which very often had the effect of sinking him still deeper in the mire.” (Jay 157)

²⁹ In diesem Zusammenhang wird folgende Liste seiner Schulden veröffentlicht: “The debtor [...] approximately accounts for the deficiency of £15,672 shown on the statement of affairs as follows: – Losses incurred at the Lyric and Royalty theatres in 1890, £5,000; loss at the Opera Comique in the present year, £600; loss by purchase and sale of copyrights, £500; interest on borrowed money, £1,500; excess of household and other expenditure over income (apparently), £4,229; losses by betting, £1,200; money lent and given away, £1,000; loans through acceptances, £674; loss by bad debts, £584; and other small losses (to balance), £385.” (R/*The Times* 6.7.1894: 3) Ralf Schneider wies mich darauf hin, dass der mit dieser Liste verbundene unumkehrbare Gesichtsverlust eine weitere mögliche Erklärung von Buchanans unbekümmertem Umgang mit Geld bzw. Schulden darstellen könnte.

³⁰ So schreibt nach Cassidys Einschätzung Buchanan nach dem Bankrott seine drei besten Romane: *Diana’s Hunting* (1895), *Effie Hetherington* (1896) und *Father Anthony* (1898) (Cassidy 1973: 147).

daraus erwachsenden Notwendigkeiten zu dem in seinen Nachrufen betraueren Mangel an Fokus, der sein literarisches Potential unterminiert habe, und lässt ihn als gescheiterten Autor erscheinen:

He lacked definite aim in his work, and therein lay his failure to achieve the highest success.

(R/*The Scotsman* 11.6.1901: 5)

But his energies were at once too widespread and too undisciplined for his mind to make a mark upon the age. (R/*The Times* 11.6.1901: 7)

[T]hat it [“poetic endowment”] should have been so widely diffused and should have ended in so little perfected work would seem to be one of the losses of modern literature. (R/*The Stage* 13.6.1901: 14).

His energies were too much dissipated to secure permanent success in any line. (R/*The Athenaeum* 15.6.1901)

6.2.2 Buchanans Position im literarischen Feld

Buchanans Position im literarischen Feld muss erläutert werden, weil sie seine Ansprüche an sich selbst als Autor und an seine Werke sowie seine Stellung im Subfeld des Theaters beeinflusst. Bereits früh kommt Buchanan über den Beruf seines Vaters mit literarischen Kreisen in Kontakt.³¹ Die ersten Gedichte schreibt er als Folge seines Heimwehs im Internat in Rothesay (Jay 23) und “he was already beginning to compose both prose and verse, and contributing anonymously before he was fifteen years of age to one of the Glasgow daily newspapers, and one, moreover, which did not belong to his father.” (Jay 26) Bereits im Dezember 1857 wird sein erster Gedichtband (*Poems and Love Lyrics*) bei einem Glasgower Verlag veröffentlicht und im *Athenaeum* rezensiert (26. Dezember 1857). Seine Eltern unterstützen ihn (Jay 27).

Kapital. Wie bereits erwähnt fluktuiert Buchanans ökonomisches Kapital stark und ist daher eine unsichere Basis. Allerdings hat er ab 1870 immerhin eine sichere Einkommensquelle: “It was at this period of his career that the late Mr. Gladstone granted him a Government pension of a hundred pounds a year, which sum he received until his death.” (Jay 158)³² Zusammen mit dem Erlös aus seiner Arbeit wäre Buchanan damit eine relativ unabhängige Existenz möglich gewesen, wenn er besser gewirtschaftet hätte. Objektivier-

³¹ Buchanan nennt Lloyd Jones (ein sozialistischer Freund der Eltern) und Hugh Macdonald (ein Angestellter seines Vaters) als diejenigen, die in ihm die Liebe zu Poesie wecken (Jay 15, 29).

³² Laut *The Athenaeum* wird ihm die Pension “in consideration of his merits as a poet” zugesprochen (R/*The Athenaeum* 15.6.1901). Nach www.measuringworth.com entspricht dies 1880 vom sozialen Status her einem modernen Beruf mit einem Jahreseinkommen von £66,700. Es erstaunt daher, dass der Schauspieler John Cole nach Buchanans Schlaganfall 1900 einen Fonds organisiert, der ihn bis zu seinem Tod finanziell unterstützt (R/*The Times* 11.6.1901: 7).

tes kulturelles Kapital (z.B. in Form einer eigenen Bibliothek oder Kunstsammlung) wird nicht erwähnt,³³ inkorporiert ist es in Form von Buchanans Bildung vorhanden, allerdings ohne in einem akademischen Titel institutionalisiert zu sein.

Sein soziales Kapital in London ist anfangs naturgemäß gering und wird teilweise von ihm aktiv sabotiert, da er bewusst keine Bekanntschaft mit den einflussreichen Freunden von Gray macht (Jay 80f.): “Friends he himself had none, nor was he disposed to seek for them until he could meet them on equal terms.” (Jay 81) Allerdings nutzt er durchaus Kontakte, um an Brotjobs zu gelangen (vgl. Jay 102). Später schmälern Buchanans viele Fehden sein soziales Kapital (Jay 1f.)³⁴ und führen zum negativen Image “of a carping, caviling fellow who would assail anybody for any reason whatsoever” (Cassidy 1973: 36). Er selbst stellt sich als Opfer seiner kritischen Integrität dar:

My own career [...] may be cited as an example of the difficulties which must beset any individual who is rash enough to despise coterie friendships altogether. [...] I have had many friends, but few of them, alas! have been professional Critics, and I alienated those few long ago by refusing to accept their judgments as authoritative or to express complete confidence in their integrity. (WB nach Jay 160)

Dass selbst Freundschaften ihn nicht von Kritik abhalten, macht ihn nicht beliebter (vgl. seine Kritik an Gray *MS* 321f. oder an Browning in Jay 111, 113f.). Wie Francillon beobachtet, wird Buchanan nie wirklich in der literarischen Szene heimisch (s.o.). Bereits früh ist er enttäuscht über die Persönlichkeiten, die er in London trifft (Jay 91f.) und bevorzugt ein nicht-literarisches Umfeld:

[T]he habit of keeping apart from professional company remained with him more or less all his life. Hating all intellectual pretensions, and preferring to be simply a man among men, he sought every kind of society save that called “literary,” and was at home everywhere except among literary men. (Jay 55)

Das heißt allerdings nicht, dass Buchanan überhaupt keine Verbindungen im literarischen Feld gehabt hätte, z.B. unterhält er zumindest anfangs gute Beziehungen zu G.H. Lewes und Robert Browning³⁵ und ist bis zu seinem Tod eng mit Verleger Alexander Strahan befreundet (Jay 117).

³³ Dieses könnte z.B. in Zeitungsartikeln beschrieben werden und ihm so den Ruf eines kultivierten Kunstliebhabers verschaffen. Allerdings sollte eine solche Selbstdarstellung eher geringen Einfluss auf seine Außenwirkung als Schriftsteller haben.

³⁴ Cassidys Liste von Buchanans Auseinandersetzungen enthält u.a. Swinburne, George Eliot, Carlyle, Kipling und Huxley (Cassidy 1973: 36); s. Cassidy 1973: 58-63 für mehr Informationen.

³⁵ Für eine ausführliche Beschreibung der Freundschaften und Brüche mit Lewes und Browning s. Jay Kapitel 10 (105-115).

Der *Fleshly Scandal* und Buchanans qualitativ minderwertigeren literarischen Produktionen beeinträchtigen sein symbolisches Kapital stark. Allerdings werden ihm neben der erwähnten staatlichen Rente auch andere offizielle Zeichen der Anerkennung zuteil, z.B. ist er einer der “great representatives of poetry and music” zur Eröffnung der Glasgow Exhibition im Mai 1888 (Jay 245f.) und im selben Monat wird ein Toast auf ihn beim jährlichen Bankett der Royal Academy of Arts mit lautem Beifall begrüßt (Jay 228).

Spieler. Buchanan stellt an alle literarischen Gattungen hohe Ansprüche (vgl. *LRL* 37), sieht sich jedoch selbst zuallererst als Dichter und ist besonders mit seinen frühen Gedichtbänden damit auch erfolgreich, (vgl. Jay 116, 126), wobei sein Ziel langfristiger Ruhm ist (vgl. *LRL* 313, Jay 1, 209).³⁶ Die beiden Hauptströmungen viktorianischer Literatur, Ästhetizismus und Realismus bzw. Naturalismus, lehnt Buchanan ab: “The talk of Art for Art is, in short, disingenuous, being used almost invariably to excuse or to justify trivialities of invention and temperamental want of creative insight.” (*TCT* 157, auch 161, *MS* 310) Den Ästhetizismus hält er für moralisch gefährlich (*MS* 306), Realismus ist für ihn gleichbedeutend mit Pessimismus und Zynismus (vgl. *TCT* 172), wobei ihn besonders der seiner Meinung nach einseitige Fokus auf das Negative und Verdorbene stört, neben dem das Wesentliche aus den Augen gerät (vgl. *TCT* 130, 165, 172, *LRL* 306, Jay 124) – “life, real life, smells wholesome” (*LRL* 306). “The point for which I have always contended is that both cynical pessimism and coarse realism are alike infinitely absurd.” (*TCT* 130) Das Theater sieht er jedoch, wenn auch auf für das Publikum gönnerhafte Weise, vor dieser Art negativen Realismus gefeit an:

Fortunately for both Art and Literature, the very simplicity of theatrical audiences has been their protection against the realistic epidemic. Cynicism has no flavour, no zest, for the great public; pessimism has no charms for any but the most jaded appetites; and the good Playgoer, now as heretofore, seeks in the theatre not edification, but entertainment. (“The Drama in England”)

Sein variabler Stil zeigt, dass Buchanan keiner wie auch immer definierten Gruppe angehört. Beispiele hierfür sind die realistisch geprägten *London Poems*, die im Kontrast zu seinen späteren mystisch-religiösen Werken (*The Book of Orm*, *Balder the Beautiful*,

³⁶ Cassidy sieht darin Grays Einfluss und den Grund für Buchanans Scheitern: “To the end of his life, Robert sought the fame [...] never realizing that he had missed the true road to greatness [...]. He was always more interested in what was said of his works than in the works themselves [...]. Had he never met Gray, the impetuous young Robert might conceivably have fallen into the same error; Gray’s influence made the pitfall inescapable.” (Cassidy 1973: 24) Cassidy folgt damit deutlich einem traditionellen, mystisch verklärten Autorenideal: “His besetting fault was, perhaps, that he did not love literature sufficiently to devote his energies to it. The true artist serves his art as a priest does his altar, immolating himself and all conflicting desires in a supreme effort to attain to the highest reach of his powers. His self-discipline must

The Wandering Jew) oder der komischen Ballade *Saint Abe* stehen. Diese Vielseitigkeit unterstreicht sein Talent, verhindert jedoch auch die Verortung im literarischen Feld, während die qualitativen Schwankungen Kritikern Angriffspunkte liefern.

Illusio. Als Voraussetzung für die Teilnahme am literarischen Feld teilt Buchanan mit allen anderen Spielern die Überzeugung von der Wichtigkeit von Literatur (vgl. *DG* 298) und den Glauben, dass er etwas Neues, Individuelles, Weltbewegendes schaffen kann.³⁷ Diese Illusio ist in den weithin akzeptierten Vorstellungen der Romantik verankert, die das Gedicht als alleiniges Produkt des dichterischen Innenlebens ansieht, das die externen Gegebenheiten transformiert, und im Dichter einen “poet-prophet” erkennt (Abrams ed. ⁶1993: 5f.).³⁸ In Anekdoten über seine frühe Laufbahn greift Buchanan auf Stereotype wie den hungernden Künstler im zugigen Dachboden zurück (z.B. Jay 156) und folgt besonders in der Darstellung von Gray dem romantischen Bild des spirituell gezeichneten, tragischerweise jung verstorbenen Dichters.³⁹ Ebenso traditionell ist sein Bild vom Dichter als einsamen Vorkämpfer (*DG* 56), der nicht für (s)ein Publikum schreibt (*DG* 37) oder zu sehr an Ruhm interessiert ist (*LRL* 153, Jay 300, *DG* 67, 83f.), und die Überzeugung, dass Originalität an sich wertvoll ist (*DG* 13f., 57, *LRL* 154, *MS* 322f., *TCT* 333), während Reproduzierbarkeit auf schlechte Qualität hinweist (“the merit of a style is in proportion to the difficulty of actual reproduction” *LRL* 161). Neben dem romantischen Künstlerideal könnte ein weiterer Einfluss die in den 1830ern in Paris entstehende Bohème gewesen sein, deren Anhänger “ihre Opposition gegen die Vätergeneration der Bourgeoisie durch einen ungebundenen, extravaganten Lebensstil” demonstrieren und “sich bewußt außerhalb der bürgerl. Gesellschaft etablieren” (Schweikle/Schweikle eds. ²1990: 59). Nach der Jahrhundertmitte schließt der Begriff auch das “Künstlerproletariat” mit ein, “dem der Aufstieg in die verachtete bürgerl. Welt verwehrt blieb, bzw. das diesen gar nicht erstrebte” (ebd.). Dabei ist zu bedenken, dass Buchanan von Anfang an durch

be stern; his patience must be great; his labor must be unstinting. Otherwise, he may do good work; he may even, here and there, do great work; but he will never attain to his utmost limits.” (ebd.: 150, kursiv sh)

³⁷ Dieses Gefühl von Potential hat Buchanan besonders für seine religiösen Gedichte. Z.B. schreibt er über *Balder the Beautiful*: “I think you will admit its originality [...]. For my own part, I am conceited enough to think it in some respects the finest conception of this generation!!! There! [...] This Balder is my own – his story mine [...]” (WB nach Jay 209, vgl. auch Jay 210)

³⁸ So beschreibt Wordsworth in seinem *Prelude* seine Überzeugung, “[t]hat Poets, even as Prophets [...] / Have each his own peculiar faculty, / [...] a sense that fits him to perceive / Objects unseen before”, “[a]n insight” und “[a] privilege”, wodurch sein Werk einer Naturgewalt gleich wird (Wordsworth in Abrams ed. ⁶1993: 278). Und auch Shelley konzipiert den Dichter als Propheten, weil er die Gegenwart mit ihren Gesetzmäßigkeiten durchschaut und in ihr die Zukunft erkennt (vgl. Shelley in Abrams ed. ⁶1993: 755).

³⁹ In dieselbe Richtung geht Buchanans Darstellung des “Moorland Poet” George Heath (*MS* 304f.). In der Romantik erleiden viele “Dichtergenies” einen frühen Tod, wie z.B. Lord Byron, P.B. Shelley und besonders John Keats, der mit 25 Jahren wie Gray an Tuberkulose stirbt.

seine Familie dem Bürgertum entfremdet ist und sich sein Leben lang zu den sozialistischen Werten seines Vaters bekennt (s.o.), weswegen der Antagonismus zwischen ihm und bestimmten Kreisen sowohl als selbstgewählte Abgrenzung als auch fremdbestimmte Ausgrenzung einzuordnen ist.

Buchanans Poetik. Die Feldillutio zeigt sich besonders in Buchanans idealistischen Ansprüchen an einen Dichter und sein Werk. Dabei trennt er grundsätzlich zwischen dem Werk bzw. seiner Ausführung und der Intention des Künstlers.

It was Buchanan's innate tendency and cultivated habit to look almost entirely to the ethical value of any literary work which attracted his attention. He summed up his critical doctrine in a single phrase [...] to the effect that 'a Poet was a Prophet and a Propagandist or nothing.' (Murray 1901: 11)⁴⁰

Hinsichtlich der Funktion von Literatur hegt Buchanan traditionelle Ansichten, z.B. ist Kunst immer zweckgebunden (*DG* 17) und wahre Poesie vermittelt neue Perspektiven (Stodard-Walker 1901: 305) und spricht ungeachtet seiner Herkunft jeden an (*DG* 317). Sie dient der moralischen Erziehung (*DG* 260), sollte dabei jedoch ohne offenen Didaktizismus auskommen ("the smaller the artist, the more his need to sermonize" *DG* 18, vgl. auch 17, 263f.), d.h. die moralische Botschaft als sekundäres Element natürlich in die Erzählung einbinden (*TCT* 376, 387). Außerdem bringt Literatur Sinn in eine chaotische Realität:⁴¹ "[S]uch [sound] literature explains by insight what is dark and horrible, redeems by insight what is base and mean, and instead of leaving the wound of a moral sore wide open to horrify Humanity, heals it with the balm of a subtle interpretation." (*TCT* 171, vgl. auch *DG* 51)⁴² Da der Inhalt über der Ausführung steht, ist der Stil sekundär ("Style is all-Important, but it will not avail alone." *LRL* 49f., vgl. auch *DG* 46f.), wenn auch nicht völlig vernachlässigbar ("wherever there is morality, but without art, there is no literature" *DG* 240f.). Ein Dichter muss aber zuerst bestimmte charakterliche Voraussetzungen erfüllen, bevor er darauf aufbauend eine "poetic voice" entwickeln kann (*MS* 311). Er braucht Idealismus (*TCT* 145, 163f.), weswegen sich Buchanan immer für seine Überzeugungen einsetzt, auch wenn er sich damit unbeliebt macht oder

⁴⁰ Das Wort "Prophet" verweist auf Buchanans Nähe zum romantischen Dichterideal (s. 6.2.2/FN 38), gleichzeitig ist seine Betonung auf ethischer Nützlichkeit deutlich situationsbezogener als Shelleys "[a] Poet participates in the eternal, the infinite, and the one" (Shelley in Abrams ed. ⁶1993: 755).

⁴¹ Auch hier ähnelt Buchanans Vorstellung Shelleys Ausführungen, der in Dichtern nicht nur Propheten, sondern auch Ordnungstifter sieht – "institutors of laws, and the founders of civil society" (Shelley in Abrams ed. ⁶1993: 755).

⁴² Genau diese Sinnhaftigkeit vermisst er in Ibsens *Ghosts*: "[I]t means nothing and is nothing [...]. A poet might have taken the subject, and stirred us by it. A dramatist would have made it live and move. Ibsen [...] leaves the subject exactly where he found it in the region of dreary and dirty commonplace." (*TCT* 169)

lächerlich erscheint, und Inspiration, um der Welt neue Perspektiven aufzuzeigen (*DG* 9f., *LRL* 50). Aus der Inspiration entsteht Emotion, die sich in Poesie niederschlägt (*DG* 20f., 36) und ohne die er sich vergebens müht (*TCT* 147, 290).⁴³ Jeder Dichter besitzt außerdem Humanität:

Literature [...] cannot be divorced from life [...] The greatest writers are those who possess the grandest and most allembreacing power of sympathetic vision. For great writing is great wisdom, and great wisdom means great goodness, that is, love for sympathy with all created things animate and inanimate. (WB nach Stodard-Walker 1901: 306, vgl. auch *DG* 55, 60, *LRL* 52)

Damit deckt sich sein Selbstverständnis mit dem von Levine für viktorianische Romanautoren festgestellten Ethos: "Victorian novelists [...] tended to think of themselves as practising a vocation, of writing with a deep social (*as well as* aesthetic) responsibility." (Levine 2008: 31) Aufrichtigkeit und Ernsthaftigkeit der dichterischen Überzeugung zählen dabei mehr als das literarische Resultat. Konsequenterweise kann Buchanan diese Eigenschaften sogar an Autoren schätzen, deren Werk er eigentlich ablehnt,⁴⁴ und kritisiert an anderen spielerische Brillanz, die oberflächlich bleibt.⁴⁵

Ebenso ist Integrität wichtiger als soziale Anerkennung:

"Have I a right to say these things? Do I believe in them with all my faculties of belief? Is my heart in them, and am I sure that I understand them clearly?" [...] If that ["moral mind"] replies in the affirmative, the minor question, of whether the truth will be palatable to society, is of no consequence. (*DG* 241f.)

[T]he poet should free himself entirely from all arbitrary systems of ethics and codes of opinion [...]. (*DG* 299, vgl. auch 53, 240, 301)

Die Aufrichtigkeit eines Autors ist gleichzeitig die Grundlage für die Moralität seiner Werke und Buchanan erkennt selbst, dass dieser Maßstab relativ zu sehen ist:

[W]hat is one writer's immorality, is the morality of another writer; [...] An immoral subject, treated insincerely, leaves an immoral effect on those natures weak enough to be influenced by it at all. The same subject, treated with the power of genius and the delicacy of art, delights and exalts us [...]. (*DG* 243, vgl. auch 240, 245)

⁴³ In "The Modern Young Man as a Critic" (*TCT* 143-182), den er für völlig unfähig hält ("he has done nothing, he has given us nothing; for he is nothing" *TCT* 148), beschreibt Buchanan das Gegenteil seines Ideals in fünf Kategorien: "(1) The Young Man who is Superfine; (2) the Detrimental Young Man; (3) the Olfactory Young Man; (4) the Young Man in a Cheap Literary Suit; and (5) the Bank-Holiday Young Man" (*TCT* 148). Als Prototyp von Typ 4 nennt er übrigens den Kritiker Archer.

⁴⁴ Z.B. "Despite all this, Zola is an earnest man and a strong writer, and I am glad to be able to say even these few words in his justification." (*LRL* 307) Und sogar bei Erzfeind Swinburne: "The present writer cannot certainly be accused of sympathising unduly with the school Mr. Swinburne represents [...] but the very strength of his invective is a proof that he is in earnest." (*LRL* 51)

⁴⁵ Z.B. "His [Henry James'] desire is to convince us at any expense that he sees every side of a question [...] and in the eagerness of this desire he is paralyzed out of all conviction. [...] [H]is courage is as non-existent as his opinions." (*TCT* 153)

Von diesem Standpunkt aus können auch heikle Bücher moralisch sein, weil sie den Leser vor den negativen Folgen von Unmoral schützen: “Where there is sin in literature and no suffering, the description is false, because in life the moral implication of sin is suffering [...]” (DG 259, vgl. auch 258f., TCT 133, 137) Literarische “Unmoral” besteht dagegen in falscher Moralität (TCT vi) und in der verzerrten Darstellung der modernen Wirklichkeit (vgl. DG 262ff.).⁴⁶ Solchen Büchern spricht Buchanan allerdings den Literaturstatus ab, so dass sie ohnehin keinen Schaden anrichten können: “What does not affect us as literature cannot affect our moral sensitiveness, and can therefore do no harm.” (DG 243, auch 245f., 267, TCT 156) Er sichert sich weiter ab, indem er darauf hinweist, dass nicht jedes Buch für jeden Leser geeignet sei: “Certain books of great worth are of course highly injurious to minds unqualified to read them.” (DG 245, auch 252f.) Grundsätzlich akzeptiert Buchanan jedoch jedes Thema, solange es poetisch durchdrungen ist (“Everything, everybody, illustrates the poetic discovery.” DG 52, auch 48, 300) und sieht besonders im zeitgenössischen Leben “true material for poetic art” (DG 290).

Durch seinen übergreifenden moralischen Anspruch hat Buchanans Dichterideal Auswirkungen auf sein ganzes Leben und zu einem gewissen Grad kann er seine Ideale tatsächlich verwirklichen.⁴⁷ Seinen Stolz darüber kann er nicht verbergen, z.B. in seinen nahezu selbstgefälligen Forderungen nach Meinungsfreiheit (vgl. TCT 115, 131, 137, 185, LRL 313). Die Betonung relativierender und sich selbst entlastender Elemente mindert allerdings den Eindruck einer furchtlosen Unabhängigkeit, z.B. wenn er Zola verteidigt, aber gleichzeitig hervorhebt, dass er dessen Weltsicht nicht teilt (TCT 104, 112). Mit diesem Verhalten eher unvereinbar erscheint seine Forderung nach ungeheuchelter Demut⁴⁸ bzw. seine Abneigung gegen künstlerische Allüren. Buchanan hat zwar anscheinend aufrichtig demütige Momente (z.B. TCT 296), kann aber seine Unzulänglichkeiten meist nicht unkommentiert stehen lassen und verbindet Entschuldigungen mit Rechtfertigungen.⁴⁹

⁴⁶ Diese Meinung teilt er übrigens mit Antagonist Archer, für den schlechtes Melodrama durch seine “radical falsity” unmoralisch und vulgär ist (Archer 1894: 95f.).

⁴⁷ “And in the core of the whole work of the poet [Buchanan] lies a great human sympathy, not a vague, altruistic universality of feeling, academic and cold, but the sympathy of a man with gnawing fears, aspiring hopes, and common temptations for men with like experiences.” (Stodard-Walker 1901: 21, kursiv sh) Noble betont besonders “the spiritual vision which discerns the divine in the human” (Noble 1893: 180f., vgl. auch ebd.: 161f., 168).

⁴⁸ Vgl. sein Lob für Rossetti, der eben diese Eigenschaft besitzt (LRL 153, DG 71).

⁴⁹ So mildert er selbstkritische Äußerungen über seinen eigenen Stil durch die positive Herausstellung seiner Menschlichkeit ab (DG 302f., 317f.) oder schreibt bezüglich seiner Attacke auf Rossetti: “That I

Desillusionierung. Trotz dieser idealistischen Einschätzung von Literatur finden sich bei Buchanan Anzeichen von Frustration mit dem literarischen Feld und er bricht mit der Illusio, wenn er den Einfluss des Markts auf die Kunst anprangert. So schreibt er 1893:

With a fairly extensive knowledge of the writers of my own period, I can honestly say that I have scarcely met one individual who has not deteriorated morally by the pursuit of literary Fame. For complete literary success among contemporaries, it is imperative that a man should either have no real opinions, or be able to conceal such as he possesses, that he should have one eye on the market and the other on the public journals, that he should hum-bug himself into the delusion that book-writing is the highest work in the Universe, and that he should regulate his likes and dislikes by one law, that of expediency. If his nature is in arms against anything that is rotten in Society or in Literature itself, he must be silent. Above all, he must lay this solemn truth to heart, that when the World speaks well of him the World will demand the *price* of praise, and that price will possibly be his living Soul. (WB 1893 nach Cassidy 1973: 78)

Noch kurz vor seinem Tod äußert er sich über die Rezeption von *The New Rome* (1898): “Depend upon it, it is a mistake to have any ideas of one’s own on any possible subject. The only way to thrive is to shout with the crowd, and alas! I can’t do it.” (WB nach Jay 294) Er bricht aber auch schon vorher mit der Illusio der Romantik, weil Literatur für ihn nie ein Ziel in sich darstellt, sondern außerliterarischen Anliegen untergeordnet ist: “The matter which moves me to write this letter is [...] of far more burning consequence than any subject *merely ‘literary.’*” (TCT 186, kursiv sh, vgl. auch Cassidy 1973: 58f.) Er hat keine Illusionen darüber, dass für Erfolg im literarischen Feld neben Talent und Idealismus auch andere Aspekte eine Rolle spielen, z.B. Bildung (“Philosophy, history, science, must all be familiar in their general bearings. [...] In a word, *the Seer is made as well as born.*” DG 59, kursiv sh) und “special knowledge, capability of interesting oneself in trifles, and the pen of a ready writer” (DG 89, vgl. auch 130). Er erkennt, dass das Feld von literarischen Modeerscheinungen geprägt ist (DG 266, TCT 372) und dass Autoren in ihrer Ausdrucksweise zeitgebunden sind (DG 261).

Wie bewusst Buchanan sich der bestehenden Machtstrukturen und Positionskämpfe innerhalb des literarischen Felds ist, zeigt die Entstehungsgeschichte von *Saint Abe and His Seven Wives* (1872): Nach dem *Fleshly Scandal* ist er sich sicher, dass er durch den Einfluss von Rossettis Freunden keine unvoreingenommenen Rezensionen erwarten kann. Er veröffentlicht daher gleichzeitig anonym ein seines Erachtens minderwertiges und unter seinem eigenen Namen ein (aus seiner Sicht) hochwertiges Gedicht, um die

should ever have underrated his exquisite work, is simply a proof of the incompetency of *all criticism, however honest*, which is conceived adversely, hastily, and from an unsympathetic point of view [...].”

Vorurteile der Kritiker zu entlarven, die tatsächlich in erwarteter Weise reagieren und das anonyme Werk loben bzw. das andere kritisieren (vgl. Jay 164f., Murray 1901: 21f., Cassidy 1973: 69-75). Besonders bezeichnend ist zudem folgende Erinnerung des Schauspielers und Managers John Coleman an seine Produktion von Shakespeares *Henry V* am Queen's Theatre (1876), die hier als Beispiel für Buchanans umstrittenen Status und dessen Folgen in voller Länge zitiert werden soll:

The first item on the programme was a poetic, inaugural address written for the occasion by Robert Buchanan. [...] When he [Manager Tom Greenwood] learned that the address was by Buchanan, the wily old fox said, "If the Fleshly School Gang even guess that he's the author, they'll go for the whole crowd of you bald-headed. Better keep it dark and leave the rest to me." I don't know whether he actually set the rumour afloat or not, but Charles Reade assured me that E.L. Blanchard (Greenwood's old friend) confidently asserted in the lobby that night that Algernon Swinburne was the author, and that the assertion was accepted as gospel! [...] Mrs. Seymour told me that shortly after meeting an eminent critic at a dinner party, he gushed over Swinburne's magnificent composition, alleging it was worthy of Shakespeare himself. When, however, she informed this learned pundit 'twas written by Buchanan, he exclaimed in a fine flush of virtuous indignation, "A fraud – a vile fraud, madame! Had I known it was by that red-headed Scotchman, I'd have crucified the wretch!" (Coleman 1904: 653f.)

Die Einmischung des Staates in das literarische Feld lehnt Buchanan strikt ab: Zensur entstehe aus fehlgeleitetem englischen Stolz, der keine Gesellschaftskritik vertrage, und entmündige die Bürger (vgl. *TCT* 106ff.). Die Verfolgung anstößiger Bücher sei zudem überflüssig, zum einen weil Unmoral in der britischen Gesellschaft zu gut getarnt sei (*DG* 262), zum anderen weil ein Verbot ohnehin nicht funktionieren könne ("The argument will out somehow, in spite of all Inquisitions." *TCT* 121, "the young person will get at them [unmoralische Bücher], now and for ever, in spite of the policeman" *TCT* 114) und auch in anderen Ländern nicht funktioniere (*TCT* 127). Die Wurzel gesellschaftlichen Übels läge ohnehin nicht in der Literatur, sondern in der Gesellschaft selbst (*TCT* 114). Er fügt jedoch schützend hinzu, dass Diskretion des Lesers unumgänglich sei (*TCT* 139).

Hinsichtlich der impliziten Feldregeln muss Buchanan sich besonders mit dem Verbot der gewinnorientierten literarischen Produktion auseinandersetzen. Selbst Freunde kritisieren sein Schreiben für Geld und sehen die Qualität seiner Arbeit durch die Quantität beeinträchtigt. "His great ambition now was to make money, and so he scribbled at fiction in order to attain this end. His output was very great and very rapid, and although his income increased, his position as a novelist declined [...]." (Jay 208,

(*God and the Man* vi, kursiv sh, vgl. auch *LRL* 154)

auch 1, Murray 1901: 2)⁵⁰ Buchanan reagiert auf diese Attacken auf seinen Künstlerstatus mit der Umkehrung der Notwendigkeit in eine Tugend – er wolle ohnehin nicht im Elfenbeinturm sitzen:

I have not escaped the charge of selling my birthright for a mess of pottage; of gaining my bread by hodman's labour, when I might have been sitting empty-stomached on Parnassus [...] Lacking the pride of intellect, I have by superabundant activity tried to prove myself a man among men, not a mere litterateur. So I have stooped to hodman's work occasionally, mainly because I cannot pose in the god-like manner of your lotus eaters. I have not humoured my reputation. I have thought no work undignified which did not convert me into a Specialist or a Prig. I have written for all men and in all moods. But the birthright which belongs to all Poets has never been offered by me in any market, and my manhood has never been stained by any sham hate or sham affection. (WB nach Murray 1901: 24f., vgl. auch Jay 114f.)

Sein Verhalten widerspricht jedoch diesem vermeintlichen Stolz, z.B. wenn er dem in Kollaboration mit Jay verfassten und äußerst erfolgreichen Melodrama *Alone in London* (1885) keinen Wert beimisst und das Stück unter Wert verkauft: “[I]ndeed, he could never bring himself to speak of it with anything but contempt [...] the money so earned brought him no satisfaction, for he was always ashamed of the source from which it sprang, and so [...] he sold the piece for an absurdly small sum [...]” (Jay 236)⁵¹ Dieselbe Strategie – dass er sich Kritik an seiner Person bewusst zu eigen macht – verfolgt Buchanan gegen den Vorwurf der Provinzialität: “When the Cockney critic anathematised him as a ‘provincial,’ he not merely accepted the description, he proclaimed and gloried in it [...]” (Murray 1901: 9)

Exkurs: Buchanans Literaturkritik

Literaturkritik wendet zum einen die im literarischen Feld geltenden impliziten Regeln an und versucht diese u.a. auch gegenüber dem Feld der Macht durchzusetzen, zum anderen ist sie der Schauplatz von Grabenkämpfen zwischen bestehenden Lagern, die diese Regeln zu ihrem eigenen Vorteil beeinflussen wollen. Buchanan lässt sich immer wieder auf solche Auseinandersetzungen ein, obwohl er nicht viel vom kritischen Betrieb hält. Literarische Regeln seien da, um gebrochen zu werden (*MS 4*), und er scheint sich diebisch zu freuen, wenn die Meinung von Kritikern das Publikum nicht beeinflusst (*MS*

⁵⁰ Diese Kritik verschärft sich im 20. Jh., beispielsweise verurteilt ihn Cassidy: “Also, too many great artists have chosen to starve in a garret rather than to betray their art for us to permit Buchanan to escape our *just censure* for his opposite course.” (Cassidy 1973: 151, kursiv sh, vgl. auch 80)

⁵¹ Laut Murray erwirtschaften die Käufer mit dem Stück innerhalb von zehn Jahren £14,000 (Murray in Jay 254).

6f., vgl. auch *TCT* 371, Jay 271). Seine eigenen Rezensionen “lessened any respect he might have had for criticism, for he soon learned the extent to which bias entered into reviewing” (Cassidy 1973: 64), wobei er sich selbst davon nicht ausnimmt:

I may affirm or insinuate that I am an honest creature, while all the Critics of the Coteries are either knaves or fools, but I know well in my heart that I am not a bit better than they are, and am indeed as arrant a Logroller as any one of them. Blood is thicker than water, and Love is stronger than Criticism. (WB nach Jay 160)

Kritiker sollten sich ihrer eigenen Voreingenommenheit wenigstens bewusst sein (*MS* 5f.). Wie schon beim Dichter selbst hängt für Buchanan der Wert einer Kritik von der Persönlichkeit ihres Produzenten ab, da Subjektivität nur bedingt verhindert werden kann (*MS* 4, 17).⁵² Als Konsequenz spricht er sich gegen anonyme Rezensionen aus (*MS* 3, 5, 7f.), auch wenn eine gute Besprechung ohne Wissen um die Identität des Kritikers überzeugen sollte (*MS* 8).⁵³ Ideale Literaturkritik sei dagegen eine Kunst (*MS* 17), “the application of certain tests, by which we may ascertain the value of specific articles” (*MS* 3).

Spielsinn. Insgesamt weist Buchanan als Spieler im literarischen Feld einen ausgeprägten Mangel an instinktivem Spielsinn auf. Selbst wenn man sein Versagen beim literarischen *Networking* als (bewusste oder unbewusste) Strategie betrachtet, die seine Integrität betonen soll oder kann, tritt die damit unter Umständen erhoffte Festigung seines Status als unabhängiger Denker und Künstler nicht ein. Cassidy hält sogar Buchanans gesamte literarische Laufbahn als grundsätzlich falsch angelegt (“His second major error was thus his failure to recognize the true nature and direction of his genius”) und die Kurskorrektur nach dem *Fleshly Scandal* komme zu spät (Cassidy 1973: 150). In der Bewertung anderer zeitgenössischer Autoren zeigt Buchanan sowohl Klarsicht (z.B. zu Walt Whitman, vgl. ebd.: 67) als auch Fehleinschätzungen (z.B. zu David Miller, vgl. *MS* 336, Rossetti) – zumindest wenn man von ihrem gegenwärtigen Bekanntheitsgrad ausgeht.

⁵² Buchanan stellt dazu folgenden Fragenkatalog auf: “1. How old the critic is, and what is the bent of his intellect? 2. What are his favourite authors? What is his chief study? 3. Has he ever written or painted himself, and if so, is he at all soured? 4. Is he personally acquainted with the author or painter criticised? and if so, are his relations with him friendly, or the reverse? 5. Is he usually honest in the expression of his opinions? &c. &c.” (*MS* 5)

⁵³ Weitere Kritikpunkte finden sich in *MS* 1-4 und *TCT* 186; für eine bitterböse ironische Widmung an den *Quarterly Reviewer* s. *LRL* vii.

6.2.3 Buchananans Position im Theaterfeld

Buchanan interessiert sich bereits als Teenager für das Theater, erhält über seinen Vater, den Zeitungseigentümer, kostenlosen Eintritt (Jay 31) und freundet sich auch privat mit Schauspielern an (Jay 36). Mit 14 Jahren schreibt er seine erste Pantomime, die am Theatre Royal in Glasgow erfolgreich aufgeführt wird (Jay 225). Als Erwachsener wendet sich Buchanan laut Jay dem Theater hauptsächlich als Geldquelle zu: “[T]he object which made him write for the stage at all [was] – that of securing enough money to enable him to devote the rest of his life to pure literature, more particularly to poetry.” (Jay 242)

Zwischen 1862 und 1898 schreibt Buchanan 52 Stücke, davon 20 Kollaborationen⁵⁴ und 26 Adaptionen. Zwischen 1880 und 1897 wird jedes Jahr mindestens eines seiner Stücke im Londoner West End aufgeführt, mit einem Höhepunkt von 8 Stücken 1890.⁵⁵ Die Liste der “Long Runs on the London Stage to 1939” in *Who’s Who in the Theatre* führt 9 Stücke von Buchanan auf (*Who’s Who*¹⁶1977: 1289-1312), darunter 5 Kollaborationen und 3 Adaptionen.⁵⁶ Neben diesen Erfolgen werden andere Stücke wiederholt und mit guten Laufzeiten wieder aufgenommen.⁵⁷ Davon unbeeindruckt erwähnen die meisten Nachrufe Buchananans dramatisches Werk eher verhalten⁵⁸ und auch seine beiden wichtigsten Biographen behandeln sein Theaterschaffen stiefmütterlich: Jay geht zwar auf Buchananans Theaterstücke ein, in der abschließenden Liste seiner Werke erwähnt sie jedoch ausschließlich seine Gedichte und Romane (Jay 316-319). Cassidy spekuliert “that Buchanan could have been a much greater playwright than he was, [...] but that he was

⁵⁴ 9 mit Harriett Jay, 5 mit G.R. Sims (alle für das Adelphi), 2 mit Charles Gibbon und jeweils ein Stück mit Sir Augustus Harris, Frederick Horner, Henry Murray und Hermann Vezin.

⁵⁵ Eines davon, *Theodora*, eröffnete im Vorjahr im Theatre Royal in Brighton und wurde 1890 ins Princess’s übernommen. In den Jahren 1883, 1887 und 1889 laufen jeweils drei seiner Stücke im Londoner West End (1889 ist eines davon ein Transfer) und 1894 vier. “In 1890 he had more plays produced in London than any dramatic author since Shakspeare’s time had in a single year, melodramas, poetic, fantastic and comic dramas and plays with a purpose.” (R/*The Boston Globe* 10.6.1901: 12)

⁵⁶ Ein *Long Run* ist für Buchananans Zeiträumen über mindestens 100 aufeinanderfolgende Aufführungen definiert (*Who’s Who*¹⁶1977: 1280, s. 6.1.2). 1886 *Sophia* (nach Fieldings *Tom Jones*) = 453 Aufführungen (*Sophia* eröffnet im April 1886 mit 100 Aufführungen und setzt seinen Run mit 353 weiteren Aufführungen ab Oktober 1886 fort), 1888 *Joseph’s Sweetheart* (nach Fieldings *Joseph Andrews*) = 261, 1895 *The Strange Adventures of Miss Brown* (mit Jay) = 255, 1890 *The English Rose* (mit Sims) = 238, 1891 *The Trumpet Call* (mit Sims) = 221, 1889 *A Man’s Shadow* (nach Jules Marys *Roger-la-Honte*) = 204, 1889 *That Doctor Cupid* = 147, 1892 *The Lights of Home* (mit Sims) = 121, 1885 *Alone in London* (mit Jay) = 107 (*Who’s Who*¹⁶1977: 1286-1320).

⁵⁷ Z.B. hat *Sweet Nancy* 1890 eine erste Laufzeit von 55 Aufführungen im Lyric, 1897 im Court 92 weitere Aufführungen und 1898 im Avenue immerhin noch 48 Aufführungen (Wearing 1976: 54, 632, 712).

⁵⁸ U.a. “His dramas at the most are evidence of his cleverness, his industry, and perhaps, too, of the necessities which often drive the literary artist to work which is lower than the artistic ideal.” (R/*The Glasgow Herald* 11.6.1901: 9) “[W]orkmanlike and I should think a well-paid playwright he always remained, but he failed conspicuously to be anything save a second-rate and a quite negligible dramatist.” (R/*The Echo* 13.6.1901: 1) Ganz anders liest sich dagegen eine Einschätzung aus den 1930er Jahren, die Buchananans Karriere als Dramatiker als “highly successful” beschreibt (Kunitz ed. 1936: 90).

often forced by theater managers to write plays that were far beneath his own inclination and capability” (Cassidy 1973: 121) und behandelt lediglich Buchanans originale Stücke (ebd.: 121-136).

Kapital. Wie in Buchanans Privatleben ist die ökonomische Grundlage im Theaterfeld instabil, sie langt aber durchaus für privat finanzierte größere, mehr oder weniger erfolgreiche Produktionen.⁵⁹ Kulturelles Kapital erringt Buchanan mit seinen Stücken nur bedingt bzw. verliert es in manchen Kreisen sogar:

I was informed afterwards that at the Academy dinner, when Lecky [...] had startled the company by generously and warmly eulogizing my ‘City of Dream,’ Browning had murmured to his next neighbour, ‘Of whom is he speaking? Of Buchanan, the writer of plays?’ (WB nach Jay 114)⁶⁰
It is said, I hope with truth, that the pecuniary rewards of such toil [das Schreiben von schlechtem Melodrama] are princely. (Archer 1894: 94)

Andere sprechen Buchanan eine gewisse Qualität nicht ab (z.B. Filon 1897: 195f.), die meisten reagieren jedoch enttäuscht, weil sie in seinen anderen Werken größeres Potential erkennen:

There is a group of writers who keep near the confines of drama and melodrama, torn between literary ambition and the very natural wish to earn money. [...] I can remember the hopes given rise to by Mr. Buchanan. [...] The case of Mr. G.R. Sims is different. There has been no apostasy with him; he has remained what he always was [...]. (Filon 1897: 300f.)

There are [...] so few men who could, like him, have written fine plays. Had he, from the outset, chosen to use his talent honestly, instead of prostituting it to the public, he might by this time be the acknowledged master of dramaturgy in England. (Max Beerbohm 1969 [1898]: 83f.)

There were days when Robert Buchanan was almost the leading star in our poetic firmament [...] when [...] he bade fair to be one of the most prominent novelists of the period. There were days when, adapting Fielding’s “Tom Jones” to the stage [...] there was every hope that Robert Buchanan would be the champion of a rejuvenated romantic drama. None of these hopes have been entirely fulfilled, although it can hardly be said that they were wholly blighted. In every branch of literature, as a poet, as a novelist, as an essayist, as a dramatist, Robert Buchanan has done some work which is far above the average, which belongs to literature and deserves to outlive its author. (Grein 1902: 234f.)

Zu diesen Kritikern gehört überraschenderweise auch Kontrahent Archer:

⁵⁹ Z.B. in London *The Bride of Love* (1890) und *Two Little Maids from School* (1898), in Amerika *Alone in London* am Chestnut Street Theatre in Philadelphia (1885) (vgl. R/*Timeline* 3, 4, 5).

⁶⁰ Sims erzählt dieselbe Anekdote mit abgewandeltem Wortlaut: “Is he talking about the man who writes plays with Sims at the Adelphi?” (Sims 1917: 203) Buchanan äußert die Vermutung, dass er für Browning zu diesem Zeitpunkt nicht mehr nützlich gewesen sei: “On former occasions he had proclaimed his admiration for my work in terms as strong as any used by Lecky, and I cannot help thinking that, had I still been writing criticism, he might have been more tolerant of my occasional backslidings in literature.” (WB nach Jay 115)

I suspect him of the most unpardonable sin a craftsman can commit – that of not doing his best. Nature has denied him any great share of the dramatic faculty, but it is incredible that a man of his talent and culture should be unable to turn out better work than “Storm-Beaten,” “A Sailor and his Lass,” and “Alone in London.” (Archer 1886: 27, vgl. auch Archer 1894: 92f.)

Andere Dramatiker werden jedoch für ihre vermeintlich minderwertigen Stücke weniger angefeindet, z.B. akzeptiert Hamilton in Bezug auf Pineros “comparatively unimportant plays”, dass er diese Stücke zur Erholung von seinen ernsthafteren Werken schreibt (Hamilton 1917a: 21f.). Durch die Auswahl der Quellen für seine Adaptionen kann Buchanan dennoch zu einem gewissen Grad sein objektiviertes kulturelles Kapital ausbauen und gewinnt durch seine Bearbeitungen englischer Klassiker für das Vaudeville Theatre zumindest zeitweise beträchtliches institutionalisiertes kulturelles Kapital (s. 7.4, 7.6).

Buchanans soziales Kapital scheint im Theaterfeld größer zu sein als im restlichen literarischen Feld. Bereits in Glasgow macht er Bekanntschaft mit Henry Irving, den er dort auch seiner Mutter vorstellt (Jay 37), und knüpft in London früh freundschaftliche Kontakte mit den Dramatikern Westland Marston (Jay 90f.) und W.G. Wills (R/*Timeline I*) sowie Schauspieler Hermann Veizin (Jay 91f.) und Autor Charles Gibbon (Jay 92). Er arbeitet mit erfolgreichen Autoren und Managern wie Sims und Sir Augustus Harris zusammen und in den Produktionen seiner Stücke wirken äußerst bekannte Schauspieler mit, wie z.B. George Alexander, Herbert Beerbohm Tree, Cyril Maude, Henry Neville, Lewis Waller oder Janet Achurch, Mrs Patrick Campbell, Winifred Emery und Elizabeth Robins.⁶¹ Zur Premiere von Buchanans Adaption *Sweet Nancy* (1890) kommen u.a. “Mr A.M. Palmer, the American manager; Miss Genevieve Ward, Miss Wallis, Miss Kate Santley, Mr Edward Terry, and other well-known people” (R/*The Scotsman* 14.7.1890: 8). Zwar hat er in Archer und Clement Scott⁶² entschiedene Gegenspieler bei den Kritikern, aber selbst diese erkennen sein Talent zumindest teilweise an (s.o.). Buchanans Ruf leidet aber auch im Theaterfeld:

⁶¹ Wie glücklich die genannten Schauspieler darüber waren, bleibt offen, vgl. “Elizabeth Robins [...] declared her preference to act in something more challenging than an Adelphi melodrama by Robert Buchanan” (Powell 1997: 54).

⁶² Leverton bezeichnet den Autor und Journalisten Edmund Yates und Scott “as two of his [Buchanans] principal antagonists” (Leverton 1932: 197). Vgl. auch Scott über Buchanan: “I can add nothing to the chapters of contempt that have been devoted to this writer by the powerful pens of Algernon Charles Swinburne and Edmund Yates, except a public expression of absolute and, I trust, dignified silence.” (R/*The Era* 3.11.1883 2354) Allerdings äußert sich Buchanan positiv über Scotts Stücke (s.u.) und verteidigt Yates, als dieser wegen Verleumdung zu vier Monaten Gefängnis verurteilt wird (z.B. R/*The Pall Mall Gazette* 10.4.1884 5958). Stokes zieht nichtsdestotrotz eine Parallele zwischen Scott und Buchanan – Letzterer sei “an extreme example of idealism on the defensive, but he is still representative of the old guard, the Clement Scott generation” (Stokes 1972: 130).

I seem to have excited the enmity of a number of more or less worthy persons, to whom I can honestly say I have never done any wrong in thought, word, or deed. When I ask for an explanation of this, I am told "Oh, you know they don't like Buchanan." Well! if he has done anything to offend the critics or other individuals, why [...] should I be attacked for Mr Buchanan's errors? (Managerin Mrs Conover im Zusammenhang mit *Alone in London* am Olympic in *R/The Era* 12.12.1885 2464)

Und auch im Theaterfeld erweist er sich als extrem streitbar. Nicht wenige Diskussionen werden in Form von Leserbriefen in der Presse ausgetragen und beinhalten besonders bei Misserfolgen gegenseitige Schuldzuweisungen. Ein solches Beispiel ist der Schlagabtausch bezüglich *The Shadow of the Sword* mit Hauptdarsteller und Produzent John Coleman in *The Era* im Mai 1893, in deren Verlauf Coleman Buchanan als Opportunist darstellt, der Lob für Colemans umfassende Überarbeitung einstreicht, sich jedoch beim ersten Anzeichen von Kritik vom Stück distanziert. Stattdessen solle er ihm dankbar sein für die Produktion eines von jedem Manager in London abgelehnten Stücks. Coleman schließt: "The insensate egoism of the author appears in the present instance to have occasioned an aberration of intellect which makes Mr Buchanan oblivious of even common decency." (*R/The Era* 6.5.1882) Buchanan bestreitet, die Änderungen akzeptiert zu haben, nennt zumindest einen produktionswilligen Manager und beschuldigt Coleman, dass er "having failed in his scheme to build up a pecuniary success on a system of old-fashioned mutilation, having destroyed a fine conception by vain-glorious bungling and unparalleled blundering, now attempts to add insult to outrage." (*R/The Era* 13.5.1882)⁶³ Diese Briefwechsel wirken würdelos und kleinlich und die konträre Darstellung der Sachverhalte kann im Nachhinein kaum auf ihren Wahrheitswert überprüft werden. Allerdings lassen sich auch andere Autoren auf solche Diskussionen ein, die anscheinend nicht ungewöhnlich waren.⁶⁴ Symbolisches Kapital erwächst Buchanan aus seinem

⁶³ Eine weitere Diskussion zwischen Coleman und Sims/Buchanan über die Originalität von *The English Rose* erstreckt sich über drei Monate und beschert, wie *The Theatre* bemerkt, dem Stück "a considerable amount of gratuitous advertisement" (*R/The Theatre* 1.9.1890). Die gesamte Auseinandersetzung findet sich unter *R/Letters To the Press* 6.

⁶⁴ Ein Beispiel ist der Schlagabtausch zwischen Grundy und Scott über *The Glass of Fashion*, ebenfalls in *The Era*, im Oktober 1883, von der als Kostprobe nur Scotts Beschreibung von Grundy zitiert werden soll: "This hyper-sensitive and wearisome gentleman, having written an unpopular play, seeks to shuffle the burden of his sins of omission on to the shoulders of one of the unfortunate individuals whose destiny it is to devote the greater part of their existence to the study of the undramatic trash that is from time to time dished up for the edification of a long-suffering public." (*R/The Era* 13.10.1883 2351)

Von seiner arrogantesten Seite zeigt sich auch Jones in seiner Abrechnung mit den Kritikern seines Versdramas *The Tempter* (1898), in der er diese ohne jegliche inhaltliche Argumente 17 Seiten lang lediglich lächerlich macht: "I chanced to be at the theatre one evening during its run, and I met a stout elderly lady on the point of leaving before the conclusion of the Third Act. Panting and flurried and disordered, she laboured up from the Haymarket stalls, and at the top she turned and exclaimed to her companion, 'I call it perfectly outrageous.' With my own ears I heard her. With my own eyes I saw her waddle, purple and

qualitativ uneinheitlichen Theaterschaffen kaum und sowohl offizielle als auch kritische Anerkennung wird ihm nur für wenige Stücke zuteil.

Spieler. Buchanans Selbstwahrnehmung als Autor im Theaterfeld ist anscheinend weniger negativ als es sein moderner Biograph Cassidy vermuten lässt.⁶⁵ Er spricht zwar dem Dramatiker den reinen Künstlerstatus ab: “I think that play-writing, like carpentering, is a trade to be learned, and that a dramatic author, to be successful, must be a master of stage technicalities”, besonders weil er von einem gemischten und z.T. ungebildeten Publikum abhängig ist (“How I Write My Plays”). Die Arbeit im Theater bereitet Buchanan dennoch offensichtlich Freude:

Still, with all its drawbacks, dramatic work is not unpleasant [...]. (“How I Write My Plays”) [W]ithout the stage I think I should go melancholy mad. It is not only a source of profit but of recreation, as I produce and stage-manage my own dramas in every detail. I think moreover there is moral gain in rubbing shoulders with non-literary people. (WB nach Jay 227)

Die Kontrolle über seine eigenen Stücke ist ihm wichtig:

Never under any circumstances allow an actor or manager, however ‘experienced,’ to alter your text at his own wild will, and never, at any rate, have your name attached to a production which is one-third your own and two-thirds interpolation, which is cast and rehearsed without your supervision, and which, when produced, seems like some hideous nightmare, instead of your own sane invention. (R/*The Era* 29.4.1882: 8)

Seinen Melodramen steht er allerdings tatsächlich kritisch gegenüber⁶⁶ und nach Brownings abwertendem Kommentar will er nur noch unter einem Decknamen für die Bühne schreiben (Sims 1917: 203). Auf Sims’ Protest reagiert er mit folgendem Brief, der in voller Länge zitiert werden soll, weil er Buchanans Beziehung zum populären Theater, seine Position im literarischen Feld und den Zweck des angestrebten Pseudonyms anspricht:

DEAR SIMS, – Thanks for your letter. Now that you realize exactly what I mean, and feel that it implies no forgetfulness of our friendship, I’m sure you’ll help me. I should feel so *free* for stage purposes if I worked under a pseudonym, and it wouldn’t matter at all whether or not the public knew it to be such (as they would) – it would keep the two kinds of work completely distinct. And after all it is *your* name, not mine, which attracts to the Adelphi, for you are a popular writer, and I a d–d unpopular one. I should work with ten times the heart if my dramatic work were kept

indignant, to her carriage. [...] I know of no critic who can be safely trusted to arrive at a wrong judgment with so much precision and honest, painstaking effort as Mr. William Archer. [...] It would scarcely be giving him too high a place if I were to name him the father of the lobworm-symbolic drama in England.” usw. (Jones 1898: viiff.).

⁶⁵ “They [Buchanans Theater-Rezensionen] showed clearly that [...] he well knew how poor many of his theatrical offerings were [...] There is no mystery, then, as to why Buchanan was ashamed of his role in the theater, nor why he stipulated to his collaborator, G.R. Sims, that his name must not be used or published in any way with his dramas.” (Cassidy 1973: 121f.)

⁶⁶ Vgl. sein Verhalten bezüglich *Alone in London* (s.o.).

altogether apart from my poetical, so far as my *name* is concerned. Unfortunately, I can't afford to be a poet only – I wish I could, for poetry alone gives me real happiness, not for any reward it yields in pence or praise, but solely because it was my first love and is my last. Nor have I any scorn for the stage. On the contrary, I honour and delight in it, and as for you, I've always held you to be one of the choicest spirits of the time, far higher in thought and power than many of us poets. Dramatic work falls justly and finely into your broad sympathy with life for life's sake. I, on the other hand, am a dreamer, a whiner after the Unknown and Unknowable. I was 'built that way.' You've given me many, many happy days. I love you personally, and would do anything in the world to bring you happiness and honour. So you mustn't, *mustn't misconceive me!* Set me down as a fool if you like, but never doubt the friendship which makes me subscribe myself, yours always, ROBERT BUCHANAN. (Sims 1917: 203f.)

Zu seinem Arbeitsprozess als Bühnenautor äußert sich Buchanan folgendermaßen:

Having got my subject, I map out my play act by act and scene by scene, and then fill in the first sketches of the leading characters. Like Mr. Pinero, I have all my work practically done before I commence the actual writing of a drama, which occupies a comparatively short space of time. ("How I Write My Plays")

Bezüglich seines Stücks *The Nine Days Queen* äußert er sich zwar nüchtern: "I have taken a few historical facts, which are indisputable, and tried to make a picturesque and pathetic play out of them; *voilà tout.*" (LRL 339) Allerdings will er hier hervorheben, dass mit dem Stück keine religiöse Stellungnahme verbunden ist, und stellt vermutlich deswegen den Schreib- bzw. Konzeptionsprozess betont reduziert und pragmatisch dar.

Zu seinen Kollegen im Theaterfeld äußert sich Buchanan selten uneingeschränkt positiv. Seine vielen Kritiken erschweren es, sämtliche Kommentare lückenlos zusammenzutragen, zumal oft die Intention eines Artikels zur Überspitzung von Lob oder Kritik führt. Am ergiebigsten erweisen sich seine Aufsätze "Notes in 1876" und "A Note in 1886" in der Essaysammlung *A Look Round Literature*. Ohne Abstriche lobt Buchanan dort Sidney Grundy ("a brilliant and an able dramatist, with an unique capacity for writing trenchant dialogue" LRL 288), Clement Scott ("excellent work for the stage" ebd.), Sims ("true literary talent and a fine vein of workaday humour" LRL 287) und Henry Pettitt ("Mr. Pettitt stands alone as a dramatic 'constructor.'" ebd.). Qualifiziertes Lob fällt für Charles Reade ("Even in his worst plays Charles Reade was a master of style." LRL 312) und Jones an ("he possesses one serious fault in a dramatist – that of sometimes mistaking 'fine writing' for literature" LRL 287). Er schätzt Gilbert für seine Originalität als Burlesquenschreiber ("really first-rate comic productions, with an occasional touch of serious import" LRL 256) und seine Rolle hinsichtlich der Entwicklung des Theaters ("service in destroying what was false and meretricious in

dramatic tradition” *LRL* 286), bedauert aber seine Vulgarität und seinen Zynismus (*LRL* 261, 281). Robertsons Talent und Natürlichkeit werden gelobt (*LRL* 269), während seine Schwächen im Theatersystem (ebd.), fehlender Originalität (*LRL* 269f.) und im dargestellten realen Leben liegen (“I do not for a moment affirm that Mr. Robertson’s is high art; it is art of a kind. Its faults are those of the life it depicts” *LRL* 271). Kritischer geht er mit Marston um (“His dialogue is bright and clever, his situations highly picturesque. He is deficient, however, in constructing power and sense of theatrical situation” *LRL* 250), mit “clever” aber “careless” Wills (*LRL* 251) und ebenfalls “exquisitely funny” aber nie “*au sérieux*” Burnand (*LRL* 263). Albery’s Talent sieht er nicht in seinen Blankversstücken, sondern “in quite another direction” (*LRL* 256). Taylor sei zwar nicht originell, dafür aber abwechslungsreich mit angemessenen modernen Dialogen (*LRL* 253): “He is the author of some of the very brightest pieces of the day, and if in his historical and poetical productions he has failed to maintain a high level of literary excellence, he has merely failed in common with almost all caterers for the modern stage.” (ebd.) H.J. Byrons Burlesquen kritisiert er scharf für ihre Vulgarität (*LRL* 264, 274), auch wenn er sein Gespür für Bühnentauglichkeit erkennt (*LRL* 273). Knowles wird für Ausdruck und Situationen gelobt (*LRL* 247), aber für seinen Blankvers abgestraft (“the less said of such very blank verse the better” *LRL* 249). Boucicault habe Talent für Plotkonstruktion und Dialoge (*LRL* 268), sei jedoch sensationalistisch (*LRL* 267) und unoriginell (*LRL* 266, 268), er schreibe unerträgliche emotionale Szenen (*LRL* 266) und seine Stücke seien “thoroughly heartless. [...] his ethics are, as might be expected, those of the bill-broker and the furnituredealer” (*LRL* 268). Bulwer-Lytton’s *Lady of Lyons* beschreibt er als unterhaltsam aber “[w]orthless as literature, worthless even as a vehicle for good acting” (*LRL* 247). Collins’ *Man and Wife* sei “ghastly” (*LRL* 276). Pinero wird als Gilberts Nachfolger eingestuft, “without his master’s cunning, but with much of his disagreeable cynicism” (*LRL* 288).

Ibsen und seinen Anhängern steht Buchanan unversöhnlich gegenüber.⁶⁷ Ibsen’s Themenwahl sei akzeptabel, aber seine Moral zweifelhaft (*TCT* 119).

⁶⁷ Interessanterweise will Cassidy Buchanan gerade mit Verweis auf Ibsen als Vorreiter des ernsthaften englischen Dramas etablieren: In *Alone in London* (1885) und besonders in *The Man and the Woman* (1889) werfe Buchanan die Frage auf, ob eine Frau wirklich an einen ungeeigneten, grausamen und zügellosen Ehemann gebunden sein soll (Cassidy 1973: 128f.). “Since Buchanan was one of the first English dramatists to follow Ibsen’s lead, he must be credited with being a pioneer in breaking up the log-jam of Victorian prudery”, während Grein’s ITS, Shaw und Hardy erst nach Buchanan aktiv werden (ebd.: 130). Ganz anders sieht das der Nachruf in *The Echo*: “[H]e never brought himself seriously to consider modern spiritual and sexual problems, and he attacked those who did consider such problems.” (R/*The Echo* 13.6.1901: 1)

Shrewd, clever, fearless, individual if not original, Ibsen has produced certain pamphlets which he calls plays, and in each one of which he advances one of those dreary ethical propositions which the world is now receiving ad nauseam. (TCT 168f.)⁶⁸

Ibsen is a very small writer, with very large pretensions [...]. (R/*The Pall Mall Gazette* 11.6.1889 7560)

They [die Naturalisten] claim that Morality should have a foremost place in Art, particularly the art dramatic; and the morality they parade is the anti-social morality of Egoismus. (TCT 372)

It [der Erfolg von Ibsens *Doll's House*] means that the stage is better employed in the washing of dirty linen than in the presentation of great thoughts, great ideas, great characters. ("The Modern Drama and Its Minor Critics": 921)

"The modern young man as a critic" erhebe Ibsen zu einem Fetisch (TCT 147). "[B]ut why, because those [few] persons like to turn the theatre into a museum of moral monstrosities, should every writer who has tried to give innocent amusement to his countrymen be vilified?" (TCT 378)⁶⁹ Ebenso kritisiert Buchanan Shaws ethische Einstellung ("Buchanan laid stress on the irresponsible cynical mockery [...] rather than on his [Shaws] really admirable powers as a dramatic constructor, and as a writer of trenchant and characteristic dialogue." Murray 1901: 12f.), während Shaw sich zu Buchanans Kritik an Ibsens *Doll's House* folgendermaßen äußert:

We have the most entire contempt for one another's opinions; and it would be a pity to blur that sharply-defined position by any affectation of the mere politeness of controversy. Besides, I have no intention of arguing with Mr. Buchanan: I merely wish to attack him in order to discredit his verdict on Ibsen's great play. [...] Mr. Buchanan's plays bore me; and his views do not interest me in the least: I had grown out of them before I was born. (R/*The Pall Mall Gazette* 13.6.1889 7562)

Besonders Archer ist als Fürsprecher des neuen Theaters und als Gegner des von Buchanan angestrebten "poetical drama" ein rotes Tuch (TCT 172). "He [Archer] pines for a drama where there shall be no 'ideals,' and which shall be an absolute and accurate 'transcription of life,' [...] Poetical and imaginative plays he finds, on the whole, dull and uninteresting [...]." (TCT 167f.) Dieser Antagonismus ist auf Buchanans Ablehnung des Realismus zurückzuführen, scheint aber zumindest teilweise auch Archers Kritik an Buchanans Freunden geschuldet zu sein, z.B. an Charles Reade oder Henry Irving (TCT

⁶⁸ Dieselbe Kritik könnte auch an Buchanans Romanen *The Shadow of the Sword* (1876), *God and the Man* (1881) und *The Martyrdom of Madeline* (1882) geübt werden, von denen jeder "a particular 'idea' or purpose" ausführt, "and descends to what some critics call the heresy of instruction": *Shadow* richtet sich gegen Krieg, *God and the Man* gegen persönlichen Hass und *Martyrdom* gegen die "social conspiracy against Womankind" (*God and the Man* ^{o.A.} 1915: iv).

⁶⁹ Diese Abneigung teilt er übrigens mit Jones, der zusätzlich zu seinem Vorwort (ix) im Prolog von *The Tempter* (1898) folgende Kritik äußert: "Leave for awhile the fret of modern life, [...] Nor join the Norwegian's barren quest / For deathless beauty's self and holy zest / Of rapturous martyrdom in some base strife / Of petty dullards, soused in native filth." (xxii)

167, 172). Dass die gegenseitige Kritik auf beiden Seiten eskaliert, wurde bereits erwähnt (s. 6.2.1/FN 18). Besonders verletzend ist vermutlich Archers Zweifel an Buchanans künstlerischer Integrität: “There are some people who would not undertake the labour of a hodman even at the salary of a prince; but that, I admit, is probably because they could not.” (Archer 1894: 94) Buchanan spricht Archer dagegen grundsätzlich kritisches Mitspracherecht ab, da er sich selbst nie als Autor versucht hat (“the most boisterous critics [...] are [...] young men who seem never to have studied seriously or felt profoundly any literature at all” *TCT* 167).⁷⁰ Trotz seines Protests gegen Ibsen und das neue Drama sieht Buchanan jedoch die Notwendigkeit eines alternativen oder sogar elitären Theaters und experimenteller Produktionen:

I am inclined to sympathise with that excited minority which has recently been clamouring for novel dramatic literature, and which insists that instant and noisy popularity is rather a doubtful proof of dramatic merit. Having freely expressed my opinion of the foreign importations which have recently been experimented with upon our stage, for the edification of a small section of playgoers, I am the more ready to admit the right of the minority to be heard. All such agitations by individuals, whether wrong or right in essence, prevent intellectual stagnation, and I for one am grateful to unconventional writers for their outrage of the proprieties. [...] There is something to be said, however, on the side of any author who arouses critical antagonism while causing intelligent individuals to espouse his cause, and to exclaim, “This is new! This is what we want! This is at least a transcript from the life!” (“The Drama in England”)

Auch zu allen weiteren Spielern im Theaterfeld finden sich bei Buchanan widersprüchliche Aussagen. Die eher unrespektablen Schauspieler der 1850er beschreibt er nostalgisch als unmoralische Trinker und Frauenhelden – “but the spirit of the savage old literature ran in their veins like blood” (WB nach Jay 36) –, er erkennt aber auch den Gewinn des seitdem erfolgten sozialen Aufstiegs (*LRL* 272).⁷¹ Von den neuen Entwicklungen im Schauspielstil hält er wenig, wobei sogar für einen so pragmatischen Autor wie Buchanan das Interesse eines Schauspielers an Geld oder Ruhm ein Zeichen von fehlendem künstlerischen Enthusiasmus darstellt: “Nowadays, I fear, actors are made, not born, and made very badly. Young men flock upon the stage because it has become a lucrative profession. [...] they strike the spectator as people who act to live, not live to act.” (*LRL* 289) Besonderes Lob hebt er sich für englische Komödianten (*LRL* 291) und Anhänger der “alten Schule” wie Hermann Vezin oder Charles Warner auf (*LRL* 293),

⁷⁰ Diese Einstellung wiederholt auch Jones: “And, moreover, to write a play that would meet with the moderate success of *The Tempter*, and fill a West End theatre for seventy-three nights, demands a knowledge of stagecraft that would take many years to gain.” (Jones 1898: xv)

⁷¹ Er selbst tritt in jungen Jahren auch auf, “[a]nyhow, Mr. Buchanan was never a salaried actor” (Jay 98).

während er einen “really first-class ‘juvenile’ performer” vermisst (*LRL* 292)⁷² und sich wie Shaw gegen “professional amateurism” ausspricht (*LRL* 290f.). Die naturalistische Darstellung unterstützt er nur bedingt:

Actors, nowadays, take pains to be natural, they conduct themselves like gentlemen on and off the stage, they dress well and appropriately, they seldom over-act or murder the Queen’s English. But all this improvement [...] will not compensate for the genius, the natural adaptability, which used to be the actor’s distinguishing qualification, or for the boldness and fearlessness of method. (*LRL* 290)

Robertson’s Theaterstücke hätten natürliche Verhaltensweisen und realistische Situationen ins Theater gebracht (*LRL* 271f.), aber diese Entwicklung sei zu weit gegangen:

Many people have gone to the extreme of renouncing the poetic drama altogether, on the score that it is not in the least like real life [...] Strong passions have been decried, strong gestures censured, strong emotions disliked, as offensive to the sense of realism. Dramatists have been afraid to take an imaginative flight, or to utter a flowery sentiment, from fear of the realist. The stage has lost dimensions, actors have lost dignity. (*LRL* 272f.)

Einen Lichtblick sieht er in Irvings Schaffen, das den idealen Stil wieder aufleben lässt und “the reaction against mere realism” darstelle (*LRL* 274). Dennoch kritisiert er auch die Arbeitsweise der *Actor-Manager*, wenn er sich gegen die Methoden der *Stock Company* (*LRL* 289ff.), *Long Runs* (“[they] limit the freedom of intellectual activity in the Drama in England” “The Drama in England”) und die Organisation einer Truppe um einen Star ausspricht.⁷³ Gleichzeitig anerkennt er ihre künstlerischen Ambitionen, den Vorteil ihrer relativen Unabhängigkeit und ihren Verdienst um den Erfolg eines Stücks.

Cannot he [Vezein] realise yet, [...] that the Theatre is a Tom Tiddler’s Ground for mediocrity, not a Temple for serious enthusiasts without friends in smart society or “backers” on the Stock Exchange? The serious enthusiast, at any rate, has very little chance of getting a hearing, unless he conducts his own crusade as an actor-manager. (*R/The Era* 14.10.1899 3186)

Has Mr. Jones quite calculated how much of the success of (*e.g.*) “The Dancing Girl” was due to the *prestige* of the theatre and of the company? When estimating that his own profits of this particular play are far below those of the management, has he considered how much the management has expended during past seasons in order to influence and command the public taste? Has he weighed the value of Mr. Tree’s own personal popularity as an actor of exceptional originality and

⁷² Dabei kritisiert er u.a. so etablierte Schauspieler und Schauspielerinnen wie Henry Neville und William Terris oder Ada Cavendish, Madge Kendal, Kate Rorke und Ellen Terry (*LRL* 292).

⁷³ Über die Produktion von *Alone in London* 1885 schreibt er: “A totally different order of things will be adopted at the Olympic. There will be no ‘starring’ and no ‘supporting;’ an endeavour will be made to secure a company working in *ensemble*, like Daly’s company in America, and parts will be distributed on the French system, excellent artistes being seen from time to time in minor characters. This plan is a difficult one to carry out in a country where the ‘star’ system flourishes so persistently, but the endeavour

genius? I think if he had done so he would have seen that he, of all men, should be the last to complain of the “actor-manager.” (“The Drama in England”, vgl. auch *LRL* 252, 267)

Für seine Hoffnung auf ein hochwertigeres Theater setzt Buchanan zunächst auf die Qualität neuer Stücke und das Publikum:

The truth is that the public, though uninstructed, are not unintelligent [...] What they want, and what they might readily get if there were other managers in London equal in energy to Mr. Irving, is a dramatic education. [...] no sooner do they catch one glimpse of a true attraction than they seem eager to support it. [...] I can call to mind few altogether undeserved successes. [...] plays succeed on their merits if adequately acted, and [...] playgoers are not indifferent either to good dramatists or good actors [...]. (*LRL* 241f., vgl. auch 280)

I do hold that merit in a play is very often the chief factor in its success. Large heterogeneous audiences often respond fully to natural character-painting and natural acting, and popularity may and frequently does imply an artistic appeal to human nature. (“The Drama in England”)

Die Manager fordert er daher zu mehr Risikobereitschaft auf: “‘But,’ cry the wiseacres, ‘the public must be amused, and the highest products of the human intellect are not amusing.’ [...] ‘The finest productions of the Elizabethan period, for example, would fail to draw!’ The finest productions do draw whenever played [...].” (*LRL* 279f.) Besonders in späteren Jahren verkehrt sich sein Optimismus hinsichtlich des Durchsetzungsvermögens guter Theaterstücke und seine Wertschätzung für das Publikum ins Gegenteil:

The great public is, as it has ever been, a heterogeneous mob, without taste and without ideas. [...] No art can thrive as art which appeals directly to the masses, or to any mixed audience. [...] But there is only one cant worse than contending that great work is demanded on the stage, and that is the cant which contends that good work is never neglected. (“How I Write My Plays”)

Dabei erkennt Buchanan von Anfang an, dass ein Teil des Publikums lediglich für das mit dem Theaterbesuch bestimmter Stücke verbundene kulturelle Kapital kommt: “[T]he great bulk of the intelligent audience was possibly enjoying [Irving’s] *Hamlet*’s adventures [...] with this specific additional enjoyment, that they were assured on all hands that seeing *Hamlet* was a very intelligent and creditable thing to do.” (*LRL* 239)⁷⁴

Über den Geschmack des Publikums trifft Buchanan folgende Aussagen: Das Publikum wünsche sich eine realistische Darstellung seines modernen, alltäglichen

will be made, and I hope the public will consider it an endeavour in the right direction.” (*R/The Era* 10.10.1885 2455) Über das Ensemblespiel äußert er sich in *LRL* 289.

⁷⁴ Das Verhalten des Publikums während dieser Aufführung beschreibt er sarkastisch: “After all, it was no great drawback to the general success that many of the intelligent audience arrived late [...]; that some few brought with them [...] a ‘correct book of the words;’ that they evinced a more or less decided ignorance of the ‘plot,’ and a very unmistakable indifference to the finer lights and shades of the leading characters; that they betrayed a very curious tendency to emphasize by applause the good and novel ‘sentiments,’ as they would have done the ‘good things’ of a new farcical piece by Mr. Byron.” (*LRL* 240)

Lebens (*LRL* 269) und prüfe jedes Detail mit gesundem Menschenverstand (*LRL* 286f.). Es suche im Theater Unterhaltung, besonders Gelächter (*TCT* 295). Es habe kein Interesse an Ernsthaftigkeit – “The great public does not want tragedy, does not want ‘ideas,’ does not want any dealings with the great issues of life and death.” (“How I Write My Plays”) – und ebensowenig an großen Gefühlen: “Love is not a passion à la mode, and there is a tendency to ‘guy’ love scenes. Strong exhibitions of emotion are unpopular in real life and equally so in the theatre.” (*LRL* 286) Allerdings kann “the swift inspiration of genius” dieses Vorurteil überwinden und “the strongest and wildest of emotions” sind “under the right conditions” erlaubt (*LRL* 287), worauf Buchanan auch selbst in seinem Theaterschaffen vertraut. Vor allem aber habe das Publikum kein Interesse an Avantgardetheater für ein elitäres Publikum, sondern an “living, breathing drama, [...] they want good construction, good situation, fair insight into character, [und] lively dialogue” (*LRL* 280).⁷⁵

Illusio. Verglichen mit seiner Einstellung zur Dichtung folgt Buchanan gegenüber dem Theater einer deutlich pragmatischeren Illusio. “[H]e had never ceased to regard it as a possible means of livelihood, knowing as he did that in this connection far greater prizes were to be obtained than from the mere writing of books [...]” (Jay 231) Dramatische Effekte sind legitim (*LRL* 284)⁷⁶ und populärer Erfolg eine Notwendigkeit:

I have touched upon the commercial side of the matter, because, in dramatic work, there is no golden mean between success and failure. A play is condemned absolutely, if it does not prove managerially profitable; no matter what its literary or technical merit, no matter how warm its reception, it is justified or condemned by the amount of money paid by audiences who wish to see it. (*LRL* 295f.)

Auch wenn er dies bedauert: “I regret, quite as keenly as any of the New Critics, that dramatic art is regulated by commercial considerations, and that experiments on public taste are costly and dangerous.” (“How I Write My Plays”, vgl. auch *LRL* 312) Gute Bühnenstücke sind dennoch nicht völlig vergänglich, sondern überdauern “in the library if not on the stage” (“How I Write My Plays”). Seine Aussagen zum populären Theater sind widersprüchlich, je nachdem welche Intention er mit ihnen verfolgt. Er lobt z.B. die Melodramen von Sims, Pettitt und Jones als “bright and panoramic plays of human life” (*LRL* 287) und das *Adelphi* für seine “straightforwardness, clearness, consistency, and honest presentation of an idea for just what it is worth” (WB nach Jay 270f.) und nennt

⁷⁵ Dieser Kommentar stammt offensichtlich aus der Zeit vor seiner Desillusionierung mit dem Publikum.

⁷⁶ In diesem Zusammenhang ist interessant, dass das Wort “theatrical” für Buchanan zumindest in anderen Gattungen negativ besetzt ist, vgl. *MS* 45, 66, 164, 167.

die Drury Lane Pantomime “the blessing [...] to a thousand homes” (*TCT* 141). “There are noble notes to which all human nature responds, and these may be heard just as surely at (say) the Adelphi as at the home of Molière.” (“How I Write My Plays”) An anderer Stelle äußert er sich dagegen abfällig über die “manufacturers of Adelphi farces” (*DG* 292, vgl. auch *LRL* 242).

Verglichen mit seinem Ko-Autor Sims weist Buchanan jedoch eine deutlich idealistischere Einstellung auf. Dieser erwähnt in seiner Autobiographie keinerlei literarische Maßstäbe oder sonstige Ansprüche an sich selbst, seine Kollegen oder sein eigenes Werk (mit Ausnahme seiner sozialistisch angehauchten Balladen). Stattdessen konzentriert er sich neben unterhaltsamen Anekdoten auf Einnahmen, Laufzeiten, engagierte Schauspieler oder Musiker usw. Für Buchanan steht das Drama dagegen weit oben in der literarischen Hierarchie, besonders im Vergleich mit dem Roman:

It is the noblest of all arts, and should be the most free; and it embraces in its scope, not merely its kindred arts of poetry, painting, music, but [...] it has held out a hand to Religion [...]. (*LRL* 300, auch *LRL* 278)

Playwriting *does* require some sense of form, while novel-writing requires none. [...] Any tiro may attempt it with a certain success, whereas no tiro can shape even a third-rate play. [...] There may be a thousand bad plays, but the type of the play remains the highest expression of human art, whereas the Novel has *no* type and is of its very nature inchoate, invertebrate, and chaotic. (“How I Write My Plays”)

The loosest and clumsiest walk of Art is the Novel; its highest and noblest walk is the Play. (*R/The Pall Mall Gazette* 30.9.1892 8589)

Theater befriedige ein menschliches Grundbedürfnis (“The dramatic Muse lives – will live as long as passions stir in men’s hearts, as long as thousands delight in the mimic stage.” *LRL* 278) und diene auf kultivierte Art und Weise der moralischen Erziehung (vgl. *TCT* 167f.):

A playgoer witnessing the great masterpieces of dramatic literature does not become polemical; he carries away with him the pathos, the solemnity, and the calm of life itself. He has been to a theatre, not to a debating-room; he has been enjoying a work of Art, not a feverish and irritating platform controversy. It has ever been the aim of the great dramatists, from Sophocles downwards, to magnify the divine meaning of life, to depict that truth which is beautiful and spiritualizing. (*TCT* 379)

Theater kann in dieser Hinsicht sogar mehr ausrichten als Religion (*LRL* 300, 340). Die Moral darf aber nicht auf Kosten des Unterhaltungswerts gehen: “[People] go, primarily, for amusement; and, secondly, for edification. [...] Its [Dramas] chief function is to entertain – to entertain nobly, if possible, but certainly to entertain at all costs.” (*LRL* 242)

Aufgrund dieser Überzeugung verteidigt Buchanan sich gegen die Attacken von Ibsens Unterstützern:

I am sorry that the poor critics, whose collective sins I am presumed to take on my shoulders, are nearly all so “blind and puerile” as to decline to be edified by Ibsen at any price. In their benighted “disgrace” they have been accustomed to think that *the theatre must amuse as well as edify* [...].
(R/*The Pall Mall Gazette* 14.6.1889 7563, kursiv sh)

An anderer Stelle widerspricht Buchanan jedoch dieser inhärenten erzieherischen Funktion des Theaters: “A representation of Hamlet is educational in precise ratio to the preparation of the spectator; it had no more effect on Mr. Partridge [aus Fieldings *Tom Jones*] than that of any other ‘sensation’ drama.” (*LRL* 243) In jedem Fall muss es sich auf sein Publikum einlassen, wenn es “the great human public” ansprechen will (Jay 271): “Their [künstlerisch gesinnte Manager] problem is to please a large mass of people; their difficulty, while endeavouring to elevate public taste, is not to sail royally above the people’s heads.” (“The Drama in England”) Die Aufgabe des Dramatikers ist die Erziehung des Publikums, “to guide their taste, which is on the whole excellent, into regular channels of legitimate enjoyment” (*LRL* 280), auch wenn er dabei Schwierigkeiten überwinden muss:

The managers being indifferent, and the actors at the mercy of the managers, the entire task of dramatic education [...] must be performed by the authors. True, these gentlemen are themselves greatly at the mercy of the managers; but they have power, and they occasionally use it. (*LRL* 246f.)

Das ideale Theaterstück ist für Buchanan ein poetisches Drama, das “lyrical light” (*DG* 26) und “free air of passion and poetry” aufweist (*LRL* 283). Als Musterbeispiel nennt er Goethes *Faust*, “because it is broadly and simply human, based on the commonest elements of human nature. It is beautiful because it is crystalline; it incarnates the sentiment of humanity, irradiated by the passionate poetical light.” (*LRL* 282) Einen Hoffnungsträger für dieses Ideal sieht er in “[t]he triumphant progress of Mr. Irving [...] under the banner richly scrolled with the words ‘poetical’ and ‘legitimate’” (*LRL* 281). Die gegenwärtige Lage des Theaters betrachtet Buchanan wie so viele seiner Zeitgenossen als Missstand:

The one great obstacle to anything like high dramatic art in England is a *conspiracy on the part of authors, managers, and actors* to emasculate and conventionalise all their productions by a constant tacit reference to Mr. Podsnap’s “young person.”⁷⁷ Plays must be *simple* in structure and

⁷⁷ Mister Podsnap ist ein Charakter aus Charles Dickens’ Roman *Our Mutual Friend* (1864/5), dessen Eigenschaften ihn nach www.dict.cc als Inbegriff des deutschen “Spießers” kennzeichnen. www.merriam-

succinct in plot to suit the comprehension of the young person; they must not touch on forbidden relationships, nor unnatural crimes, nor glimpses of morbid psychology, for *fear of shocking* the young person; they must be *modern*, for the young person's historical knowledge is limited; and they must be written as far as possible in *modern English*, for the young person dislikes poetical turns of expression. (LRL 245f., kursiv sh, vgl. auch 278)

Die Schuld daran will niemand auf sich nehmen: "Why is it [...] we have so few virile plays? Because there are no great dramatic authors, say the critics. Because the managers are uninstructed, say the playwrights. Because the public is a great silly baby, to be pleased with a rattle, tickled with a straw, say the managers." (LRL 293) Den Hauptgrund sieht Buchanan in der finanziellen Organisation des Theaters:

But it is simply impossible to ensure the production of any drama which is not, to a certain extent, conventional after the known and approved fashions. The enormous outlay necessary in London to mount an important piece, the loss consequent on failure, the apathy of the public to new ideas of any kind, frighten the managers from making experiments. (LRL 293f.)

Dieses Risiko ersticke alle Versuche von Unkonventionalität im Keim (LRL 294) und Manager wollen (und dürfen) ihr Publikum nicht verprellen (vgl. LRL 246).⁷⁸ Finanzielles Durchhaltevermögen ist unumgänglich, da manche Stücke erst nach einer gewissen Laufzeit Erfolg haben,⁷⁹ obwohl eine teure Produktion allein keine Erfolgsgarantie ist (LRL 294f.). Das künstlerische Interesse wird bei solchen finanziellen Spekulationen zur Nebensache:

The whole thing is reduced to a question of money. "Betting" and "gambling" prevail. A play, like a horse, is judged by the amount of current coin won or lost upon it. The question is, simply, how will it "run"? Nowadays a play is classed as a failure if it does not run at least one hundred nights in London, and as only a doubtful success if it does not reach its two hundredth. [...] So long as the test of a dramatist's merit is simply commercial, so long as he stands or falls by the approval of the majority, there can be no real advance towards a dramatic literature. ("The Drama in England")

Als zweite Schuldige attackiert Buchanan die Kritiker:

webster.com definiert "Podsnappery" als "an attitude toward life marked by complacency and a refusal to recognize unpleasant facts".

⁷⁸ In "The Drama in England" verteidigt Buchanan jedoch die *Actor-Manager* nachdrücklich: "I beg to remind honourable authors that they owe the actor-managers deep and fervent gratitude. Such *entrepreneurs* as Mr. Irving, Mr. Beerbohm Tree, Mr. Bancroft, and Mr. Hare have done wonders for dramatic art, and have done still more for dramatic authorship." ("The Drama in England")

⁷⁹ Dies könnte z.B. bei *Lucy Brandon* (1882) am Imperial der Fall gewesen sein: Buchanan streckt dem Investor privat "considerable sums" vor, der sich jedoch als unzuverlässig erweist. "[T]he storm burst" kurz nach der Premiere. "Every penny of the first week's takings was spent in paying old arrears, and when Saturday came there was no 'treasury' either for the unfortunate author [...], or for the still more unfortunate *artistes*, who had laboured so zealously to make the drama the success I still affirm it to have been." (R/*The Era* 29.4.1882: 8) Die Rezensionen sind eher kritisch, während das Publikum anscheinend zufrieden war (vgl. R/*Theatre Reviews* 9).

What Mr. Clement Scott praises in the *Daily Telegraph* Mr. William Archer abuses in the *World*, and what is gall and wormwood to the critic of the *Standard* may be sweetness and light to the critic of *The Times*. As a rule, critics take their function too seriously, and advance opinions too recklessly. No living writer for the stage is half as hysterical and unreliable as some of those who criticise him. ("The Drama in England", vgl. auch *LRL* 294f.)

Drama wird nicht als Literatur anerkannt: "For this, English criticism is certainly to blame. [...] Many of our poets [...] have deliberately written 'plays for the closet,' forgetting that the true home of a play is a theatre, the true destiny of a play to be acted [...]." (*LRL* 279) Buchanan teilt zudem Pineros Sicht, dass die Forcierung von Ibsen und seinen Nachahmern durch die Kritiker das Publikum abschreckt und sie in minderwertige Varietees oder Farcen treibt (Cassidy 1973: 122f.). "The lesson to be learned from this temporary setback, he insisted, was that 'coterie journalism' must not be allowed to dictate to art." (ebd.: 123) Aber auch das Publikum kommt nicht ungeschoren davon, auch wenn sich Buchanan an anderen Stellen positiv äußert:

When a great drama flourished in England, playgoers were different, ready to respond to any kind of method [...] He [ein Dramatiker, der für ein gemischtes Publikum schreibt] must, in short, to be listened to at all, avoid all offence against moral and religious prejudices, follow the conventional ethics, humour the popular creeds, use language easily intelligible to immature persons. He must on no account attempt to edify; if he does, he is lost, and catalogued as a bore. (*LRL* 296)

Die Themenwahl sei durch "Mr. and Miss Podsnap" eingeschränkt, auch wenn Buchanan mit Hinweis auf das verdorbene Pariser Theater keine allgemeine Zügellosigkeit unterstützt (ebd.). Zuletzt sieht Buchanan die Schuld bei den Autoren, die sich wie z.B. Tom Taylor eher als "playwright than as a dramatist" ansehen (*LRL* 253), und der "intellectual barrenness of this generation" (*LRL* 278).

Trotz dieser Kritik an allen Parteien, hegt Buchanan lange Zeit Hoffnung für das Theater und ein neues poetisches Drama, da die Öffentlichkeit durchaus offen für Neuerungen sei:

But recent experience has shown that the young person is not the mere inanity managers imagine her; that, in other words, people who go to the play possess, with all their ignorance, a fair share of human enthusiasm [...] They had a prejudice against "sensational" deathscenes, which Mr. Irving conquered in a night. They had another ridiculous prejudice in favour of "happy endings," which Mr. W.S. Gilbert has successfully violated over and over again. They disliked the "poetical" drama, but Mr. Irving has taught them to tolerate it. They had an aversion to "Irish" pieces, but were instantaneously converted by the *Colleen Bawn*. (*LRL* 246)

Innerhalb der nächsten zehn Jahre verliert Buchanan diesen Optimismus jedoch, zusammen mit seinem Vertrauen in das Publikum (s.o.) – er ist enttäuscht von Robertsons

(zu banale Inhalte) und Boucicaults Stücken (nur “shillelah”), und Gilberts Komödien zerstören seiner Meinung nach jegliches Drama, da sie das Leben nicht ernst nehmen (*LRL* 285f.).

Feldregeln. Ein weiteres Hindernis für die Entwicklung des britischen Dramas sieht Buchanan in der staatlichen Zensur.

Thanks to the Lord Chamberlain, great themes of passion are forbidden to the dramatic poet and student of human nature [...] What man of genius would care to write poetry or fiction, if a gentleman in Court livery were placed at his shoulder, pointing out the kind of inspiration he thought expedient? [...] Abolish the Lord Chamberlain, and we shall soon have virile plays. (*LRL* 300ff., vgl. auch 243f., 297, *TCT* 128)

Dabei wäre Zensur gar nicht nötig: “In point of fact, British playgoers are quite virtuous enough without being encouraged to still more foolish prejudice by any official, however accredited.” (*LRL* 245) Das Publikum sollte für sich selbst entscheiden dürfen:

But I do insist [...] that the detection of indelicacies, if they exist, is the business and prerogative of the audience [...]. (*LRL* 262)

The public is a wise judge, a judge that knows well with what sacred means the drama has a right to deal, and what others it ought to let alone; and I believe there is no public so sagacious as our English play-going one, in resenting inconsistency, mere edification, or idle profanity. But the dramatist should be able [...] to be condemned or approved [...] in the broad daylight of the open court of public opinion. (*LRL* 300f.)

Wer mit einem Stück nicht einverstanden sei, müsse es sich auch nicht ansehen:

If a few super-sensitive souls complain that neither Press nor Public is severe enough, let them show their indignation by staying at home. So far as I see, it is not openly indecent pieces which most offend our Lord Paramount, but psychological dramas dealing chiefly with the violation of the marriage tie. (*LRL* 262)

Im konventionellen Sinn moralisches Theater sei ohnehin durchschnittlich und “precisely the only plays to which lovers of literature are least disposed to listen.” (*LRL* 245). Für das Drama gilt dabei wie für die Dichtung (s.o.), dass “Unmoral” unter bestimmten Umständen die moralischere Variante ist:

[T]he representation of a work of high artistic merit, full of accurate character-painting and delicate psychology, though its subject may be unpleasant and its treatment anatomic, is more in the interests of public morality than the representation of an apotheosis of vulgar virtue. (*LRL* 263)⁸⁰
I believe myself that playgoers would be a healthier race if their morals were less tenderly taken care of; that even morbid psychology is a healthier thing than morbid prudery or ‘Podsnappery’;

⁸⁰ Auch hier treffen sich die Ansichten der Antagonisten Buchanan und Archer: “He [Zensor] may prevent it from being immoral – on that point the less said the better – but at the same time he most successfully hinders it from being in any true sense moral.” (Archer 1882: 7, kursiv sh)

that before the stage can be a great literary influence, its tongue must be set free and its moral speech unfettered; that, in a word, we want a breezier atmosphere and a saner method if our stagecraft is to grapple at all with the great problems of life and religion. (*TCT* 355)

Konkret bemängelt Buchanan die uneinheitlichen Standards der Zensurbehörde, die z.B. bei ausländischen Autoren nachsichtiger vorgehe (*LRL* 262) und die Schicklichkeit eines Stücks nach dem Aufführungsort bemesse (*LRL* 299, 302). Sie schade darüber hinaus dem Ansehen des Theaters, indem sie religiöse Vorurteile gegenüber dem Theater als “Devil’s pastime and nothing more” bestätige (*LRL* 299). Buchanan fordert im Gegenzug dazu auf, die Kirche auf der Bühne nicht zu schonen und ihre Verbrechen gegen die Menschlichkeit aufzudecken (*LRL* 339ff.), und ruft besonders die Schauspieler zu mehr Konfrontationsbereitschaft gegenüber dem gesellschaftlichen Feld der Macht auf: “But it is with the professors of dramatic art themselves that the remedy lies. The timidity of the old days, when the actor was an outcast, still clings to them; they are acquiring literary culture, but they still lack spiritual courage [...]” (*LRL* 301, vgl. auch 339)

Der Einfluss der impliziten Regeln des Theaterfelds auf Buchanans dramatisches Schaffen ist dagegen weniger konkret. Da insbesondere das populäre Theater nur teilweise als Kunstform akzeptiert ist (s. 6.1.2), scheint das Befolgen oder Brechen seiner Regeln weniger gravierende Folgen für Buchanans Stellung im Theaterfeld zu haben als die Tatsache, dass er überhaupt an diesem Subfeld teilnimmt, für seine Stellung im literarischen Feld. Seine publikumsorientierten Melodramen werden zumindest von einigen Kritikern, z.B. Archer, als künstlerischer Ausverkauf angesehen, während Autoren wie Sims daran keinen Anstoß nehmen. Zum Ausschluss aus dem *Theaterfeld* können diese finanziellen Interessen jedoch nicht führen, im Gegensatz zu moralischen Wertvorgaben oder wirtschaftlichen Voraussetzungen. Ganz entziehen kann sich Buchanan den impliziten Regeln jedoch nicht und hat sie teilweise als *Illusio* inkorporiert, z.B. teilt er die Ansicht, dass ein Dramatiker sich nicht zu sehr auf sein Publikum (*LRL* 254) oder möglichen Erfolg konzentrieren sollte (vgl. z.B. “Indeed, his [Boucicaults] plays, like cheap furniture, seem made to sell.” *LRL* 268). Genderprobleme hat Buchanan als Mann im Theaterfeld keine, auch wenn er über das Schaffen seiner Schwägerin Jay als Autorin und Schauspielerin sicher Aspekte derselben mitbekommt.

Spielsinn. Wie für das gesamte literarische Feld ist Buchanans Spielsinn auch im Subfeld Theater beschränkt. Verglichen mit retrospektiven Beurteilungen des viktorianischen Theaters beweist er teilweise Klarsicht, z.B. wenn er in Irving und Gilbert zwei historische Phänomene erkennt (*LRL* 281), fällt aber auch Fehltriteile, z.B. in seiner

Einschätzung von Grundy (*LRL* 287f.) oder seiner Ablehnung von Ibsen und seinen Nachfolgern. Ebenso ist er bezüglich der Einschätzung, was das Publikum sehen will und was er dementsprechend produziert, zum einen sehr erfolgreich. Der eigens nach Paris gereiste Beerbohm Tree glaubt z.B. nicht an einen Erfolg von Jules Marys und George Grisiers *Roger-la-honte* in England, akzeptiert aber sofort Buchanans Adaption *A Man's Shadow* und hat "in the dual role of the hero and the villain Luversan" "enormous success" (Jay 241).⁸¹ Zum anderen brechen Buchanan seine Misserfolge finanziell das Genick. Sims schreibt z.B. über die Produktion von *The Bride of Love* (1890): "The poet, who was never a very far-seeing man in business matters, thought that a matinee production was good enough for a regular run, which, of course, it was not [...]." (Sims 1917: 204) Unter Umständen hat Buchanan im Theaterfeld mehr Gefühl für soziales Kapital, obwohl er sich auch hier auf heftige Auseinandersetzungen einlässt (s.o.). Sein Status als Dramatiker ist jedenfalls nie gefährdet, was den weniger strikten Ausschlussregeln im Theaterfeld zuzuschreiben ist. Grein sieht als Grund für Buchanans Scheitern bezeichnenderweise nicht fehlendes Talent:

Buchanan undoubtedly had the *gift of the theatre*. His command of language was forcible and abundant. He had an eye for the picturesque, and his vein of sentiment was rich if it was not deep. His dexterity was uncommon. [...] And yet, endowed with all these master qualities, most of Robert Buchanan's stage-work was unsatisfactory. [...] After much reflection I believe that his deficiency is best defined as *want of stamina*. (Grein 1902: 236, kursiv sh)

Wie bereits beschrieben ist Buchanans Biographie, sein Werk und sein Engagement in kulturellen Debatten unablässig durchzogen vom Kampf um Anerkennung im literarischen Feld und gegen feldexterne Einflüsse, die er jedoch nicht gänzlich abwehren kann. Besonders der Zwiespalt zwischen dem Schreiben für Geld, d.h. der oft dringlichen Notwendigkeit von seiner Arbeit leben zu können, und seinem eigenen künstlerischen Anspruch resultiert in einem gespaltenen Selbstbild. Auch im Theaterfeld treffen in Buchanans Raum der Möglichkeiten wieder die Voraussetzungen für Innovation (vorhandene Geldgrundlagen, Autorität über eigene Produktionen,⁸² Bewusstsein um Mängel der Theaterwelt, Interesse an sozialen Themen) auf einschränkende Zwänge (staatliche Zensur, Geld- bzw. Zeitmangel, soziale Anfeindungen, Erwartungen von Managern und Publikum bzw. Vorannahmen über diese Erwartungen). Erst bei der

⁸¹ Das Stück läuft vom 12. September 1889 bis zum 29. März 1890 und hat damit eine Laufzeit von 204 Aufführungen (*Who's Who* ¹⁶1977: 1299).

Zusammenschau von literarischem und Theaterfeld fällt jedoch auf, wie groß Buchanans symbolisches Kapital im literarischen Feld tatsächlich gewesen sein muss, insofern sein Theaterschaffen “Ordnungsrufe” auslöst, die ihn an seinen angemessenen Platz als Dichter zurückholen sollen (vgl. *RdK* 412, 426). Paradoxerweise scheint dieses symbolische Kapital aus dem literarischen Feld Buchanans Produktion für das Theater einzuschränken, da Rezensenten seine Stücke an anderen Maßstäben messen als die anderer Dramatiker, ihre Minderwertigkeit kritisieren und auf sein vergeudetes Talent hinweisen. Die Interpretation seiner Adaptionen wird zeigen, ob und wie weit Buchanan das vorhandene symbolische Kapital nicht doch zur Durchsetzung von Innovationen und einer eigenen Agenda im Theaterfeld nutzen kann.

⁸² Auch wenn Sims Buchanans Fähigkeiten in diesem Bereich nur eingeschränktes Lob erteilt: “He was quite a good stage-manager in his own dreamy and poetical plays, but at the Adelphi, where we painted real life in vivid colours, his ideas did not always harmonize with those of the ‘producer.’” (Sims 1917: 208)

Kapitel 7 | Textanalysen

7.1 Vorbemerkungen

Buchanan über Adaptionen. Wie so oft ist Buchanans Standpunkt auch hinsichtlich der Themen Originalität und Adaption nicht eindeutig festzulegen. Vereinzelt äußert er sich sehr kritisch über die Nutzung von Quellen, wie z.B. “I come to those gentlemen who may be described as general dramatists, to whom nothing theatrical comes amiss, but who are perhaps most at home in plundering helpless novelists and adapting from the French” (*LRL* 265, auch 268). Verbindungen zwischen Dichtern sieht er jedoch als unvermeidlich an (*DG* 12) und verteidigt Adaptionen, so lange die angeeigneten Elemente in Maßen gehalten werden und der Autor seinen individuellen Stil in die neue Version einbringt:

There is, then, no danger in echoes, where they do not drown the voice [...]. (*DG* 14f.)
In the drama, as in all art, treatment is everything. There is not one popular play in existence [...] which does not owe something to familiar sources, open to all comers. [...] For my own part, I confess my entire indifference to such charges. *Je prends mes biens où je les trouve*, and care not one feather whether people think me “original” or not. [...] What does it matter? If stealing is so easy, why don’t these gentlemen steal too, and so produce successful plays? (*R/The Era* 16.8.1890 2708)¹

Im Gegensatz zur oben zitierten Ansicht scheinen Buchanans Maßstäbe für die Aneignung fremder Texte durch Dramatiker in der Praxis recht großzügig zu sein. So rechtfertigt er *The Romance of the Shopwalker* (1896), für das er auf zwei verschiedene, bereits aufeinander beruhende Quellen zurückgreift: “A very little reflection convinced me that the materials, being ‘twice told,’ had become public property.” (*R/The Era* 28.3.1896)² Kollegen Taylor verteidigt er gegen den ihm anhängenden kapitalschädigenden Ruf als Adapteur:

I believe his talents are underrated, simply because a foolish and erroneous idea has been circulated as to his indebtedness to foreign sources. To my mind he has seldom or never exceeded the *allowable privileges of a dramatist*, and almost all his success is due to dramatic faculties and instincts entirely his own. (*LRL* 253, kursiv sh)

¹ Einem Kritiker ist diese Herangehensweise zu pragmatisch: “[I]t is matter for regret that Mr. Buchanan should avow himself in so frankly *cynical* a manner in favour of *an indiscriminate system of annexation whose sole justification is success*. Surely he would not seriously urge that the possession of the artistic temperament should serve as an exemption from the obligations of common honesty.” (*R/The Theatre* 1.9.1890, kursiv sh)

² Der Autor der zweiten Quelle, David Christie Murray, sieht das anders: “It is one thing to take, openly and avowedly, the germ of an idea from a dead author, to reverse that idea in order to get a new light upon it, and to construct for its display a novel mechanism of plot, and it is another thing to take without acknowledgment an entire structure from the marketable work of a living writer [...]” (*R/The Era* 4.4.1896)

Über seine eigene Adaptionenpraxis schreibt Buchanan:

In "adapting," as it is called, I first read my original carefully and thoroughly,³ and then close the book for ever, only using such portions of the work as remain fixed on my memory after reading. As a consequence, I am generally responsible for the dialogue throughout, as well as for all the modifications of the subject. There may be, I believe, *quite as much real originality in a so-called "adaptation" as in a play avowedly original* [...]. ("How I Write My Plays", kursiv sh)

Wie zu erwarten war, erweist sich Buchanan auch im Zusammenhang mit seinen Adaptionen als streitbarer Zeitgenosse, besonders wenn diese negativ rezensiert werden. Da er dabei der klassischen Adaptionenapologetik folgt, z.B. indem er seinen Eigenanteil an der neuen Version betont, ist ihm die Meinung seiner Zeitgenossen und Kollegen offenbar nicht wirklich so gleichgültig, wie er vorgibt. Im Zusammenhang mit *Lady Clare* (1883), seiner Adaption von George Ohnets *Le Maître de Forges* (1882), führt er beispielhaft auf, was er als seinen individuellen Verdienst ansieht:

1. All my characters are English personages, to whom their French prototypes bear little or no resemblance, and several of them [...] are quite original. 2. Beyond two lines [...] the dialogue of *Lady Clare* is entirely my own. 3. Over and above all this, the *motif* and psychology of my play are quite distinct from those of the novel, and, presumably, of the French play. [...] it is in no sense of the word a reduplication of that drama, but a freehand English version of a French novelist's subject, with new characters, fresh incidents and situations, superadded comedy, and dialogue [...]. (R/*The Era* 5.1.1884 2363)⁴

Wenn man seine dem romantischen Genie- und Originalitätsgedanken verhaftete Illusion betrachtet (s. 6.2.2), ist dieses Vorgehen zur Aufwertung seiner Adaptionen nur zu erwarten. Aber auch seine originalen Stücke muss Buchanan gegen den Vorwurf der Nachahmung oder sogar des Plagiats verteidigen, wobei die Verbindung zu den in Frage kommenden Quellen ohne einen detaillierten Vergleich ungeklärt bleiben muss.⁵

Buchanans Adaptionen. Von Buchanans insgesamt 52 Stücken sind 26 Adaptionen, die auf unterschiedlichsten Quellen beruhen, sowohl was die Gattung betrifft (Roman, Kurzgeschichte, Gedicht, Drama) als auch die nationale Herkunft (deutsche, französische, russische, englische Texte) und ihr Alter (geschrieben zwischen 1696 und 1895). Einige Adaptionen orientieren sich eng an der Vorlage, andere Texte dienen dagegen lediglich als Inspiration. Kritiker sehen in Buchanans Adaptionen wiederholt mehr bleibenden

³ Genauer: "I never translate and I never extract," he once told me. "I read the original through twice or perhaps three times, then close the book for ever, and write my play." (Leserbrief an die *Westminster Gazette*, abgedruckt in einem Nachruf in R/*The Scotsman* 11.6.1901: 5)

⁴ Auf ähnliche Weise verteidigt er auch *Theodora* (1889) (in R/*The Pall Mall Gazette* 28.11.1889) und *Two Little Maids From School* (1898) (in R/*The Era* 26.11.1898).

Wert als in seinen anderen, "originalen" Stücken, wobei dies je nach Perspektive unterschiedlich bewertet wird. So gesteht ihm Arthur Goodrich literarisches Talent zu,

but of inventive power he does not seem to have a vestige. In fact, *he is not a dramatist at all in the strict sense of the word*. He can make his characters talk, but he cannot make them intrigue without having recourse to the works of other authors. And thus it is that from his pen we have had *hardly anything but adaptations* [...]; old plays rewritten [...]; and translations (R/*The Era* 6.9.1890 2711, kursiv sh).

Zwei Nachrufe fassen sachlich zusammen:

Some of the most successful attempts on Mr Buchanan's part [...] were in plays of semi-originality [...] His adaptations, indeed, were numerous. [...] His most effective work, curiously enough in a writer of much originality and personal force, came from other inspiration than his own. (R/*The Stage* 13.6.1901: 14)

His most effective work was, perhaps, in adaptations for the stage. (R/*The Athenaeum* 15.6.1901)

Im Zusammenhang mit *Sweet Nancy* (1890) lobt ein Rezensent speziell Buchanans Adaptionkunst: "Mr. Buchanan is, however, the most skilful of those playwrights who practice the art of transferring works of narrative fiction to the stage, and his tact and ingenuity have not forsaken him on this occasion." (R/*The Daily News* 14.7.1890 13813)

Ein anderer Kritiker bestätigt dieses Lob, verschiebt es aber auf andere Adaptionen: "[*Sweet Nancy*] exhibits none of that happy blending of the arts of the playwright and the novelist which has distinguished the author's *Sophia* and *Clarissa*." (R/*The Times* 14.7.1890: 4)

Der folgende Textvergleich konzentriert sich auf sechs der 22 als Manuskript vorliegenden Adaptionen. Diese werden nicht nur im Zusammenhang mit Buchanans übrigen Adaptionen, seinen Romanen und seinen in Essays und Leserbriefen ausgeführten literarischen Überzeugungen (s. 6.2) untersucht, sondern auch und besonders im Hinblick auf die sie umgebende Theaterlandschaft. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, wurden neben Schauspieler-Memoiren, Theaterrezensionen und der Meinung von Literaturkritikern auch über 180 Stücke des populären viktorianischen Theaters zwischen 1813 und 1917 ausgewertet. Besonderes Augenmerk galt dabei Buchanans unmittelbaren Zeitgenossen, beispielsweise Grundy, Jones, Pinero und Gilbert. Von Interesse sind dabei vor allem inhaltliche Aspekte und Änderungen, etwa welche Themen auf welche Weise angesprochen werden, aber auch welche formalen Ansprüche erfüllt werden und welche Elemente höchstwahrscheinlich den Zuschauererwartungen geschuldet sind. Die

⁵ Im Zusammenhang mit *The Charlatan* (1894) melden sich z.B. gleich zwei Autoren, die vor Jahren ähnliche Stücke geschrieben haben wollen (vgl. R/*Theatre Reviews* 44).

ausgewählten Stücke veranschaulichen die Vielfältigkeit von Buchanans Theaterschaffen in diversen Genres wie Melodrama, Komödie, Farce und poetischem Drama, teilweise mit satirischen Einschlägen. Sie beruhen zudem auf verschiedensten Quellen und umfassen frühe und späte Adaptionen sowie Misserfolge und Triumphe. Die einzelnen Besprechungen sind in sich geschlossen, folgen der chronologischen Abfolge und beschränken sich auf auffällige Aspekte der Plot- und Figurengestaltung sowie zentrale Themen.

Die frühen Manuskripte sind in verschiedenen, unterschiedlich gut lesbaren Handschriften geschrieben. Nach einer Übergangszeit Mitte der 1880er liegen danach nur noch maschinengeschriebene Texte vor. Die an den Seitenrändern eingestempelten Adressen weisen darauf hin, dass diese durch externe Büros professionell bearbeitet wurden, die alle in der Nähe des Strand angesiedelt waren.⁶ Buchanan wird über diese Möglichkeit erfreut gewesen sein, da seine Handschrift wie sie in *The Shadow of the Sword* oder in Ergänzungen zu *Sophia* oder *A Man's Shadow* vorliegt nur schwer lesbar ist.⁷ Die Paginierung ist entweder durchgehend oder setzt mit jedem Akt neu an. Im zweiten Fall wurden die Seitenzahlen allerdings oft handschriftlich durchgestrichen und neu durchgezählt. Wo vorhanden, folge ich der Durchzählung, ansonsten steht der Seitenangabe die Nummer des Akts in römischen Zahlen voran (I.x, II.x usw.). Nachträglich eingefügte Zwischenseiten, die unpaginiert bleiben, werden mit “np vorhergehende Seite/folgende Seite” angegeben. Bei Zitaten korrigiere ich offensichtliche Rechtschreibfehler, ergänze Satzzeichen und vereinheitliche die Formatierung, z.B. stehen Bühnenanweisungen durchgehend kursiv. Meine Ergänzungen stehen in eckigen Klammern [], im Manuskript durchgestrichene Passagen in geschweiften Klammern {}. In keinem der Manuskripte ist eine eindeutige Einflussnahme durch das Zensurbüro des Lord Chamberlains zu erkennen. Bei den meisten Änderungen handelt es sich um Umstellungen, Kürzungen oder Korrekturen offensichtlicher Fehler. Eine komplette Schwärzung mehrerer Wörter, wie sie in *Sophia* auf insgesamt vier Seiten vorgenommen wurde (33, 55, 64, 65), ist die

⁶ Bei *Sweet Nancy* liegt der handgeschriebene Auftragszettel bei: “3 Acts[,] when done with to go inside this cover & to be delivered to L.C.” (np) Die Vielzahl der Adressen überrascht, wenn man bedenkt, dass die Schreibmaschine erst in den 1870ern einen breiten Markt erreichte – auch die uneinheitliche Schreibweise von “type(-)writing” weist auf die Neuheit dieses Hilfsmittels hin. Buchanans Manuskripte werden besonders oft von der “Improved Type Writing Comp.” bearbeitet, daneben aber auch von “The Writing Office”, “The Type-Writing Office”, “Miss Dickens’s Type Writing Office”, “Mrs. Marshall’s Type Writing Office” und “Madame Moncharlon, Type-Writer Copyist”. Deckblätter zu den einzelnen Akten sind oft mit aus verschiedenen Zeichen zusammengesetzten “Zierleisten” geschmückt, z.B. --\$@\$@\$@\$-- , ---o0o---, ++++\$\$\$++++ oder o-o-0-o-o.

⁷ Ich gehe davon aus, dass es sich hierbei um Buchanans Handschrift handelt, da *The Shadow of the Sword* offensichtlich nicht ins Reine geschrieben wurde und Buchanan so grundlegende Textänderungen wie in *Sophia* und *A Man's Shadow* niemand anderem überlassen haben dürfte.

Ausnahme und könnte ebenso gut durch den Autor erfolgt sein, der nicht wollte, dass diese Änderungen den Lord Chamberlain beeinflussen. Im direkten Textvergleich bedeutet =, dass es sich um eine unveränderte Übernahme handelt; ≈ weist auf gleichen Inhalt hin, wobei die benutzten Formulierungen der Vorlage teilweise stark ähneln.

7.2 *Stormbeaten* (1883)

British Library Referenznummer: Lord Chamberlain's Plays Add MS 53289 O

Zustand: verschiedene, insgesamt gut lesbare Handschriften; durchgehend kaum Genitivapostrophe und willkürlich gesetzte Satzzeichen; VI steht zwischen I und II; in VI viele Änderungen

Paginierung: 134 Seiten; Paginierung setzt für jeden Akt neu an, ist jedoch handschriftlich durchgestrichen und neu durchgezählt; man beachte die falsche Einordnung von VI; viele unpaginierte Zwischenseiten (np)

Quelle und Abkürzung: Robert Williams Buchanan. *God and the Man* (Roman, 1881); Seitenangaben aus der Vorlage werden mit B.x abgekürzt

“Buchanan's first real success in the theater was scored with *Stormbeaten*, produced at the temple of Victorian melodrama, the Adelphi, on March 14, 1883.” (Cassidy 1973: 125) 1806 als Sans Pareil eröffnet, wurde das Theater 1858 abgerissen und in großzügigem, komfortablem Design mit 1,500 Sitzen neu aufgebaut (Mander/Mitchenson 1961: 14, 17). In den 1840ern und 1850ern für seine sensationellen Melodramen, die sogenannten “Adelphi screamers” bekannt, übernehmen 1878 die Gatti-Brüder Agostino und Stefano das Haus und führen diese Tradition in den 1880ern weiter, u.a. mit Stücken von G.R. Sims (ebd.: 17f., Howard 1970: 2). Jay nennt es “the most melodramatic house in London” (Jay 241) und es bleibt eine Hochburg für ausladendes Pathos: “Is the audience of a West-End theatre ever emotionally excited in these days, save such audiences as collect at the Princess's or the Adelphi who are all emotion, and applaud sentiment, no matter who utters it?” (*Theatre* 1883 nach Revels VI/1975: 25)

Stormbeaten ist das erste von sieben Buchananstücken am Adelphi. Mit sechs Akten¹ stellt es das Hauptstück des Abends dar und hat eine respektable Laufzeit von knapp drei Monaten.² Obwohl ein amerikanischer Journalist keine Erfolgsaussichten in New York prophezeit, erwirbt Manager James Collier für \$10,000 noch im selben Jahr die Rechte (R/*New-York Daily Tribune* 8.6.1883). Im New Yorker Union Square Theater läuft es von November 1883 bis Januar 1884 insgesamt 76 Mal (R/*Theatre Reviews* 10), außerdem

¹ Im Manuskript werden in der Übersicht V Akte und ein “Prologue” genannt (3), später wird jedoch von I bis VI durchgezählt.

² Die genaue Zahl der Aufführungen liegt nicht vor. Es läuft vom 14.3. bis zum 8.6.1883 (R/*Theatre Reviews* 10).

geht es in England und Amerika auf Tour (ebd.). Laut Jay verdient Buchanan an *Stormbeaten* mehr als an seinen neun vorher produzierten Stücken zusammen (mit Ausnahme von *Alone in London*) (Jay 236).

Als Vorlage diente Buchanans eigener Roman *God and the Man* (1881), den er Rossetti als Entschuldigung für den *Fleshly Scandal* widmete. Der Plot handelt von (I) Christian Christianson, dessen Familie durch eine alte Fehde mit den Orchardsons verfeindet ist. Der gegenseitige Hass verschärft sich, als Squire Orchardson der verarmten Familie mit Rauswurf droht, sich sowohl Christian als auch Richard Orchardson in die Predigertochter Priscilla Sefton verlieben und Richard Christians Hund erschießt. Christians Mutter zwingt Christian und seine Schwester Kate daraufhin, ewigen Hass auf die Orchardsons zu schwören. (II) Beim Maifest weigert sich Richard, die von ihm schwangere Kate zu heiraten, während die Eifersucht zwischen ihm und Christian trotz Priscillas Vermittlungsversuchen eskaliert. Kate vertraut sich Priscilla an und flieht. (III) Vor Priscillas Abreise nach Amerika gesteht Christian ihr seine Liebe. Richard verlässt die nach einer Totgeburt wiedergekehrte Kate, um die Seftons zu begleiten. Sein Verhalten gegenüber Kate wird bekannt und Christian bittet Gott, ihm die Rache zu überlassen. (IV.i) Der als Matrose getarnte Christian attackiert Richard und wird in Ketten gelegt, woraufhin Priscilla ihm ihre Liebe gesteht. Richard versucht Christian zu töten, indem er Feuer unter Deck legt, dieser wird jedoch gerettet. (IV.ii) Während der Reparaturen am Schiff bricht das Eis und Christian verhindert Richards Rückkehr an Bord. (V.i, V.iii) Zusammen auf einer einsamen Insel gestrandet überwindet Christian seinen Hass und pflegt den schwerkranken Richard. (V.ii) Am Weihnachtstag hat Christian eine Vision von Kate und Priscilla. (VI) Squire Orchardson versöhnt sich mit Kate. Christian und Richard kehren zurück und im *Happy Ending* finden beide Paare zusammen.

Mit sechs Akten (9 Szenen), 8 Bühnenbildern und einem Personal von 15 namentlich genannten Charakteren plus diversen Statisten für die Massenszenen in II und IV handelt es sich bei *Stormbeaten* um eine Großproduktion. Der Zeitrahmen wird im Roman lediglich angedeutet (B.144f. “when the daily newspaper was not thought of, and when the electric telegraph was not even a dream”) und auch im Manuskript fehlen detaillierte Beschreibungen von Charakteren oder Kostümen. Laut einer Rezension wird es im

Regency-Stil inszeniert (R/*The Stage* 16.3.1883: 7), eine andere spricht von “a picturesque period of the last century” (R/*The Theatre* 2.4.1883).³

Die Rezensionen von *Stormbeaten* fallen gemischt aus. *The Era* gibt dem Roman zwar den Vorzug, bezeichnet das Stück aber als einen “genuine triumph” nach Buchanans früheren “dramatic defeats” (R/*The Era* 17.3.1883 2321). Kritisiert werden u.a. die Länge (R/*The Times* 17.3.1883: 5) und die moralische Handhabung des Plots (s.u.). Schauspieler J.H. Barnes fasst zusammen: “The play was brilliantly noticed by the Press, but it was only a passable success, and did not realise the expectations formed by reading the book.” (Barnes 1915: 145)

***Stormbeaten* als Adaption im Theaterfeld**

Konkreter Auslöser für die Dramatisierung ist ein Vorschlag von Sims (Jay 207), aber Buchanan liegen das Thema⁴ und die Ausgangssituation des Stücks offensichtlich am Herzen: “Neither in Æschylus nor in Shakespeare (I say it in all humility) can there be found a more tragic situation than the piteous reconciliation of two life-long enemies left alone in all the world [...]” (R/*The Era* 19.6.1886 2491) Selbst im Adelphi will er mit seinem Stück mehr als reine Unterhaltung anbieten: “My point is that the drama’s purpose was the very highest and noblest possible from the spiritual point of view.” (LRL 298) Die meisten der von Sudau vorgeschlagenen Motivationen für eine Adaption greifen für *Stormbeaten* nicht, z.B. ist eine Aktualisierung oder Neuinterpretation durch denselben Autor unwahrscheinlich, zumal der Roman nur einige Jahre zuvor erschienen ist. Eine Ausnahme ist ein möglicher Werbeeffect durch und eventuell auch für die Quelle, womit in einem weiteren Sinne eine strategische Positionierung im literarischen Feld verbunden wäre: Buchanan kann so seiner Entschuldigung bei Rossetti mehr Nachdruck verleihen. Ansonsten könnte er sich nämlich nach dem Imageschaden des *Fleshly Scandals* mit einer Eigenadaption nur bedingt profilieren. Cassidy lässt diese Möglichkeit zwar außen vor,⁵ aber auch wenn einige Kritiker den Anlass nutzen, weiterhin gegen Buchanan zu polemisieren (z.B. R/*The Theatre* 2.4.1883), wird die apologetische Widmung des Romans im Zusammenhang mit dem Stück durchaus kommentiert (z.B.

³ Diese beiden Verortungen widersprechen sich, insofern die Regency-Zeit auf den Anfang des 19. Jh. fällt. Die religiösen Elemente sind dem 18. Jh. zuzuordnen: Die Auswanderer auf dem Schiff werden als Moravien bezeichnet (92, 111), die zwischen 1730 und 1800 aktiv waren, ebenso wird “good Master Wesley” erwähnt (93).

⁴ “‘God and the Man’ is a study of the vanity and folly of individual Hate [...]” (B.iv)

⁵ “The novel [...] was also a vehicle for his own apology to Dante Gabriel Rossetti; but Buchanan had the good taste to omit the apology or any reference to it from the play.” (Cassidy 1973: 126)

R/*The Times* 17.3.1883: 5), von *The Theatre* sogar in voller Länge zitiert (R/*The Theatre* 2.4.1883), und so auf ihre Existenz hingewiesen. Kritiker und das Publikum wissen jedenfalls um die Quelle und ziehen Vergleiche zwischen der Vorlage und dem Stück (z.B. ebd., R/*The Era* 17.3.1883 2321). Im Manuskript wird der Roman dagegen nicht erwähnt.

Die Adaption folgt insgesamt dem Plotverlauf des Romans. Änderungen sind hauptsächlich Folge des Gattungswechsels, besonders die Kürzung durch Streichung⁶ oder Raffung⁷ der Ereignisse. Zentrale Vorfälle wie die Tötung von Christians Hund⁸ oder der Schwur auf die Bibel (B.42 ≈ 24) bleiben erhalten. Die Maiszene (II) mit Kates Krönung zur Maikönigin ist dagegen neu, auch wenn Elemente aus dem Roman übernommen werden, z.B. Richards Reaktion auf Kates Schwangerschaft oder dass Christians starke Emotionen Priscilla ängstigen.⁹ Als neue Charaktere treten in II Schafhirte Jabez, Seemann Johnie und die freche Sally in Erscheinung. Ansonsten bleiben die Hauptcharaktere in groben Zügen unverändert, ebenso wie die Nebencharaktere, z.B. der stereotype Schiffskapitän mit rauer Schale und weichem Kern oder Priscillas Vater als ein der Welt entrückter blinder Prediger. Vom Text her folgt *Stormbeaten* deutlich stärker der Vorlage als Buchanans andere Adaptionen, was mit ihm als Autor der Quelle nur natürlich ist. Neben wörtlichen Zitaten (z.B. B.107 “You are more to me than the light of the sun, than the breath of my nostrils, than my immortal soul.” = 77) gibt es viele nahezu identische Übernahmen, z.B. wird Richards

Be a wise woman, Kate. Keep our secret, and when you marry some honest yeoman, as you may, I will take care you shall not lack for dower. [...] You will tell him [Christian] nothing, good Kate; you love your honest name too well. [...] Now, kiss me, and be sure that I remain your friend.
(B.98f.)

⁶ U.a. durch Auslassen der Rahmengeschichte (B.I) und Christians Kindheit (B.II-IV).

⁷ Besonders der Schiffsreise in den Kapiteln B.XVII-XXVI und Christians Robinsonade B.XXVII-XXXI, die auch die Interaktion mit Richard auf der Insel und Christians Läuterung beinhaltet.

⁸ Im Roman vergiftet Richard bereits als Junge Christians Hund (B.39), was die Tat noch schändlicher macht, während er ihn im Stück hinter den Kulissen und vorgeblich aus Notwehr erschießt (22f.).

⁹ Die Maitanz-Szene erinnert an traditionelle pastorale Elemente, wie sie schon von Shakespeare benutzt werden (z.B. in *As You Like It* oder *The Winter's Tale*), und wird eventuell von Buchanan bewusst eingesetzt, um den literarischen Wert seines Melodramas durch diese Verbindung zu steigern. Gleichzeitig kann sie Ausdruck der im Viktorianismus zunehmenden nostalgischen Romantisierung des Landlebens sein und urbane Zuschauer entweder an die eigene, reale Vergangenheit erinnern oder ihnen einen völlig unbekanntem, pittoresken Lebensraum präsentieren (s. 6.1.3). Die Reaktionen auf die Maiszene sind gemischt: Laut *The Era* berührt Kates Verzweiflung die Herzen (R/*The Era* 17.3.1883 2321), während *The Times* bemängelt, dass Kates Krönung direkt nach ihrem verzweifelten Appell an Richard nicht zur Idylle passe (R/*The Times* 17.3.1883: 5). Dabei verstärkt gerade dieser Kontrast Kates prekäre Lage und Isolation, insofern das Bekanntwerden der Wahrheit sie vom Zentrum des sozialen Geschehens zur Außenseiterin machen würde.

zu den beiden Sätzen “You will tell him nothing, you love your own good name too well. Now kiss me, and be sure that I remain your friend.” (41) und “Nay, ’tis no use to cry and wail – be a wise woman – marry some honest yeoman – and you shall not lack for dower [...]” (84f.)¹⁰

Neben dem Gattungswechsel beeinflusst der Aufführungsort die Art des Theaterstücks und auch die Rezeption. Viele Kritiker beschreiben *Stormbeaten* speziell als ein gutes Adelphi-Drama (R/*The Times* 17.3.1883: 5, R/*The Graphic* 24.3.1883 695, R/*The Theatre* 2.4.1883), womit hauptsächlich die Spezialeffekte und die Emotionsdichte gemeint sind. Die ersten drei Akte sind in dieser Hinsicht zurückhaltend, aber pittoresk gestaltet, u.a. durch den Auftritt eines lebenden Hundes in I (vgl. Barnes 1915: 143f.) und die Maifeier mit Maibaum und Tanz in II. In IV und V häufen sich die spektakulären Effekte, u.a. das Feuer unter Deck (106ff.), schwimmende und berstende Eisberge (110f.), die Eislandschaft (111, 117), der Schollenbruch (114f.), der Schneefall und das Nordlicht (126).¹¹ Die genutzten Techniken sind nicht neu, aber deswegen nicht weniger effektiv:

Mr. Beverley and the scenic machinists and carpenters have been put into requisition to produce some *remarkably picturesque effects*. Among these the collision of the ship with the iceberg and the sudden collapse of the icefloe – a well-remembered incident of an old Adelphi drama here *skilfully revived* – stand forth conspicuously. (R/*The Graphic* 24.3.1883 695, kursiv sh)

Dasselbe gilt für Christians Vision am Weihnachtstag in V.ii, bei der die Rückwand der Bühne transparent und die dahinterliegende Szene sichtbar wird – ein Effekt, den Irving bereits in seiner Produktion von Boucicaults *The Corsican Brothers* (1880) benutzt (vgl. Booth ed. II/1969: 71-75).¹² Die *Illustrated London News* widmet am 5. Mai 1883 eine ganze Seite mit Bildern den Schauspielern und der Szenerie (Cassidy 1973: 126). Die Reaktion auf die Effekte ist geteilt: *The Times* empfindet sie trotz der erwartbaren Popularität als aufgesetzt (R/*The Times* 17.3.1883: 5) und *The Era* schreibt diese Art von Effekthascherei hauptsächlich den Erwartungen des Adelphi-Publikums zu und erwähnt, dass nach IV.ii der Bühnenkünstler auf die Bühne gerufen wird (R/*The Era* 17.3.1883 2321, vgl. auch R/*The Graphic* 24.3.1883 695). “The result is certainly a good Adelphi play of stirring incidents, although of a solemn kind.” (R/*The Theatre* 2.4.1883) An Geld

¹⁰ Weitere Bsp. sind B.27 ≈ 7, B.42 ≈ 24, B.147 ≈ 93, B.165 ≈ 95f., B.171 ≈ 100, B.276 ≈ 122f. usw.

¹¹ Buchanan stellt sicher, dass jeder im Publikum um die Quelle der stimmungsvollen Beleuchtung weiß, indem er Christian – zugegebenermaßen ungeschickt – sagen lässt: “[T]he heavens are faintly lit with the aurora – the many coloured northern lights [...]” (128)

¹² Die gesamte Szenerie des dritten Akts von *The Corsican Brothers* weist eine ähnliche Atmosphäre auf, mit laublosen Bäumen, einem zugefrorenen See und mithilfe von grobem Salz und Beleuchtung imitiertem Schneefall (Booth ed. II/1969: 72).

scheint es dieser Produktion jedenfalls nicht gemangelt zu haben. Inwieweit Buchanan mit den Effekten zufrieden ist, bleibt unklar. Einerseits sind lediglich das Bühnenbild und die Beleuchtung von IV und V im Manuskript detaillierter beschrieben, was darauf schließen lässt, dass ihm die richtige Stimmung wichtig war. Andererseits äußert er sich zur Wiederaufnahme des Stücks 1886 frustriert:

[P]opular audiences saw only, as Mr Archer saw, two well-known actors declaiming on the snow, in the presence of canvas-icebergs, and an Aurora Borealis created by the magic lantern. Popular audiences are deaf as even Mr Archer to the divine issues of a sublime reconciliation, and see no difference between a situation like that and the vulgar hurly-burly of minor sensationalism. (R/*The Era* 19.6.1886 2491)¹³

Ergänzt wird die Szenerie durch eigens für das Stück komponierte Begleitmusik, deren Einsatz und Verlauf im Manuskript wiederholt markiert ist. Komponist Walter Sprake schreibt auch die Musik für fünf weitere Buchananstücke am Adelphi.

Die Besetzung von *Stormbeaten* wird positiv rezensiert, wobei *The Theatre* die Leistung der Darsteller von vornherein negativ qualifiziert: “To talk of acting in its highest and most subtle sense, is of course impossible in connection with a drama pitched in so high a key as this.” (R/*The Theatre* 2.4.1883) Zumindest für die 1890er attestieren Archer und Shaw der Schauspielkunst am Adelphi jedoch eine gewisse Qualität:

The acting, both at the Adelphi and the Vaudeville, is good of its kind. (Archer 1894: 96)
Is it not odd that the Adelphi is the only theatre in London devoted to sentimental modern drama where the acting is not vulgar? [...] At the Adelphi the actors [...] go straight for the play with all their force, as if their point of honor lay in their skill, and not in persuading smart parties in the boxes that it would be quite safe to send them cards for an ‘At Home’ in spite of their profession. (1897 in Shaw ²1955: 159f.)

Produzent Charles Warner übernimmt die Rolle des Christian und ist für den Erfolg des Stücks vermutlich maßgeblich mitverantwortlich – er spielte in H.J. Byrons Kassenschlager *Our Boys* (1875) für 1,362 Nächte den bodenständigen jungen Helden Charles Middlewick und kann auf seinen Bekanntheitsgrad vertrauen. Eine Rezension seiner Rolle als Alkoholiker in Reades *Drink* (1893 [1879]) verweist auf schauspielerische Techniken, die er ähnlich auch in *Stormbeaten* anwenden konnte: “Much of his acting here was as subdued and varied as it was truthful and impressive, while the climax of his terror, though appalling and necessarily repellent, was not overcharged.” (Knight 1893 über *Drink* in Rowell ed. 1971: 208) Neben zurückgenommenem Pathos (“There was the

right ring in the curse; it was never stagey or in any way melodramatic.” R/*The Theatre* 2.4.1883, ebenso R/*The Stage* 16.3.1883: 7) zeigt er “abundance of romantic spirit and picturesqueness” (R/*The Graphic* 24.3.1883 695) und hat das Haus in der Hand (R/*The Era* 17.3.1883 2321). Mit der Wiederaufnahme des Stücks 1886 wiederholt Warner seinen Erfolg (R/*The Weekly Dispatch* 20.6.1886: 7, R/*The Era* 19.6.1886 2321). In der Karriere des Richard-Darstellers J.H. Barnes gibt es vor *Stormbeaten* keinen vergleichbaren Publikumserfolg, er wirkte aber in Produktionen mit guten Laufzeiten mit,¹⁴ arbeitete mit so bekannten Schauspielern wie Irving und Hare zusammen und besetzte 1882 am Drury Lane einige Hauptrollen (*Who’s Who*⁴1922: 39). Die kleinere Rolle des tumben, selbstverliebten Schafhirten Jabez übernimmt Herbert Beerbohm Tree, der in den folgenden Jahren drei Stücke von Buchanan am Haymarket produzieren wird, in denen er selbst die Hauptrollen übernimmt. *Stormbeaten* liegt allerdings vor seiner Etablierung als *Actor-Manager*¹⁵ und er ist vermutlich noch nicht der Publikumsmagnet als den ihn Shaw 1898 beschreibt (vgl. Shaw²1955: 294). Die Reaktion auf seinen Jabez ist durchwachsen (negativ R/*The Theatre* 2.4.1883, positiv R/*The Stage* 16.3.1883: 7), die Rolle passt jedoch zu seinem komödiantischen Talent (vgl. Cevasco ed. 1993: 631, Kilgarriff 1974: 433) und könnte daher explizit für ihn geschrieben worden sein. Unter den Schauspielerinnen sticht Amy Roselle als Kate hervor: “[Roselle] then in the very height of her popularity, gave a most powerful performance of the unhappy Kate.” (Jay 207) Auch sie ist dem Publikum aus *Our Boys* bekannt, als natürliche und schlagfertige Mary Melrose, scheint aber die pathetisch-tragische Rolle von Kate gut ausgefüllt zu haben: “[T]he performance has the advantage of the services of that tender, emotional actress, Miss Amy Roselle, in the part of the heroine [...]” (R/*The Graphic* 24.3.1883 695, auch R/*The Stage* 16.3.1883: 7) Priscilla wird dagegen von der als “novice” beschriebenen Eweretta Lawrence gespielt, die noch an ihrer Technik feilen muss, “but she seems likely to develop into something more than a merely pleasing actress when she has acquired the art of sincere utterance” (R/*The Graphic* 24.3.1883 695, auch R/*The Theatre* 2.4.1883). Clara Jecks als Sally gehört bereits seit 1877 zur Adelphi-Truppe und spielt noch in mindestens sechs weiteren Adelphistücken von Buchanan mit (*Who’s Who*⁴1922: 434).

¹³ In dieser Attacke zeigen sich bereits Buchanans Zweifel an den intellektuellen Fähigkeiten eines populären Publikums (s. 6.2.3) und außerdem sein Mangel an instinktivem Spielsinn, wenn er diesen öffentlich Ausdruck verleiht.

¹⁴ Z.B. in *The American Lady* 1874 am Criterion mit 100 Aufführungen oder in *Pygmalion and Galatea* 1883 am Lyceum mit 102 Aufführungen (*Who’s Who*¹⁶1977: 1286, 1304).

¹⁵ Tree gibt sein Schauspieldebüt 1876, 1887 übernimmt er erstmals einen Managerposten (Cevasco ed. 1993: 631).

Neben seinen Ressourcen beeinflusst die kulturelle Position des Adelphi im Theaterfeld die Adaption von *God and the Man*. Buchanan muss zu einem gewissen Grad auf die Erwartungen des Publikums eingehen, die wiederum von Genrekonventionen beeinflusst sind und sich in Änderungen im Plotverlauf und in der Konzeption der Charaktere niederschlagen. Besonders bei der Behandlung bestimmter Themen fällt die Unterscheidung zwischen literarischen Vorgaben und anderen gesellschaftlichen Faktoren schwer, da durch den starken Einfluss des Machtfelds auf das viktorianische Theater die literarischen Regeln überlagert werden. *Stormbeaten* folgt in vielen Punkten den Konventionen des Melodramas – das Stück eröffnet mit einer Standardszene, in der der verarmten Familie des Protagonisten der Rauswurf durch den hartherzigen Grundbesitzer droht (4ff.), es gibt die vom sozial über ihr stehenden Schurken verführte und verlassene Maid, Rachegeleüste und Versöhnung, pastorale Tänze und Schiffbruch. Durchweg setzt Buchanan dermaßen auf intensive Emotionen, dass fast schon das Lesen der Anschuldigungen, Schlägereien, Versöhnungen, Schwüre, Tränen usw. anstrengt und die Spannungskurve recht bald überreizt ist: “It [V] became wearisome, because the ear was a little tired of the same key of despair [...]” (R/*The Theatre* 2.4.1883) Dabei nutzt Buchanan noch nicht einmal alle Bühnentauglichen melodramatischen Szenen aus dem Buch.¹⁶ In den 1880ern scheint hochkonzentrierter Pathos jedoch noch unverfänglich gewesen zu sein. Beispielsweise distanziert sich Chambers in *Captain Swift* (1888) über einen ironischen Metakommentar von den genutzten, unplausiblen Plotkonventionen (49f. “What a splendid imagination! [...] You should remain in London and write novels.”), während er die melodramatische Wiedervereinigung zwischen der Mutter und ihrem zur Adoption weggegebenen, inzwischen erwachsenen Sohn unkommentiert lässt.

Auch die Ausweitung der *Comic Relief*, deren Fehlen bereits in den Romanrezensionen bemängelt wird (z.B. R/*The Graphic* 10.12.1881 628), verläuft gemäß melodramatischer Vorgaben.¹⁷ Sie schafft einen Ausgleich zu den vielen pathetischen Szenen und ist sorgfältig verteilt: So endet II mit Christians Schock über Kates Flucht und III eröffnet mit Sallys komischer Sorge um Seemann Johnie. Dasselbe Muster wiederholt sich im Übergang von V zu VI, wobei hier zusätzlich Spannung aufgebaut wird, insofern das

¹⁶ Ausgelassen wird z.B. die Szene, in der Kate mit nach Richard ausgestreckten Armen vor ihm zusammenbricht, als dieser gerade Priscilla zu umgarnen versucht (B.119); oder dass Christian Squire Orchardson an das Totenbett seiner Mutter zieht und dort schwört, Richard zu töten (B.138-142).

¹⁷ Im Roman beschränkt sich die Komik auf die Beschreibung eines unfähigen holländischen Kapitäns (B.193f., B.206).

Überleben sowohl von Christian als auch zunächst Richard offen gelassen wird.¹⁸ Für III und IV verfolgt Buchanan eine andere Strategie, insofern er Christians Racheschwur Ende III nicht mit Komik ausbalanciert, sondern mit der allgemein optimistischen Stimmung an Deck des Auswandererschiffs (IV). Für die *Comic Relief* baut er die Familie von Schuster Marvel aus, der unter dem Pantoffel seiner Frau steht (B.68 ≈ 15). Das Ehepaar wird erweitert durch Tochter Sally, die wie ihre Mutter Marvels männliche Autorität untergräbt (26f., 65ff.). Ihre selbstbewussten, ungebildeten, selbstmitleidigen, protestierenden Tiraden erinnern an Eliza Doolittle in Shaws *Pygmalion* (1912), vgl. z.B. ihre Sorge um Sweetheart Johnie: “when praps a whale’ll swallow thee, as it did Jonas – or you may fall among Sandwiches and marry a black woman! Oh! Oh!” usw. (64). Sally wird ergänzt mit dem selbstverliebten o-beinigen Schafhirten Jabez (28 “I were a bootiful young chap, and gay wi’ the wimmen, till I pick’d up wi’ *thee*”, 29 “my legs are agin me in love, and now they’re agin me on the sea [...] I’ll list for a solger! – and when I fight the French, they’d best not rouse me – I be a terrible man when roused!”) und dem mit seinem Seemannsjargon typischen *English Tar* Johnie (65f. “This here vessel belongs to me, sheer off pistol legs” usw.), der bereits ein wenig überholt wirkt.¹⁹ Obwohl die Marvel-Familie offensichtlich nachträglich in den Plot eingefügt wurde, ist sie nicht völlig arbiträr, insofern Johnie die Verbindung zum Schiff herstellt, da er Christian seinen Seemannsposten verschafft (92) und ihn vor dem Verbrennen rettet (107f.). Der Komikfaktor hängt, wie so oft, von der Ausfüllung der Rollen durch die Schauspieler ab.

Stormbeatens neues *Happy Ending* präsentiert sich dagegen nur auf den ersten Blick als Anpassung an die Theaterkonventionen – im Roman stirbt Richard nach der Versöhnung mit Christian auf der Insel. Cassidy schreibt die Veränderung ganz dem Adelphi-Publikum zu: “This change was, of course, a concession to the well-known taste of the Adelphi audiences, who liked their plays to end in complete happiness.” (Cassidy 1973: 126) Auch der zeitgenössische Kritiker Dutton Cook attestiert dem Adelphi-Publikum eine Vorliebe für standardisierte Plotverläufe: “Mr Sims’s *Lights o’ London* is a five-act melodrama of the good old Adelphi pattern. The story deals exclusively with English life, abounds in stir and incident, blends to the audience many familiar sights and scenes.” (1883 über *The Lights o’ London* in Rowell ed. 1971: 209) Anscheinend sind

¹⁸ Christian kollabiert in V vor dem Rettungstrupp und kehrt in VI zunächst niedergeschlagen und allein zurück.

¹⁹ *The Era* beschreibt Johnie als “a sailor of the conventional type” (R/*The Era* 17.3.1883 2321). Auch andere Autoren beziehen gutmütige Komik aus dem eigentümlichen Verhalten von Dorfbewohnern, z.B. Pinero in seiner verhaltenen Komödie *The Squire* (1881).

jedoch weder das Publikum noch die Kritiker mit dieser Änderung zufrieden, vielmehr wird die Vereinigung von Kate und Richard als unmoralisch empfunden: “[I]t is a mystery that he [Buchanan] should make such an error in the drama when he has avoided it in the book.” (R/*The Stage* 16.3.1883: 7) Die “moral beauty” des Romans fehle und “the story of *Storm-beaten* does not lay hold very strongly of the spectator’s sympathies” (R/*The Graphic* 24.3.1883 695). *The Times* stellt die Änderung als Buchanans künstlerischen Ausverkauf dar: Der “professional moralist” habe sich für die “fancied necessities of the stage” verbogen und sei damit noch nicht einmal erfolgreich, “so that the author’s unhesitating renunciation of his own especial doctrines for the sake of a trivial and inartistic stage effect can hardly be said to have had the success he reckoned upon” (R/*The Times* 17.3.1883: 5).²⁰ Als Folge dieser Kritik endet *Stormbeaten* bei der Wiederaufnahme 1886 mit Richards Tod – er will Christian ermorden und wird rechtzeitig vom Rettungstrupp erschossen (R/*The Weekly Dispatch* 20.6.1886: 7).²¹ Richards ursprüngliche Rehabilitierung ist also statt einer Anpassung an melodramatische Konventionen ein Bruch derselben. Dafür spricht auch, dass das modifizierte Ende (von 1886) sich in seinen Konsequenzen für Kate mit der traditionellen Behandlung der gefallenen Frau deckt (s.u.). Der Hauptgrund für die Kritik an Richards Rehabilitierung liegt meines Erachtens jedoch in einem weiteren Bruch der Publikumserwartungen, und in diesem Punkt hält sich Buchanan strikt an seine Vorlage: Richard entwickelt sich auf der Insel nicht (mehr oder weniger schlagartig) zu einem tatkräftigen Mann, der durch Entbehrung ehrenhaftes und nützliches Verhalten lernt,²² sondern er wird allein durch seine Menschlichkeit vergebungswürdig. Diese Abkopplung von Verdienst macht *Stormbeaten* deutlich unkonventioneller und sperriger, als wenn sich Richards Läuterung in seinem Verhalten niederschlagen und er dem Zuschauer dadurch sympathisch würde.

Besonders deutlich wird die Abweichung von melodramatischen Standards jedoch an dem ungewöhnlich komplexen Charakter Christians. Durch seinen übermäßigen Hass ist er von Anfang an ein kompromittierter Held und seine Läuterung stellt das zentrale Thema des Stücks dar. Roman und Theaterstück bleiben sich dabei sehr ähnlich:

²⁰ Eventuell ist dies der Grund, warum Buchanan am Vaudeville Helden Clarissa im gleichnamigen Stück (1890) nach Richardsons berühmten Briefroman sterben lässt, wenn auch mit der Welt versöhnt.

²¹ Am New Yorker Union Square Theater endet das Stück dagegen noch harmonischer, insofern das Friedhof-Setting in VI durch eine Doppelhochzeit ersetzt wird (R/*The New York Times* 18.11.1883).

²² Wie z.B. in Robertsons *Ours* (1866): die harten Realitäten des Krimkriegs machen aus dem reichen, ziellosen, selbstmitleidigen Hugh einen aktiven, mit sich zufriedenen Mann; in Pineros *Sweet Lavender* (1888): der Alkoholiker Dick wird durch Armut nüchtern und zufrieden; und in Pineros *Lady Bountiful* (1891): nachdem die reiche Camilla ihren sorglosen, unterbeschäftigten Cousin Dennis abweist, gewinnt er ihren Respekt, indem er sich durch Arbeit unabhängig macht und Verantwortung für sein Leben übernimmt.

Christian sieht die Fehde mit den Orchardsons als gottgegeben an (B.28 ≈ 8), weswegen eine Versöhnung ausgeschlossen ist (B.37, B.76f. ≈ 46, 54). Sein innerer Wandel auf der Insel ist die Klimax und die Grundlage für das *Happy Ending*, auch wenn er natürlich nur gekürzt beibehalten werden kann, insofern Christians lange Einsamkeit und der nur stockend vonstatten gehende innere Prozess nicht bühnentauglich sind. Der Roman stellt die Läuterung psychologisch ausführlicher dar,²³ die Bühnenversion folgt jedoch denselben Stufen: 1) Christian hält Richard für tot und freut sich über die gelungene Rache (B.222 ≈ 115), 2) er leidet an Schuldgefühlen (B.223/B.226 ≈ 118), 3) mit Richards Überleben kehrt der Hass zurück (B.245f. ≈ 120, B.254 ≈ 122), 4) er schämt sich seiner humanen Regungen angesichts Richards Leiden und beginnt einzulenken (B.263f. ≈ 127, 129, B.267f./B.274f. ≈ 122f.), 5) Richards Krankheit besiegt Christians Hass, er kann seine eigene Schuld in der Fehde eingestehen und es kommt zur Aussöhnung (B.281-284 ≈ 127-132, B.289-292 ≈ 131f., B. 292f. ≈ 131). Im Roman bezahlt Christian jedoch trotz des *Happy Endings* mit Priscilla den Preis für seinen Hass, da ihn der Aufenthalt auf der Insel für immer verändert hat (B.312 “He looked old far beyond his years, and seldom smiled; but went about his daily work with a grave gentleness, like a man who is thinking of another world.”), während er im Stück kaum verändert scheint.²⁴

In Christian und zu einem gewissen Grad auch in Priscilla und Kate (s.u.) zeigt sich Buchanans Anspruch, lebensechte, mehrdimensionale Charaktere auf die Bühne zu bringen, den er im Zusammenhang mit *Constance* (1884) erläutert:

The hero of a modern play is expected to be *impossibly good*, as a contrast to the villain, who is *impossibly bad* [...] In the same manner, a heroine must be *impossibly virtuous*, proof against every species of temptation. In the days when we had a drama, such ideas were unknown; the playwright was not ethical, save in the loftiest sense of the adjective; and dramatists were content, in dealing with great passions, to paint *men and women as they are – noble, yet weak, full of fine*

²³ Das zeigt sich schon daran, dass die Robinsonade als memoirenhafter Erlebnisbericht aus Christians Perspektive eingefügt wird (B.XXVII-XLII). Beispiele für Buchanans detaillierte psychologische Darstellung sind Christians Selbstbetrug, mit dem er sich von seiner Schuld freisprechen will (B.226f. er habe Richard nicht direkt getötet, sondern ihm lediglich nicht aus dem eisigen Wasser geholfen), und dass er Richard später hauptsächlich am Leben lässt, weil er die Verantwortung für dessen Tod scheut (B.255f., B.259, B.269). Wie dicht Buchanan den Plot konstruiert, zeigt sich nach Richards Tod, wenn seine Bitte um ein ordentliches Begräbnis Christian posthum rettet, indem es ihm eine Aufgabe gibt (B.296). Diese Szene verdeutlicht gleichzeitig die Tiefe von Christians Veränderung, der nach dem Tod seiner Mutter vorübergehend jeglichen Glauben verloren hat (B.135f., B.143), auf der Insel jedoch in der christlichen Begräbnis-tradition Trost findet (B.297). In ähnlicher Weise kontrastiert das Stück Christians Bitten an Gott, in III ihm Richard zur Rache auszuliefern (89), in V.iii Richards Leben zu bewahren (130 “Hear me, loving merciful God! Forgive my wicked oath – spare him to me! Of all living things, he is all that remains to me!”).

²⁴ Ähnlich stark gezeichnet bleibt der Kriegsdienstverweigerer Rohan in Buchanans *The Shadow of the Sword* (1917 [1876]: 358, 410, 412, 419f.).

*instincts, but made of very variable flesh and blood. Not one element, but many elements, got to make up an average human being. (R/New-York Daily Tribune 22.11.1884: 7, kursiv sh)*²⁵

Im Vergleich zum Roman orientiert sich Buchanan bei den Bühnencharakteren stärker an melodramatischen Stereotypen, die dadurch an Vielschichtigkeit verlieren, was sich auf die Komplexität der Handlung überträgt. Z.B. setzt der Roman in Christians Kindheit an und beschreibt so viel ausführlicher seine psychologische Entwicklung: Sein Mangel an Bildung, der neben dem fehlenden Geld auch den Prioritäten seiner Familie zuzuschreiben ist (B.44), fördert seine Minderwertigkeitskomplexe gegenüber und damit seinen Hass auf Richard (z.B. B.87). Von Anfang an ist klar, dass die Schuld an der Fehde auf beiden Seiten zu suchen ist und dass weitgehend Christians Mutter für die gestörte Psyche ihres Sohnes verantwortlich ist.²⁶ Diese Vereinfachung ist u.a. eine Folge des Gattungswechsels, insofern der Roman mehrfach uneindeutige Aussagen trifft, die in der Bühnenversion vereindeutigt werden. Etwa wenn Christian in Richards Miene Arroganz und Überlegenheit erkennt, was aber auch seiner voreingenommenen Perspektive und Unsicherheit geschuldet sein könnte (z.B. B.79 “[Richard] looked quietly up, with the supercilious smile that Christian knew so well”, B.81). Dasselbe gilt für die Darstellung von Richard, besonders durch die Kürzung expliziter Beschreibungen seines Charakters. Sein Verhalten ist im Roman deutlich verwerflicher, besonders weil er Kate gegenüber keinerlei Unrechtsbewusstsein an den Tag legt (B.120f., B.124, B.174) und sie aktiv gegenüber Priscilla verleumdet (B.123, B.165f.). Gleichzeitig wird sein Potential unter Priscillas Einfluss betont:

No man’s soul is unmixed evil; [...] He sincerely loved Priscilla; [...] he felt, moreover, that from day to day her influence wakened and kept alive what was best and noblest in his nature [...]; he was, in a word, in the position of the culprit who honestly desires to reform [...]. (B.174f., auch B.147f.)

Umgekehrt entwickelt Priscilla immerhin ansatzweise Gefühle für Richard (B.148 “She could scarcely blame the man for loving her so much; and there was something in his devotion which touched her heart.”, auch B.153). Diese und weitere entlastende Charakterzüge (B.208, B.212f., B.216) werden zwar durch andere Situationen wieder negiert (z.B. B.256, B.270), im Stück sind sie jedoch überhaupt nicht vorhanden und Richard hat

²⁵ Die anschließende Aussage über *Clarissa* hindert ihn jedoch nicht, genau diesen Roman einige Jahre später zu adaptieren: “The true type of male heroism is not to be found in the good young man who died. The true model of feminine virtue is not Clarissa.” (R/New-York Daily Tribune 22.11.1884: 7)

²⁶ “For the rest, his disposition, it is to be feared, was sullen and stern. He had strong and stirring passions, as we have seen, but they had been subdued to a gloomy sense of wrong. Brave, honest, incapable of meanness or treachery, he yet conveyed in his manner a certain feeling of dangerous repression.” (B.45)

von Anfang an keine Chance bei Priscilla (52, 54ff.). Zusätzlich steuern melodramatische Genrekonventionen die Sympathieverteilung des Publikums, denn obwohl auch in *Stormbeaten* die Schuld an der Fehde nie eindeutig geklärt wird (5, 21, 70), besetzen die Orchardsons die Rollen der klassischen Bösewichter – Richard als *Upper Class* Vernichter ländlicher Unschuld, Squire Orchardson als unnachgiebiger Grundbesitzer.²⁷

Bei den Frauenfiguren verschiebt sich die Gewichtung deutlich, insofern Kate als die Heldin des Stücks wahrgenommen wird (s.o.), während diese Rolle im Buch eindeutig Priscilla zufällt. Priscillas Charakter verliert bei der Übertragung an Charme,²⁸ weil wie bei Richard ihre individuellen Charakterzüge auf der Bühne weniger explizit ausgeführt werden (können). Der Roman beschreibt sie als in sich ruhend (B.46) und hebt besonders ihre unbefangene Art im Umgang mit Männern hervor:

She spoke to Christian as frankly as one young man might talk to another, with perfect modesty, perfect unconsciousness, and perfect ease. She took him at once, as it were, into her confidence, as a human being, and yet, all the time, she preserved a certain pretty virginal dignity, which warned him that it would be a dangerous thing to encroach. (B.50, auch B.47f.)

Diese Eigenschaft setzt sie von den durchschnittlichen Dorfmädchen ab, die “either flirts or prudes” und “in either case ridiculously conscious of the sexual distinction” sind (B.49). Priscilla verkörpert damit ein im Vorwort zu *The Coming Terror* ausgeführtes Ideal, in dem Buchanan sich für freiere zwischengeschlechtliche Beziehungen ausspricht und “certain unnatural ordinances of Marriage and Divorce, the restriction on all true freedom of Relation between the sexes” kritisiert (*TCT* vi).²⁹ In beiden Versionen ist Priscilla anfangs mehr als die melodramatische passive Jungfer, insofern sie sich als Friedensstifterin versucht (53ff. ≈ B.124, B.169ff.), echte Empathie für Kates und Christians Verzweiflung aufbringt (58ff. ≈ B.89, B.120f.) und besonders gegenüber Christian und Richard ihre Eigenständigkeit bewahrt (s.u.). Diese Darstellung wird jedoch

²⁷ Wie Richard wird auch Squire Orchardson im Stück weniger explizit entlastet als im Buch, z.B. “With all his faults, and they were numerous, Orchardson had his human feelings; and he would have been rather relieved than otherwise at a death-bed reconciliation with the woman [Christians Mutter] who had suffered so much from his animosity.”(B.139) Er wird aber ebenso wie Richard in das *Happy Ending* einbezogen, indem er zunächst in seiner Trauer um den vermeintlich toten Sohn die Schuld bei den Christiansons sucht (30), bevor er durch Kates beständige Liebe erweicht wird (31f.). Im Roman zieht er sich dagegen mit seiner Trauer in sein Landhaus zurück und bricht jeden Kontakt zur Außenwelt ab (B.311). Diese Änderung ist dem neu konzipierten Ende zuzuschreiben, in dem Buchanan jeglichen Hass auflöst.

²⁸ So bemängelt *The Theatre*, dass Priscilla im Roman ein neuer, erfrischender Charakter war, während die Exposition im Stück misslungen sei, die sie als “worldly-minded” und “more of the French coquette” darstelle (*R/The Theatre* 2.4.1883).

²⁹ Dasselbe Meinung findet sich in Pineros *The Benefit of the Doubt* (1895): “The world is getting choked with rules for the conduct of everything and every body! What’s the matter with the world that a woman has to lose her character and paint her face before she is entitled to tell a man her troubles, and hear his in return [...]?” (186)

ebenfalls in beiden Versionen zunehmend durch ein engelhaftes Ideal verdrängt. Ihre religiösen Platitüden werden im Manuskript wenigstens zum Teil gekürzt (z.B. 100 “{’Tis true, you have suffered, but alas, to suffer is our lot, and as he forgives our trespasses so must we forgive them that trespass against us}”), es bleiben aber immer noch genügend ähnliche Stellen erhalten, z.B. “It is never too late for love. [...] ‘peace on earth, good will to man’ the bells are saying. (*looking up reverently*) Yes I am sure of it – my dream is true – even now, God has joined their [Christians und Richards] hands! Let us go to Church and pray for them together!” (124ff.)³⁰

Im Gegensatz zu Priscilla wird Kates Charakter im Stück deutlich aufgewertet, obwohl sie das gleiche Maß an Aktivität wie im Roman aufweist (B.41f., B.78 ≈ 5ff.). Dies liegt daran, dass sie mehr als Priscilla in die Rolle der stereotypen, mitleiderregenden, melodramatischen Heldin passt, ausschlaggebend ist jedoch die Auslassung der explizit negativen Beschreibungen aus dem Roman, z.B. “her memory was imperfect and her feelings evanescent. She would forget a benefit as easily as an injury” (B.37, auch B.97). Ebenso mildert Buchanan ihre ausschließlich erleichterte Reaktion auf die Fehlgeburt ab (B.115) und schreibt ihr stattdessen mütterliche Instinkte zu (84 “I have had a little child! It died just as it was born! {my poor little suffering babe} [...] yet perhaps you [Richard] are right – it is happier so.”). In beiden Versionen bleibt jedoch ihr Vertrauen in Richards ehrenhafte Absichten (B.98f., B.134 ≈ 20, 83ff., 88) für den Leser bzw. Zuschauer unverständlich, der von Anfang an erkennt, dass dieser keine Ehe eingehen will (B.96 ≈ 19). Für das *Happy Ending* von *Stormbeaten* hat ihre Treue allerdings die doppelte Funktion, dass sie zum einen die Versöhnung mit Squire Orchardson auslöst, zum anderen die Voraussetzung dafür ist, dass Richards Rückkehr sie überhaupt glücklich machen kann.³¹ Die physische Anwesenheit durch die Schauspieler kann diese textliche Schwäche jedoch überwinden, wenn zwischen den Darstellern eine überzeugende Dynamik entsteht und Barnes’ Aussehen und/oder Charme über seinen Status als Bösewicht zunächst hinwegtäuschen.

Während die Anpassung der komplexen Romancharaktere an melodramatische Konventionen großteils durch den Gattungswechsel und notwendige Kürzungen zu erklären ist, zeigt sich bei der Behandlung verschiedener Themen deutlicher der Einfluss gesellschaftlicher und durch die Bühne vorgegebener Standards, z.B. in der Darstellung

³⁰ Ein Beispiel aus dem Roman wäre: “So speaking, she raised her eyes to heaven, and looked like an angel already, in the sweet intent gaze of her perfect faith.” usw. (B.308f.)

³¹ Hier stellt sich die Frage, wie Kates Gefühle in der veränderten Version von 1886 gehandhabt werden.

der Christiansons als Familie, die Buchanan deutlich an das viktorianische Ideal anpasst. Im Stück nehmen Christian und seine Mutter Kate zwar nicht sonderlich ernst (z.B. 5 “child”, “simple witted girl”, 7 “foolish lass”, “cannot understand”), aber Christian versöhnt sich mit Kate direkt bei ihrer Rückkehr (86ff.). Im Roman dagegen zerstört Christians Mutter durch ihre vom Hass verfälschte Wahrnehmung (B.34f., B.88) die Lebensgrundlage und das Leben ihrer Kinder, besonders Christians (s.o.), übt psychischen Druck auf Kate aus (B.42, B.78, B.95) und verstößt sie erbarmungslos (B.126 “If it cometh to pass that thou hast brought shame upon our name, I will turn thee like a dog from our door!”), während Kate sowohl von ihrer Mutter als auch von Christian tätliche Gewalt erwartet (B.112 “Even if they killed her, what then?”, B.133f. “As he [Christian] came up panting, she shrank back, and lifted up her hands, as if expecting a blow.”). Auf Verständnis kann Kate nur außerhalb der Familie bei Priscilla hoffen (B.89 “She looks like one whose heart failed her, and who sought a friend.”).

Neben Christians Hass und Läuterung konzentriert sich Buchanan in beiden Versionen auf genderbezogene Themen. Dabei fällt zunächst Priscillas unabhängiger Charakter auf, der im Roman stärker herausgearbeitet wird: Ihre Gefühle für Christian entwickeln sich erst allmählich und sie lässt sich von seinem aggressiven Werben nicht unter Druck setzen (B.106f.) bzw. verspricht nichts, was sie nicht will (B.108). Auf Richards Flirtversuche reagiert sie souverän, durchschaut seine Anbiederung bei ihrem Vater (B.147), ignoriert den Hinweis auf Squire Orchardsons Wünsche (B.163) und lässt sich nicht herumkommandieren (B.158). Sie bildet sich in jeder Situation ihre eigene Meinung, sowohl als Richard Christians Liebe zu ihr als Racheakt darstellt (B.165), als auch über Christians Anschuldigungen gegenüber Richard bezüglich Kate (B.171f.) und der Brandstiftung (B.198). Dieser Eindruck wird noch verstärkt, insofern der Roman beide Männer als besitzergreifend beschreibt³² bzw. Christian später explizit Priscillas Unabhängigkeit anerkennt: “The woman he loved had her right, as well as he [...] he had no claim to control her liberty of choosing. [...] he was in no sense master of her life. [...] He had no power to control her.” (B.102) Priscilla zieht eine zeitlang sogar die Option in Erwägung, keinen von beiden zu erhören: “Both these men love me, and one methought I loved; but I would trust my fate to neither [...]’ Often in her heart she wished she were free of both.” (B.199) Während die besitzergreifenden Tendenzen im Stück nicht vorkommen, bleibt Priscillas Misstrauen gegenüber Christians Leidenschaft erhalten (z.B. 79

“your love and your hate are both so mad, so wild, you cherish such strange animosities”, auch 43).³³ Diese Unabhängigkeit wiederholt das Stück in Sally, die zwar der *Lower Class* angehört und daher traditionell eine komische Rolle ausfüllt. Sie weiß jedoch, was sie will (Johnie statt Jabez), lässt sich von ihrem Vater nicht einschüchtern (66f.) und ihre Entscheidungsfreiheit wird von Johnie ebenfalls ausdrücklich akzeptiert: “Sally’s of age, and her own missus.” (26)

Eine weitere Besonderheit der Beziehung zwischen Christian und Priscilla besteht darin, dass Buchanan sich von der Idee der Frau als rettendem moralischen Anker abwendet. Dies überrascht bei Buchanans wiederholt ausgeführtem Glauben an die Frau als Quelle männlicher Inspiration³⁴ und seinem daraus resultierenden Protest gegen die moderne “Pathologie” von Frauencharakteren in der zeitgenössischen Literatur (vgl. *TCT* 173f.). Priscilla versucht zwar, zwischen Richard und Christian zu vermitteln (z.B. B.VIII, B.XXXIII ≈ 46, 53f.), beeinflusst Christian zum Guten (z.B. 12 “As I listen to her words, I seem to feel the clouds of our ill fortune roll away and my evil passions smile like waters at rest”) und übt sanften Druck aus (79 “You will do better – you will try to be [a] better man for my poor sake!”, 102f.). Sie weigert sich jedoch Verantwortung für Christians Verhalten zu übernehmen bzw. sich darüber in eine Verbindung pressen zu lassen: “[Y]ou can save me from that, you can make me worthy in God’s sight!” “Nay only your own heart can do so much.” (79f. = B.108)³⁵ Weitere Appelle sind im Manuskript zum Teil durchgestrichen, z.B. “Think what I shall be when you are gone, sitting at my desolate hearth alone unloved in darkness! {Think what you might be to me, an angel of Blessing, lifting me out of Sorrow and Despair!}” (77, auch 79)³⁶ Buchanan macht zudem in beiden Versionen deutlich, dass ihr Einfluss ohnehin nicht ausreichen würde, weder bei Christian (B.197 “Not even Priscilla, not even the prospect of her love and divine compassion, could or should obliterate those memories. He had sworn an oath, and he meant to keep it.” ≈ 102f.), noch bei Richard (z.B. B.82 ≈ 54f.). Diese Ablehnung des

³² “He [Christian] loved her, he would possess her, he would make her his wife!” (B.87), “his [Richards] heart beating high with the dream of possible possession” (B.95).

³³ Die direkt aus dem Roman übernommene Aussage “Even if it could be, even if I willed to marry, I should fear your violent disposition.” (B.108) wird jedoch im Manuskript gestrichen (79).

³⁴ Z.B. “Contemporaneous with modern pessimism has arisen the cruel disdain of Woman, the disbelief in that divine *Ewigweibliche*, or Eternal Feminine, which of old created heroes, lovers, and believers” (*TCT* 174), “the old faith in the purity of womanhood, which once made men heroic, is being fast exchanged for an utter disbelief in all feminine ideals whatsoever” (*TCT* 186), auch *TCT* 145 und 164.

³⁵ Im Roman führt Priscilla weiter aus: “You must learn to chasten it; you must learn that all hate is evil [...]” (B.108, auch B.127)

weiblichen läuternden Einflusses ist im viktorianischen Theater ungewöhnlich oder nur in Ansätzen ausgeführt.³⁷ Die umgekehrte Konstellation, dass der Einfluss eines guten Mannes eine Frau auf den rechten Weg führt, weist außerdem einen anderen Schwerpunkt auf: Meist handelt es sich um verheiratete Paare, bei denen der Ehemann seine Frau zu angemessenem Verhalten ihm gegenüber erzieht.³⁸ Sofern es sich doch um die Gefahr eines moralischen Fehltritts handelt, wird die Frau immer *vor* dem relevanten Schritt aufgehalten.³⁹ Danach ist sie für immer verloren, wie z.B. in Jones' *The Dancing Girl* (1891): Die gefallene Drusilla bittet den ihr treu ergebenen John um Hilfe (69 "You might make me a good woman! Won't you try?"), der jedoch trotz seiner Liebe ablehnt: "What do you want of the man that loves you? His life? You can have mine. [...] I'll give you all – all – save only my word, my faith, my duty, my soul! I will not pay them for you!" (70f.)⁴⁰

Trotz der Zentralität mehrerer potentieller Paare (Christian/Priscilla, Richard/Priscilla, Richard/Kate) sind die wenigen Liebesszenen⁴¹ in *Stormbeaten* noch ganz dem melodramatischen Stil verpflichtet, wie die spartanische Aussöhnung von Richard und Kate zeigt:

Kate: (joyfully) Richard! (*going to him, then shrinking*) Ah!
 Richard: Katie! – nay, am I not forgiven?
 Kate: (*embracing him*) O Richard! (37)

³⁶ Im Roman macht sich Priscilla allerdings später Vorwürfe (B.162 "It was cowardly cruel of me to leave him [...] if I had stayed, with God's help I might have saved him [...]!", auch B.171), während sie im Stück ihrer Verantwortung gegenüber ihrem blinden Vater den Vorrang gibt (77).

³⁷ Julia qualifiziert in Boucicaults *The Flying Scud* (1866) zwar die Einflussmöglichkeiten einer Frau (227 "A good woman may save a weak man, but she can only share the fate of a bad one."), in anderen Stücken folgt dieser jedoch dem Ideal, z.B. wenn Mercy Dodd im gleichnamigen Stück den Kriminellen Bill zu einem tugendhaften Leben führt (1869). Besonders bei Jones häufen sich die rettenden Frauen, z.B. in *Saints and Sinners* (1884), *The Dancing Girl* (1891) und besonders *The Triumph of the Philistines* (1895): "[R]emember there is no reason for our existence except to save these poor wretches of men from following their natural bent of going to the dogs." (93) In *The Physician* (1897) ist Alkoholiker Amphil zwar verloren (59), aber Doctor Carey kann durch die Liebe zu "Saint Edana" seine Lebenskrise überwinden (66, 68). Pinero folgt dem Ideal in *The Gay Lord Quex* (1899) und *The Profligate* (1889).

³⁸ Wie in Buchanans *The Queen of Connaught* (1877): Kathleen muss einsehen, dass sie sich durch ihren irischen Stolz verblendet ihrem englischen Mann Darlington gegenüber ungerecht verhält; Grundys *The Glass of Fashion* (1883): Trevanion will seine Frau Nina vor dem Wissen um ihre illegitime Geburt schützen, weswegen sie eigentlich arm sind, diktiert ihr ohne Begründung, unter Berufung auf seine Autorität als Ehemann Sparsamkeit und muss ihren trotzigen Widerstand überwinden; und Chambers' *The Tyranny of Tears* (1899): Autor Parbury ist machtlos gegen die Tränen seiner Frau Mabel und muss seine Autorität wieder herstellen.

³⁹ Z.B. in Grundys *A Debt of Honour* (1880) und Buchanans *Lady Clare* (1883).

⁴⁰ Eine Ausnahme ist Marie in Taylors *Plot and Passion* (1853), die mit dem idealistischen Henri deswegen ein neues Leben anfangen kann, weil es sich bei ihrem Vergehen lediglich um Spielsucht handelt.

⁴¹ Christian und Priscilla beim Maitanz (II), Christians Liebeserklärung (III), Priscillas Liebeserklärung (IV). Richard äußert Priscilla gegenüber nur wenige kurze romantische Sätze, während er Kate überhaupt nicht umwirbt.

Vermutlich liegt hier ein weiterer Grund für den Protest gegen das *Happy Ending*, insofern Richard Kate nicht überzeugend um Vergebung bittet und sich seiner Sache sicher zu sein scheint. Ebenso hölzern ist die Wiedervereinigung von Christian und Priscilla, die Buchanan aus dem Buch übernimmt und anscheinend für effektiv hält:

Kate: You will soon be your old self again, dear Christian!
 Christian: Never – never!
 Priscilla: (*crying and opening her arms*) Not if I nurse you, dear! Not if I bid you, for my sake!
 Christian: Priscilla! you... you... you love me still? Priscilla! (*stands trembling and opening his arms*) (35f. ≈ B.310)

Generell zählen weder feurige Beteuerungen noch elegantes Geplänkel wie sie bereits bei Robertson und später bei Buchanans Zeitgenossen vorkommen zu seinen Stärken und die Ungläubigkeit des akzeptierten Liebenden ist ein Versatzelement, das er immer wieder benutzt.⁴² Vom Stil abgesehen folgt Buchanan bei der inhaltlichen Darstellung von Liebe den Bühnenkonventionen, seien sie nun melodramatisch oder romantisch. Christian verhält sich deutlich weniger streitlustig und selbstbezogen als im Roman (z.B. B.105f.). Seine physische Aggression, insbesondere gegen Richard, bleibt erhalten (15, 22, 54, 96, 108, 113, 114, 120f.), Priscilla gegenüber ist er jedoch sanft und geduldig (57, 78) und respektiert ihre Grenzen (102 “May I kiss you Priscilla?”). Buchanan verstärkt diesen Eindruck, indem er im Manuskript eine Szene streicht, in der Christians Eifersucht ihn zur verbalen Attacke auf Priscilla verleitet (75ff.), und eine ähnliche Szene (101 “You can smile on a man to lure him on!”) durch eine Kürzung entschärft (101 “{you women know how to deny with a word and to lure with a look, all in one}”).

Die Quintessenz des Plotstrangs um Kate, in dem Buchanan die unromantischen Folgen einer gesellschaftlich nicht abgesegneten Beziehung darstellt, überrascht nicht, wenn man seine Essays gelesen hat:

For him [den idealistischen Künstler], in his calm and waking moments, female purity was still a sacred certainty, and female shame and suffering were *less a proof of woman’s baseness and unworthiness than one of man’s deterioration.* (TCT 145, kursiv sh)

⁴² Z.B. Priscilla: “I shall never know a moment’s peace till the *man I love* is free.” Christian: “The man you love! no! no! I am a fool to listen! And yet, do you mean it, Priscilla?” (*Stormbeaten* 102); Clare: “My husband! Am I forgiven?” Templeton: “(*draws her to him tenderly*) And you are mine indeed *at last?*” (*Lady Clare* 123); Tom: “I have nothing left to live for!” Sophia: “(*sobbing*) Cruel! cruel!” Tom: “Sophia! is it possible you weep – for *me?*” (*Sophia* 67f.); Graham: “Lady Ethel, rise, why do you kneel to me?” Ethel: “Because – I love you!” Graham: “You – love – me?” (*The Bluebells of Scotland* 183); Alexis: “I am poor and friendless.” Anna: “Not friendless, Alexis.” Alexis: “You – you love me?” (*The Sixth Commandment* II.10). Umgekehrt findet sich diese Ungläubigkeit in *The Sixth Commandment* in Lizas: “You love me – you forgive me!” (V.11)

So far from having the Abominable hushed up and well regulated, I would have it flaunted publicly, in all its hideousness, till the real truth is understood that it is a *creation of the filth of man's heart*, and that the class called 'fallen' is practically *a class of Martyrs*. (TCT 187, kursiv sh)
Some good may be done, however, by asking if it is not possible [...] to keep intact for our civilization the living belief which sanctified a Madonna and a Magdalen; *to protect the helpless, to sympathize with the unfortunate* [...]? (TCT 189, kursiv sh)⁴³

Das heißt nicht, dass er ein Vertreter sexueller Zügellosigkeit ist:

Chastity is the noblest privilege of Womanhood [...]; but it does not preclude, it includes and sanctifies, Passion. A passionless heart is not necessarily a pure one; on the contrary, those hearts are the purest which can burn most ardently. (TCT 199)

Again, Chastity in itself is merely a negative merit. (TCT 204)

In der Darstellung von Kates Schicksal zeigt Buchanan Nachsicht auch für Frauen, die freiwillig ein unverheiratetes Verhältnis eingegangen sind.⁴⁴ Die im Roman überraschend pragmatische Einschätzung von Kates Lage durch die Prittlewells, die sie in ihrer Not aufnehmen, wird in der Bühnenversion verständlicherweise unterschlagen: "Don't 'ee take on so, my poor wench [...] Thou'rt not the first nor the last as has made a fool o' thysen' wi' no help fro' parson; bless 'ee, they thinks no more o' that in our good town than they does up in Lunnon. Thy folk will forgive thee, never fear!" (B.132f.)⁴⁵ Zudem betont Buchanan im Roman die Ausweglosigkeit von Kates Situation, insofern sie gegenüber Richard keinerlei Druckmittel hat (B.98f.), lediglich ihr eigener Ruf auf dem Spiel steht (B.99, B.112, B.116 ≈ 41) und sie keinen Rückhalt bei ihrer Familie findet (B.125f., B.133f.). In *Stormbeaten* schwächt er besonders den letzten Punkt durch die Modifizierung der Christiansons deutlich ab, da die Mutter vor der Enthüllung bereits tot ist und Christians Wut nicht nur nicht gezeigt, sondern sogar seine Erinnerung daran im Manuskript gestrichen wird: "{Yes at first my heart was turned against her, but now I am

⁴³ Hier wird Buchanans Tendenz zur Idealisierung aller Arten von Frauen deutlich. Nach Cassidy's Einschätzung geht diese über die viktorianische Norm hinaus und liegt in Buchanans enger Bindung zu seiner Mutter begründet (Cassidy 1973: 21). Dass es im 19. Jh. auch andere Meinungen gab, zeigt der in *The Coming Terror* abgedruckte Briefwechsel mit Mrs Lynn Linton zum Thema Prostitution, der auf beiden Seiten eine verzerrte Wahrnehmung aufweist: Linton attackiert gefallene Frauen, die im Gegensatz zum "struggling hard-worked girl" der "easy temptation of the streets" nachgeben (TCT 200) und beschreibt deren Leben mit "fine dresses, idleness, and the excitements of drink and adventures" (TCT 201). Buchanan vergleicht Linton mit George Eliot "[who] could never get over her hatred of pretty women, of poor butterflies like Hetty Sorrel" (TCT 195) und geht anscheinend davon aus, dass alle gefallenen Frauen eine Tess oder Hetty sind.

⁴⁴ In *Clarissa* (1890) lässt Buchanan sogar offen, ob Lovelace Hetty überhaupt jemals die Ehe versprochen hat oder ob sie von Anfang an wusste, auf was sie sich einlässt (IV.8, IV.13). Als Nebencharakter wird sie zwar nicht rehabilitiert, aber dennoch nachsichtig dargestellt.

⁴⁵ In Sims' *The Lights o' London* (1881) äußert sich Marks über das ungewisse Schicksal seiner Tochter Bess etwas weniger pragmatisch, würde sie aber auf keinen Fall verstoßen: "May be he's married her, and

weak as a little child, and can forgive her from my soul!}” (81)⁴⁶ Gleichzeitig entlastet Buchanan Kate im Stück stärker, nicht nur durch ihre positivere Charakterisierung (s.o.), sondern auch durch eine Durchstreichung,⁴⁷ ihre schuldbewusste Selbstbeschreibung (58 “wicked woman”, “ruined girl”, “not worthy even to *speak* to such as you [Priscilla]”, 59 “poor sinful girl”) und natürlich durch die vollständige Rehabilitierung am Ende.⁴⁸ Solche sympathisierenden Darstellungen der gefallenen Frau finden sich zwar auch bei anderen Autoren, allerdings meist ohne oder nur mit einem bedingt glücklichen Ende.⁴⁹ Kommt es tatsächlich zu einer Wiedervereinigung, war es von Anfang an nicht die Entscheidung des Mannes seine Geliebte zu verlassen und die Frau ist ihm in der Zwischenzeit treu geblieben.⁵⁰

Überraschenderweise enthält sich Buchanan in *Stormbeaten* jeglichen Kommentars zur viktorianischen Doppelmoral, obwohl er diese im Roman durch Squire Orchardson anspricht: “My son is a gentleman [...] If you are thinking of the lying tales concerning

he’s too proud to let us know; she’s been true and loyal to him, which ever way it is. [...] I ask nothing of the past, darling. [...] Whether you’re Master Harold’s wife or not, you’re my daughter.” (106f.)

⁴⁶ Buchanan ist offenbar unentschlossen, wie viel Raum er der Beziehung der Geschwister geben will: Der emotionalste Teil der Versöhnung ist trotz seines melodramatischen Potentials durchgestrichen (87 “{Why do you fear me? [...] As freely as God forgives you! what am I that I should sit in judgement upon you?}” usw.), die Änderungen bei Christians Rückkehr in VI zeigen jedoch, dass Buchanan den Schwerpunkt von der Wiedervereinigung mit Priscilla auf die Versöhnung von Christian und Kate verschiebt (vgl. 34f.).

⁴⁷ Beim Maitanz in II ist Kate mit Richard nicht verabredet (aktiv), sondern er sucht und findet sie (passiv) (39).

⁴⁸ Eine andere Lösung findet Buchanan in *The Bluebells of Scotland* (1877): Lord Arranmore kehrt zwar nicht lebend aus einem Kolonialkrieg zurück, hat Mina aber vor seinem Tod als seine rechtmäßige Ehefrau anerkannt und hinterlässt sie so als ehrenhafte Witwe und offizielle Erbin seiner Ländereien.

⁴⁹ Z.B. zahlt Lady Isabel mit ihrem geduldigen Leiden und Tod in Oxenford’s Version von *East Lynne* (1866) den Preis dafür, dass sie ihre Familie verlassen hat, obwohl ihr Verhalten stark entlastet wird (Ehe aus Dankbarkeit, Verunsicherung durch Eifersucht, Verführung durch Jugendfreund, Opfer eines perfiden Plans). Noch deutlich später ergänzen Pinero und Wilde ihre verständnisvollen Darstellungen von gefallenen Frauen mit konventionellen Enden: In Pinero’s *The Second Mrs Tanqueray* (1893) zerbricht Paula an den gesellschaftlichen und psychischen Folgen ihrer Vergangenheit und vergiftet sich; in Wildes *A Woman of No Importance* (1893) stellen sich Sohn Gerald und seine Verlobte Hester auf die Seite von Mrs Arbuthnot, die jedoch als Buße für ihren jugendlichen Fehltritt ihr Leben lang auf eine Ehe verzichtet und sich stattdessen guten Zwecken gewidmet hat. Ein ähnlich konventionelles Ende hat *God and the Man*: Kate lebt allein auf der Familienfarm und erscheint zwar zu Christians Hochzeit (B.311 “prettier though sadder than in former happier days”), kehrt danach aber sofort nach Hause zurück (ebd.). Dasselbe Muster findet sich in anderen Romanen, die das Schicksal gefallener Frauen verständnisvoll nachzeichnen: In Elizabeth Gaskell’s *Ruth* (1853) wird die gleichnamige Heldin von mehreren ehrenwerten Bürgern unterstützt, kann aber keinen Fuß in der Gesellschaft fassen. Nach einer Anstellung als Gouvernante pflegt sie die Kranken und Armen, später auch ihren Verführer, steckt sich an und stirbt. In Thomas Hardy’s Roman *Tess of the d’Urbervilles* (1891) tötet Tess ihren Verführer und wird hingerichtet. George Moore’s *Esther Waters* (1894) überlebt dagegen, aber auch sie findet Frieden in einem zurückgezogenen Leben, Religion und Freundschaft mit ihrer ehemaligen Arbeitgeberin.

⁵⁰ Beispielsweise verließ Ruth in Pinero’s *Sweet Lavender* (1888) Wedderburn, weil er sich ihrer schämte und sie ihm gesellschaftlich nicht schaden wollte; er wusste nichts von ihrer Schwangerschaft und sie hat nie geheiratet. Und noch 1911 unterschlägt in Chambers’ *Passers-By* Peters Schwester die an ihn adressierten Briefe, so dass er nichts von seinem Sohn weiß, und Margaret erklärt ihm Jahre später: “When I gave myself to you, it was for ever and ever – whether you cared or not – whether you loved me or not – whether you lived or died.” (104)

him and your unhappy sister, let me tell you that he is innocent in that matter [...] And even were he guilty as you believe, 'tis but a boy's folly, and he would make amends.” (B.141) Ein möglicher Grund dafür wäre, dass er den Squire nicht zu negativ darstellen kann, wenn er ihn später in das *Happy Ending* einbeziehen will. Eventuell vermeidet Buchanan das Thema jedoch bewusst, denn auch in seinen anderen Adaptionen thematisiert er die Doppelmoral nur selten und hebt sich damit deutlich von seinen Zeitgenossen ab, die männliche Untreue und Triebe als zentrales Thema immer wieder aufgreifen⁵¹ und u.a. als Quelle von Komik nutzen.⁵² Die meisten sehen sie als natürlich gegeben an,⁵³ während für Frauen andere Maßstäbe gelten. Aus moderner Perspektive besonders unerträglich sind die Stücke von Jones mit ihrer Häufung von zugrundegehenden gefallenen Frauen.⁵⁴ Obwohl er die Doppelmoral kritisch thematisiert, akzeptiert er sie als unumgängliches gesellschaftliches Übel und sieht jeglichen Handlungsbedarf auf Seiten der Frauen geben.⁵⁵ Bei Pinero und Wilde werden dagegen auch Männer verein-

⁵¹ Beispielsweise scheitert noch in Pineros *Mid-Channel* (1909) die Versöhnung der getrennt lebenden Blundells daran, dass beide in der Zwischenzeit eine Affäre hatten, was der Mann seiner Frau nicht vergeben kann.

⁵² Viele Farcen drehen sich um die (erfolglosen) amourösen Bemühungen verheirateter Männer, so auch Boucicaults *Forbidden Fruit* (1876). Ein *Running Gag* in Alberys Verwechslungskomödie *Pink Dominos* (1877) betrifft die Faszination des verheirateten Tubbs mit einem Album voller pikanter Fotos. Sogar in Robertsons insgesamt sentimentalen *Ours* (1866) ist Sir Alicks Untreue komisch und seiner Frau wird das Recht auf Eifersucht abgesprochen, weil in seinem “absurd scrape” keine Gefühle im Spiel waren (66).

⁵³ Alberys *Pink Dominos* argumentiert, dass Männer nicht anders können und Sophy ihre Erwartungen an männliche Treue modifizieren muss; Colonel Armitage und Gunning beschreiben eheliche Untreue in Chambers' *The Tyranny of Tears* (1899) als “a little – er – give me a word.” “Human.” (Booth ed. III/1973: 436) und Männer müssen gegen ihre Frauen zusammenhalten: “If we men didn't stand shoulder to shoulder in these little matters, society would – er – would –” “Crumble to dust.” (Booth ed. III/1973: 449); in *The Awakening* (1901) darf die unschuldige Olive Schwerenöter Trower keine Vorwürfe machen, weil sie nichts von “the temptations of a man's life” weiß (158); Grundy akzeptiert in *The Snowball* (1879), *A Debt of Honour* (1880) und *A Marriage of Convenience* (1897), dass junge Männer notwendigerweise eine Vergangenheit haben. In *The Mikado* (1885) führt Gilbert jegliche staatliche Intervention *ad absurdum*: “Our great Mikado [...] Resolved to try / A plan whereby / Young men might best be steadied. So he decreed [...] That all who flirted, leered, or winked, / (Unless connubially linked), / Should forthwith be beheaded.” (289)

Ein Rezensent von *Pink Dominos* exemplifiziert wunderbar die Doppelmoral, wenn er die “comparative innocence” des Stücks betont, gleichzeitig rät, Töchter und Schwestern zu Hause zu lassen, und anschließend die Frage diskutiert, ob es nicht besser wäre, in London ein offizielles Rotlichtviertel einzuführen, so wie in anderen europäischen Städten auch – bevor er sich der Leistung der Schauspieler widmet (*The Illustrated Sporting and Dramatic News* 21.4.1877 in Albery ed. II/1939: 207f.).

⁵⁴ *Saints and Sinners* 1884 (Letty's Tod wird nach öffentlichem Protest in ein *Happy Ending* umgewandelt), *The Dancing Girl* 1891, *The Masqueraders* 1894, *Michael and his Lost Angel* 1896, *Mrs Dane's Defence* 1900. Einzige Ausnahmen sind die späten Stücke *Whitewashing Julia* (1903) und *The Hypocrites* (1907).

⁵⁵ In *The Masqueraders* (1894) ist eine Ehe unabhängig vom Verhalten des Mannes für die Frau immer verpflichtend und Helen erinnert ihre unglücklich verheiratete Schwester Dulcie an ihre Pflichten: “To her husband to keep her vows. To herself to keep herself pure and stainless, because it is her glory [...] And to society, to her nation, because no nation has ever survived whose women have been immoral. [...] I don't know whether it's a man's duty to be moral. I'm sure it's a woman's.” (87f.) In *The Case of Rebellious Susan* (1894) wollen die Freunde von Lady Susan verhindern, dass sie sich mit einer eigenen Affäre an ihrem untreuen Gatten Harabin rächt. Sein Ehebruch sei “a respectable average case” (4), Männer könne man nicht ändern (6, 9), im Gegensatz zu ihm wäre ihr Ruf ruiniert (8) und früher hätten sich die Frauen

zelt von ihrer Vergangenheit eingeholt, aber mit relativ unerheblichen Konsequenzen.⁵⁶ Gegen Ende des 19. Jh. zeichnet sich in Theaterstücken die Tendenz ab, dass gefallene Frauen von weltgewandten Männern zumindest im direkten Kontakt mit Respekt und/oder Mitleid behandelt werden, die Rückkehr in die Gesellschaft oder eine glückliche Ehe bleiben ihnen jedoch weiterhin verschlossen.⁵⁷ Die Doppelmoral wird so als eine unpersönliche Macht dargestellt und die Verantwortung für ihre Folgen an eine vage dritte Kraft abgegeben (z.B. in Pineros *The Second Mrs Tanqueray* 1893 oder Jones' *Mrs Dane's Defence* 1900). Buchanans Schweigen zu diesem Thema überrascht, besonders bei seiner sonst üblichen Streitbarkeit und nach seiner Verteidigung der gefallenen Frau als Opfer männlicher Triebe. Eventuell zieht er es vor zu schweigen, als unter theaterpraktischem, konventionellem oder gesellschaftlichem Druck seine kritische Einstellung zu kompromittieren. In den wenigen Ausnahmen äußert er sich erwartungsgemäß ablehnend.⁵⁸

Obwohl die Gründe für die verschiedenen Änderungen komplex sind und sich teilweise überlappen, können einige von ihnen eher dem Einfluss des Machtfelds als den im Theaterfeld vorgegebenen Konventionen zugeschrieben werden. Hinsichtlich formaler Aspekte zeigt sich der direkte Einfluss des Publikums und seiner Wünsche sowohl im *Happy Ending* als auch in dessen späterer Änderung, und der Stil wird für die Version von 1886 überarbeitet, so dass *Stormbeaten* ein "brisk and impressive melodrama" wird

auch nicht beschwert (23, 69). Eine Ehe sei zwar kein Spaziergang (30 "you'll find marriage a very trying and difficult position, full of cares and anxieties" usw.), aber Susan muss letztendlich nachgeben, weil Rache unweiblich sei (16). In *The Hypocrites* (1907) bestätigt das moralische Sprachrohr Reverend Linnell zwar, dass Helen von ihrem Verlobten Lennard die Wahrheit über seine Vergangenheit verdient (89), allerdings wird ihre Forderung nach einem vorbildhaften Lebenslauf nicht kommentiert und sie findet niemandem, der ihrem Ideal entspricht, sondern opfert sich nonnenhaft für die Armen auf.

⁵⁶ In Pineros *The Profligate* (1889) begeht der reformierte Schwereöter Dunstan Selbstmord – dies wurde allerdings für die Bühne in ein *Happy Ending* umgewandelt (Salaman 1891: vif.), und im Nebenplot hält sich der traditionelle Plotverlauf, wenn Janet nach Australien auswandert, weil sie den ehrenhaften Wilfrid aufgrund ihrer Vergangenheit nicht erhören kann. In Wildes *A Woman of No Importance* (1893) wird Illingworth wenigstens im Privatleben gestraft, insofern sein unehelicher Sohn Gerald den Kontakt mit ihm ablehnt, sobald er von dessen Verhalten gegenüber seiner Mutter erfährt.

⁵⁷ So behandelt Sir Daniel die titelgebende Heldin in *Mrs Dane's Defence* (1900) zwar höflich und korrekt, eine Ehe mit dem jugendlichen Helden, der sie aufrichtig liebt und ihr einen Platz in der Gesellschaft sichern könnte und für den sie ihrerseits aufrichtige Gefühle hegt, kommt allerdings nicht in Frage. Sie entsagt.

⁵⁸ Z.B. erwähnt in *Lady Clare* (1883) der ehrenwerte John Templeton die Doppelmoral als Eigenschaft der Aristokratie (12f. "And when a man commits every infamy of which youth is capable, they smile and say, he is only sowing his wild oats.") und in *The Bluebells of Scotland* (1887) wird sie von allen positiv gezeichneten, aufrichtigen Männerfiguren (Graham, Sergeant Mulligan und Sam) und Heldin Ethel entschieden abgelehnt.

(R/*The Weekly Dispatch* 20.6.1886: 7).⁵⁹ Konservative Werte schlagen sich z.B. in der Darstellung von Alkohol nieder, dessen Erwähnung in V fast vollständig gestrichen wird,⁶⁰ in Priscillas britischem Patriotismus (11 “T’was pleasant there [in Lüttich], but I love our England best!”) und der romantisierten Darstellung vom Landleben, hauptsächlich durch Priscillas Begeisterung für die Natur (vgl. B.51ff. ≈ 10f.). Die Kürzung von Buchanans Plädoyer für Humanität gegenüber Tieren⁶¹ ist in jedem Fall platzbedingt, kann aber auch der anhaltenden Popularität der Jagd als Hobby geschuldet sein. Traditionell geprägt ist auch die Darstellung von ethnischer Exotik: Im Roman wird Christian vor dem Feuer unter Deck durch einen heldenhaften Schwarzen gerettet, der dabei schwere Verbrennungen erleidet (B.184f.), im Stück fällt diese Rolle Johnie zu. Dies enthebt das Management der theaterpraktischen Verlegenheit, einen schwarzen Schauspieler zu finden (und die hätte unter Umständen mit Make-up behoben werden können), und bindet den im Stück ergänzten Johnie stärker in den Plot ein. Gleichzeitig nutzt Buchanan jedoch Sallys Vorstellungen über eingeborene Frauen für Komik, die sich nicht mit heldenhaftem Verhalten vertragen würde:

Sally: O, Johnie will ’ee be true? [...] And thee won’t marry a black ooman!
 Johnie: never could abide ’em!
 Sally: And thee’ll bring I home a monkey, like thee gave to thy aunt Reberker.
 Johnie: Aye! aye! – and a lot o’ smart things for your figure head sich as the black gals are fond of!
 Sally: I thought they didn’t wear nothink at all Johnie.
 Johnie: (*scratching his head*) Well nothing to speak of – only ear rings and nose rings and ivory necklaces –
 Sally: The nasty immoral critters! and I be going to trust my Johnie among ’em! (64f.)⁶²

⁵⁹ Bereits im Manuskript streicht Buchanan an einigen Stellen übersteigerte poetische Einschläge wie “{Before her heavenly goodness I fell weak and despairing as the waves smile spent beneath some shining beam beacon in the sea}” (81) oder “{Day is breaking. The Heavens are kindling}” (132).

⁶⁰ Behalten wird Richards: “Brandy! Thank God! (*pours into hollow of his hands and drinks eagerly*) Ah, it warms me! it gives me new life!” (119). Christians Wertschätzung wird dagegen gestrichen: “I have food and fuel, a roll of blankets, and {still more precious} this keg of raw spirits.” (118) “I will take you [Richard] home. {See here is brandy – let me wet your lips again.}” (131)

⁶¹ “[M]ethinks, he does great wrong, and mostly to his own disposition, who uses them ungently; for they love their lives, and enjoy greatly the sweet air and sunshine, even as men and women do; nay, have they not, like men and women, great love for one another and for their young ? [...] Woe to him, if God should so use him as He often uses the other children of God!” (B.238f.)

⁶² Die Darstellung von Schwarzen auf der viktorianischen Bühne ist meist gleichzeitig mitfühlend, soweit dies innerhalb des kolonialistischen Denkens möglich ist, und bevormundend. Z.B. stellt sie Boucicault in seinem Sensationsdrama *The Octoroon* (1859) als kindliche, hilflose Wesen dar, die der wohlwollenden Führung durch Weiße bedürfen. Diese bezahlen das Land “in protection and forbearance, in gentleness, and in all them goods that show the critturs the difference between the Christian and the Savage” (17). Mischling Zoe ist Opfer von gesellschaftlicher Diskriminierung: “Of the blood that feeds my heart, one drop in eight is black – [...] that one poisons all the flood, those seven bright drops give me love like yours, hope

Dennoch behält Buchanan in *Stormbeaten* zu einem gewissen Grad liberales Gedanken-
gut bei, nicht nur in der Darstellung von Kate. Priscilla prangert die inhumanen
Lebensumstände in den städtischen Slums an⁶³ und attackiert mit den Orchardsons den
Landadel (69 “Since you had so much, why did you seek more?”), ebenso sind an Bord
des Schiffs die üblichen gesellschaftlichen Hierarchien außer Kraft gesetzt (99 “*You*
[Richard] forbid me [Kapitän], eh? Air you the skipper of this ship?”). Besonders bei den
ländlichen Nebenfiguren ist der Klassenkommentar jedoch uneindeutig: Sie dienen
hauptsächlich der *Comic Relief* und werden somit als Clowns (aus)genutzt, gleichzeitig
sind sie Teil einer positiven Idylle, z.B. beim Maitanz (47f.). Unklar ist auch der Effekt,
den Sally auf das Publikum haben soll. Ihre Unwissenheit gibt allen Schichten im
Publikum die Gelegenheit, sich ihr als *City Folks* überlegen zu fühlen. Ihr Selbstbewusst-
sein und ihre Unabhängigkeit machen sie aber auch zu einer möglichen positiven
Identifikationsfigur für die *Lower Classes*. Ebenso ungeklärt bleibt die Überlagerung von
Geld und Status in der romantischen Paarfindung: Die reiche Priscilla und der adlige
Richard stehen sozial über Christian und Kate,⁶⁴ so dass das *Happy Ending* für beide
Paare eine Überschreitung von Klassengrenzen darstellt. Allerdings wird dies zurück-
genommen, indem gleich zu Beginn erwähnt wird, dass die Christiansons früher den
Orchardsons ebenbürtig waren (8), und Priscilla das klassische Argument äußert, “a noble
nature like his [Christians] is better than gentle birth” (55, vgl. auch 56), während
Richards Status als Gentleman ihm keinen Vorteil bei ihr verschafft (56).

like yours – ambition like yours – [...] but the one black drop gives me despair, for I’m an unclean thing –
forbidden by the laws – I’m an Octoroon!” (9) Sie findet aber ein *Happy Ending* mit dem vorurteilsfreien
George: “Zoe, I love you none the less, this knowledge brings no revolt to my heart, and I can overcome the
obstacle.” (9) In Henry Seymours Temperenzdrama *Aunt Dinah’s Pledge* (1853) wirkt die schwarze
Pflegerin Dinah als moralisches Sprachrohr und überzeugt die anderen Charaktere davon, ein Gelöbnis
gegen Alkohol und Tabak zu unterschreiben (vgl. Booth 1965: 133). In Buchanans *The Strange Adventures*
of Miss Brown (1895) beschimpft die eifersüchtige Protagonistin eine südamerikanische Mitschülerin als
“black thing” und schockiert damit ihren frisch angetrauten Ehemann: “Here, I say – upon my word!” (53)
Unqualifizierte abfällige Kommentare sind jedoch ebenfalls verbreitet, z.B. äußert sich Jack in Robertsons
School (1869) abfällig über Othello: “He was a nigger, and didn’t mind bragging [über seine Heldentaten
im Krieg].” “Still it must have been very pleasant for Desdemona.” “A black man!” (264) Aber auch ohne
eine ausdrückliche negative Komponente stört sich der moderne Leser am Wort “nigger”, wie in Mrs
Egerton-Bompas’ Reaktion auf die Zusage eines Maharadschas zu ihrer Dinnerparty in Pineros *The Times*
(1881) (17 “Percy, that nigger has consented to dine with us!”) oder der Beschreibung eines Schnurrbarts
als “black as a nigger’s in billing time” (31) in Taylors *Our American Cousin* (1858). Hudston vermerkt zu
Gilbert und Sullivans *The Mikado* (1885), dass moderne Aufführungen “nigger serenader” durch “banjo
serenader” und “blacked like a nigger” durch “painted with vigour” ersetzen (Hudston 2000: 417f.).

⁶³ “The wicked city, with its dark loathsome dwellings. Had you seen what I have seen, you would be sad!
[...] human folks like wild beasts hiding in places black and foul, like babes pining at the breast – poor
women sickening for sunshine and sweet air!” usw. (11f.)

⁶⁴ Auch Christians Mutter äußert diese Überzeugung: “I fear she [Priscilla] is far above him [Christian].
Like must wed with like – and now *we* are poorer than ever [...]” (17)

Nachweisbar ist in *Stormbeaten* jedoch nur ein einziges Element direkt vom Machtfeld beeinflusst – die Handhabung von Religion.

He [Lord Chamberlain] objected to the mere mention of the name of “God” in a stage play, as unnecessarily impious; he resented the printing of the name of God in a playbill as an additional outrage; he denounced the singing of the Easter Hymn on the stage as a needless piece of profanity; and finally, he hinted to the management of the theatre that their license was in danger, if these things were not immediately reformed, as, I regret to say, they speedily were. (*LRL* 298)

Diese Vorgaben kritisiert Buchanan mit Verweis auf eine Produktion von Goethes *Faust* am Lyceum, in der der Teufel bekanntermaßen persönlich auftritt, als willkürlich: “So that there is one law for the Adelphi, and another for the Lyceum; a sanction for Goethe, and no sanction at all for the contemporary dramatist.” (*LRL* 302)⁶⁵ Die Kürzung der Osterhymne war vermutlich besonders ärgerlich, da das Stück offensichtlich seasonspezifisch angelegt ist (Ostern fiel 1883 auf den 25. März). Obwohl von diesen Anordnungen im Manuskript nichts zu erkennen ist, zeigen die vorhandenen Durchstreichungen, dass Buchanan schon vor der Einreichung auf der Hut war, insofern “God” zwei Mal durch andere Ausdrücke ersetzt (40 “Heaven”, 118 “Death”) oder ganz gestrichen wird (z.B. 32, 36, 75, 79, 87). Es bleiben jedoch, zumindest in der eingereichten Version, über 50 Nennungen von “God” zurück (u.a. in den Schwüren auf 24 und 89). Weitere Beispiele für religiös bedingte Änderungen sind die doppelte Ersetzung von “swear” mit “promise” (123) oder die Kürzung von “An eye for an eye, a tooth for a tooth {saith the Lord}” (103).⁶⁶ Von diesen formellen Beanstandungen des Lord Chamberlains abgesehen nimmt Buchanan auch inhaltlich in der Bühnenversion deutlich mehr Rücksicht auf religiöse Sensibilitäten als im Roman.⁶⁷ Anscheinend aus eigenem Antrieb und vermutlich aus Platzgründen gekürzt ist die ausführliche Darstellung der Wesleyans und ihrer gesellschaftlichen Anfeindungen (bes. B.53ff., B.59f., B.220ff.),⁶⁸ so dass Priscillas Vater im Stück lediglich religiöse Mutmachparolen äußert (bes. 68ff.) und Priscillas Schiffsreise motiviert, was ebenso über Verwandte in Amerika o.ä. gegangen wäre. Mit

⁶⁵ Eine ähnliche Diskussion betrifft die Verwendung religiöser Namen in Jones’ *Michael and His Lost Angel* (1896) und “the lavish use of ecclesiastical ceremonial”, obwohl zur gleichen Zeit ein Stück über den biblischen Paulus problemlos produziert werden durfte (Knight 1896: vif.).

⁶⁶ In *Agnes* ergreift Buchanan eine ähnliche Vorsichtsmaßnahme, wenn er die Szene aus Molières Original auslässt, in der Arnolphe Agnes ausführlich beschreibt, dass sie in der Hölle schmoren wird, wenn sie sich auf junge Männer einlässt (M.28).

⁶⁷ Im Vorwort zur zweiten Auflage sichert sich Buchanan vorsichtshalber gegen Kritik ab, indem er beteuert, dass *God and the Man* keine direkte Diskussion des Christentums darstelle: “The author holds that true Christianity is an inheritance belonging to all men alike, whatever may be the form of their creed [...]” (1890: v)

⁶⁸ Behalten wird nur der tätliche Angriff (B.60f. ≈ 14ff.), der im Stück der Komik (14f.) und der Charakterisierung von Christian als gerecht, mutig und physisch überlegen dient (14, 16).

den Wesleyans verliert das Stück die deutliche Kritik an der etablierten Kirche, z.B. folgenden Kommentar: “They say thou’rt [Sefton] one o’ the right sort – a rich man who has divided all his riches among poor folk. Now, t’ parson he gives nought, but is a swaggerer in gentry’s company, and cares only for ’s tithes.” (B.58f.) Der Verweis auf den überreich gedeckten Tisch des Pastors (B.63) wird zwar übernommen, allerdings wird die Kritik von der ungerechten Güterverteilung auf eine religiöse Regelfrage verschoben: “Parson’s goin to ha’ a hot dinner – I smell the meat from here. To think o’ roasting and biling wittles on Easter day [...]!” (26) Ebenso behandelt Buchanan das für ihn äußerst wichtige Thema des religiösen Zweifels im Stück eher verhalten: Christians innerer Kampf wird nur grob behandelt, während der vorübergehende völlige Abfall vom Glauben nach dem Tod der Mutter vollständig gestrichen wird (B.135f. “simply through the utterness of moral despair, there was forced upon his soul the consciousness that the world is without God, and that those who doubted God’s very existence were in the right”, B.143).⁶⁹ Beibehalten wird dagegen die allgemeine Kritik an christlicher Verbohrtheit und Heuchelei, insofern bei den Christiansons Hass und Religion in der Familienfehde zusammenfallen und ihr vorgegebener Glaube nicht ihr Handeln beeinflusst. Auch diese Aspekte sind im Roman durch die ausführlichere Beschreibung von Christians Mutter stärker herausgearbeitet.⁷⁰ Als affirmatives Gegengewicht dient in beiden Versionen Priscilla mit ihrer Religiosität ohne Prüderie, ihrem Gottvertrauen und ihrer Güte (z.B. B.47 ≈ 9, B.48/B.53 ≈ 12, B.121 ≈ 58f.), ebenso wie durch ihre zunehmende Sprachrohrfunktion für religiöse Platitüden (s.o.).

Erkenntnisgewinn für *Stormbeaten*

Betrachtet man Buchanans Lebensgeschichte, seinen Habitus, seine Position im literarischen Feld und besonders sein nur bedingt vorhandenes soziales Kapital bzw. seinen Mangel an Spielsinn, liegt die mögliche Motivation für seinen ersten Publikums-erfolg im *Fleshly Scandal* und dessen für Buchanan desaströse Folgen. Die Analyse des spätviktorianischen Theaterfelds zeigt, wie die Produktion an einem populären Theater Buchanans Entschuldigung an Rossetti einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht

⁶⁹ Das einzige mir bekannte Stück, dass sich ausführlicher mit religiösem Zweifel beschäftigt ist Pineros *The Notorious Mrs Ebbsmith* (1895), in dem Agnes am Ende ebenfalls wieder zur Religion zurückzufinden versucht. “But the conversion of Agnes is a *dénouement*, – not a solution, unless Mr. Pinero would have us believe that the modern woman will find in the Bible a response to all her anxieties, a remedy to all her ills.” (Filon 1897: 276)

⁷⁰ Diese liest z.B. besonders gerne die Psalmen: “In imagination, at least, her enemies were now scattered and smitten hip and thigh, and her soul went up in gloomy thankfulness to God.” (B.34)

oder ins Gedächtnis gerufen haben könnte. Darüber hinaus verdeutlicht sie, wie die Rahmenbedingungen im Adelphi, der sensationelle Präsentationsstil und die engagierten Stars die Kritiker zur Nachsicht bei der Beurteilung der literarischen Qualität dieses emotional überbordenden Melodramas veranlassen, insofern ihre Erwartungen von vornherein durch den Aufführungsort und seine Praktiken gedämpft sind. Ebenso kommt Buchanan den Publikumserwartungen inhaltlich und strukturell entgegen, z.B. indem er die Darstellung von Kate als bemitleidenswertes Opfer und der Christiansons als positiver Familieneinheit sowie den Spannungsbogen und den Ausbau der *Comic Relief* den Konventionen der populären Bühne anpasst. Dass es sich hierbei nicht um starre Regeln handelt, sondern um schwer kalkulierbare Vorgänge, zeigt die gesplattene Reaktion auf das umstrittene *Happy Ending* von Kate und Richard.

Diese Konventionen können nur durch den Vergleich mit zeitgenössischen Theaterstücken bestimmt werden, während ein detaillierter intertextueller Vergleich von *Stormbeaten* und *God and the Man* die Nutzung bzw. Ablehnung derselben herausarbeitet. Zusammen mit der Analyse von Buchanans Habitus zeigen diese Vergleichsstudien, dass er trotz aller Anpassung an strukturelle Gegebenheiten und inhaltliche Vorgaben die aufgenommenen Themenkomplexe auf eine ihm eigene Art behandelt. Besonders deutlich wird dies in der Demontage des weitverbreiteten Motivs der engelsgleichen Frau, die den Helden vor dem moralischen Verfall rettet. Buchanan hält allein Christian für sein Handeln verantwortlich. Ebenso sperrig erweist sich Richard, der einzig und allein durch sein fehlerbehaftetes Menschsein vergebungswürdig ist, ohne dass er durch tätige Reue dem Zuschauer sympathisch würde. Genauso wichtig, aber unauffälliger sind die Stellen, an denen Buchanans Haltung zu einem Thema nur durch Auslassung zutage tritt. In *Stormbeaten* betrifft dies z.B. sein Schweigen zur viktorianischen Doppelmoral, das in späteren Stücken noch auffälliger wird.

Für die genutzten intertextuellen Methoden, ihren Effekt und ihre Funktionen lässt sich feststellen, dass Buchanan die Quelle im Manuskript zwar nicht erwähnt, aber auch kein Geheimnis aus ihr macht – was ja der eventuell beabsichtigten positiven Öffentlichkeitswirkung für seine Entschuldigung bei Rossetti zuwiderlaufen würde. Durch die Übernahme des Grundplots, die Beibehaltung von Zeit und Schauplatz in Kostüm und Szenerie und die vielen wörtlichen Zitate sind die Einzeltextreferenzen sehr stark. In den Bereich der Systemreferenz fallen die Änderungen, die den Roman inhaltlich dem Genre des Melodramas anpassen. Buchanan weicht jedoch an vielen Stellen vom Standard ab, u.a. mit der Wahl eines fehlbaren Helden, der Darstellung von Kate als Opfer und ihrer

Rehabilitierung und Priscillas Unabhängigkeit. Durch das neue *Happy Ending* werden Zuschauer, die die Quelle kennen, in die Irre geführt, ob sie jedoch empört reagieren oder positiv überrascht sind, lässt sich nur im Einzelfall feststellen. Für unvoreingenommene Zuschauer können die Genrekonventionen sowohl auf Richards Überleben hinweisen (Kates Treue verdient die Rehabilitierung) als auch auf seinen Tod (Richards Vergehen muss bestraft werden). Die Systemreferenz wird für textstrategische Zwecke genutzt, insofern sie der Leserlenkung dient, ebenso trägt sie zum Entspannungseffekt bei, da das *Happy Ending* zumindest für Priscilla und Christian vorhersehbar ist. Poetische Sinnkomplexion durch Intertextualität gibt es dagegen keine – für das Verständnis des Stücks ist nicht relevant, ob der Zuschauer die Quelle kennt. Der Entspannungseffekt wird durch das Genre und die Aufführungsstätte hervorgerufen und nicht durch die Kenntnis des Romans. Ebenso spielt für *Stormbeaten* die kulturelle Erinnerung keine Rolle, weil die Vorlage zu zeitnah ist, um von einer Wiederbelebung des Romans zu reden, und gleichzeitig nicht Teil eines etablierten Kanons, was die Voraussetzung für die Selbstvergewisserung des Publikums über sein kulturelles Kapital wäre.

Auf einer weiter gefassten Ebene ergeben sich Rückschlüsse auf die viktorianische Kultur aus dieser Adaption hauptsächlich über die Befolgung der literarischen und gesellschaftlichen Konventionen hinsichtlich Plotverlauf, Ausgestaltung der Charaktere und Themenbehandlung. Da Buchanan sein eigenes Werk adaptiert und in der kurzen Zeit seit seiner Veröffentlichung eine grundlegende Änderung seiner Einstellung zu Plot und Thematik unwahrscheinlich ist, muss er sich im Lachmann'schen Sinn weder einen fremden Text aneignen noch das vorliegende Material abwehren oder spielerisch transformieren. Die meisten Änderungen können daher den Theatervorgaben und dem Einfluss des Machtfelds, vor allem über das Publikum, zugeschrieben werden.

7.3 *Agnes* (1885)

British Library Referenznummer: Lord Chamberlain's Plays Add MS 53335 D

Zustand: gut lesbare Handschrift(en); keine Änderungen oder Korrekturen; auf 13-20 ist in der Kopie der linke Seitenrand inklusive der Charakterangaben abgeschnitten

Paginierung: 64 Seiten; Paginierung setzt für jeden Akt neu an, ist jedoch handschriftlich durchgestrichen und neu durchgezählt

Quelle und Abkürzung: Molière. *L'École des Femmes* (*The School for Wives*) (Theaterstück, 1652); Seitenangaben aus der Vorlage werden mit M.x abgekürzt

Das Comedy Theatre im Londoner West End wurde 1881 im luxuriösen “Renaissance style” mit 820 Sitzen erbaut und sollte “the dubious reputation” der Gegend zwischen Leicester Square und dem Haymarket aufwerten (Mander/Mitchenson 1961: 47f.), die hygienischen Verhältnisse sind allerdings zumindest hinter der Bühne mangelhaft (vgl. Maude 1927: 102). Anfangs spezialisiert sich das Haus auf komische Opern (Mander/Mitchenson 1961: 49), ab 1885 verschiebt sich der Schwerpunkt auf Komödien und Farcen (ebd., *Who’s Who* ¹⁶1976: 1286-1320). *Agnes* ist das erste von drei eher erfolglosen Buchananstücken am Comedy und stellt neben F. Talfourds *A Household Fairy* (von 1859) und H.B. Farnies *Nemesis* (von 1874) nur einen Teil des abendlichen Programms dar. Daraus erklärt sich der überschaubare Umfang von II Akten (2 Szenen) mit 2 Bühnenbildern sowie 8 Charakteren. Das Manuskript gibt als Setting “Fifty years ago, or, if preferable the present” (2) an, eine Rezension erwähnt jedoch Kostüme aus der Zeit um 1680 (R/*The Era* 28.3.1885 2427). Aus dieser Zeit stammt auch die Quelle, Molières Theaterstück *L’École des Femmes* (1652). Da *Agnes* in poetischem Blankvers geschrieben ist, wollte der Produzent vermutlich die Inkongruenz zwischen altmodischem Stil und modernem Setting vermeiden.

Im gesamten Plotverlauf, besonders aber am Anfang folgt Buchanan eng der Vorlage:¹ (I) Der alte Oldcastle (Arnolphe) will um jeden Preis verhindern, ein gehörnter Ehemann zu werden. Deswegen hat er Agnes im Kindesalter adoptiert, um sie abgeschieden auf dem Land zur idealen, unbedarften Ehefrau zu erziehen. Während seiner Abwesenheit hat diese sich allerdings in den jungen Lovibond (Horace) verliebt, der seinen Freund Oldcastle nichts ahnend um Hilfe bittet. Die naive Agnes ist sich keines “Fehlverhaltens” bewusst, wenn sie Lovibonds Aufmerksamkeiten ermutigt und seine Gefühle erwidert. Oldcastles alter Freund Flecknoe (Chrysalde) versucht diesen von der Absurdität seines Plans zu überzeugen, während die Diener Margery und Toby (Georgette und Alain) seine Pläne (mehr oder weniger) unbeabsichtigt sabotieren. (II) Die Aussicht auf eine Ehe mit Oldcastle und dessen Ausführungen über die Pflichten einer Ehefrau überzeugen Agnes nicht. Lovibonds romantisches Werben hat dagegen Erfolg und sie heiraten heimlich, bevor Oldcastle einschreiten kann.

Es gibt nur wenige kritische Reaktionen auf *Agnes*, und die sind überwiegend kurz und negativ, z.B. sei das Stück “at once short and tedious” (R/*The Times* 23.3.1885: 8).

¹ In Klammern werden die Namen der entsprechenden Charaktere aus dem französischen Original angegeben. Im Folgenden benutze ich Buchanans Namen, es sei denn, es handelt sich um konkrete Zitate aus oder ausschließliche Verweise auf Molières Stück.

Die einzige ausführliche Rezension lobt es im Vergleich zu bereits vorhandenen Adaptionen, kritisiert allerdings den Blankvers (“with all its humour [der Vorlage] eviscerated in the process”), die Kürzungen (“cutting out half the comic interest”) und das abgeänderte Ende (R/*The Era* 28.3.1885 2427). Für alle drei Kritikpunkte lassen sich jedoch Gegenargumente finden: Molières komische aber gleichzeitig deftige Anzüglichkeiten wären unverändert kaum durch die Zensur gegangen, während Buchanan die meisten anderen komischen Elemente beibehält (s.u.). Bereits das Original liegt in Versform vor und Molières Ende ist deutlich überkonstruierter und unglaubwürdiger als Buchanans abgespeckte Version (s.u.). Erstaunlicherweise äußert sich Buchanan nicht zu dieser Kritik, während er später im Zusammenhang mit *Sophia* Vorwürfe der *Bowdlerization* scharf zurückweist. Neben dem Eröffnungsdatum (21. März 1885) liegt keine Information über die Laufzeit und somit zum Erfolg von *Agnes* vor.

Agnes als Adaption im Theaterfeld

Da bereits mehrere englische Varianten von *L'École des Femmes* vorliegen,² stellt sich die Frage nach der Notwendigkeit einer weiteren Adaption. Über Wycherleys *The Country Wife* (1675), in dem der Autor Molières Plot für einen von zwei Erzählsträngen nutzt, schreibt jedoch ein viktorianischer Editor, dass “the subject so indecent” sei, “that it cannot even be mentioned at the present time” (van Laun 1875: 142). Zusammen mit der positiven Bewertung von *Agnes* durch den Kritiker der *Era* weist dies darauf hin,³ dass Buchanans Motivation in der Rettung, Aufwertung oder auch der Ersetzung der Vorlage im englischen Theaterfeld liegt. Eine Aktualisierung ist dagegen nicht zu erkennen, da Plot und Ausdrucksweise altmodisch bleiben, die Kostüme nostalgisch vom 17. Jh. inspiriert sind und die zentralen Themen unverändert bleiben (s.u.). Dabei ist die Vorlage bereits rein formell für das viktorianische Theater ungeeignet. Auf der Bühne findet keinerlei Aktivität statt und selbst einfach darzustellende slapstickartige Vorfälle werden lediglich erzählt, z.B. dass Agnes ihrem Liebsten einen Stein an den Kopf wirft (M.31)

² U.a. in John Caryl's *Sir Salomon, or, The Cautious Coxcomb* (1671) und Wycherleys *The Country Wife* (1675), das wiederum von David Garrick als *The Country Girl* (1766) adaptiert wurde, sowie John Lees Farce *The Country Wife* (1765) (van Laun 1875: 142f.). Hugh Kelly's *The School for Wives* (1773) hat dagegen abgesehen vom Titel keine Verbindung zu Molière: “Tho' he [Autor] has chosen a title us'd by MOLIERE, he has neither borrowed a single circumstance from that great poet, nor to the best of his recollection from any other writer.” (Kelly 1774: i)

³ “For adding another to the existing English versions of the *L'École des Femmes* Mr Buchanan may fairly plead the scurvy treatment which the play has suffered at the hands of previous adaptors. [...] *Agnes* is far and away a better rendering than either of these; better, because closer. Unfortunately, it is not close enough.” (R/*The Era* 28.3.1885 2427)

oder er bei einem nächtlichen Besuch überfallen wird (M.45f.). Stattdessen besteht das Stück aus langen Monologen und einem äußerst konstruierten Plot, der damit endet, dass sich Agnes als die reiche Erbin entpuppt, die Horaces Vater von Anfang an für ihn vorgesehen hatte.

Vom heutigen Standpunkt aus erwartet man, dass Buchanan sich über die Quelle des Prestige des Vorlagenautors zunutze machen will – allerdings besetzt Molière im viktorianischen literarischen Feld eine ambivalente Position. Nach seiner Popularität in der Restaurationszeit (vgl. Coward 2000a: xiif., Ward ed. 1893: xxiv) und im 18. Jh. (van Laun 1875: 140f.),⁴ wird er im späten 19. Jh. vernachlässigt: “Molière [...] has hardly been mentioned in London during the last twenty years by the dramatic critics [...]” (Shaw 1897 in Shaw ²1955: 196) Dennoch riskiert laut *The Era* Kritik an Buchanans Stück “wanton iconoclasm”, da es “virtually Molière’s” sei (R/*The Era* 28.3.1885 2427). Im literarischen Feld ist Molière also anscheinend kanonisiert, während seine Position im Theaterfeld an Relevanz verloren hat. Gegen die Profilierung über die Quelle spricht auch, dass zumindest anfangs die Kritiker nicht wissen, dass *Agnes* eine Adaption ist. Vor der Premiere wird das Stück als “Mr. R. Buchanan’s new two-act comedy” (R/*The Stage* 20.3.1885: 12) angekündigt und danach als “a new two-act idyllic piece” beschrieben (R/*The Times* 23.3.1885: 8). Am selben Tag verweist *The Daily News* auf den Status als Adaption (R/*The Daily News* 23.3.1885), aber noch eine Woche später werden weder der Autor der Vorlage noch der Adaptor in den Programmheften erwähnt (R/*The Era* 28.3.1885 2427) und *The Graphic* sieht sich genötigt zu wiederholen, dass das Stück “originally announced as ‘a two-act comedy by Mr. Robert Buchanan’” eigentlich “a new and rather weak version of Molière’s *L’École des Femmes*” sei (R/*The Graphic* 28.3.1885 800, auch R/*The Era* 28.3.1885 2427).

Privat schätzt Buchanan Molière, den er in einem Atemzug mit den griechischen Dramatikern, Shakespeare, Racine, Goethe und Schiller nennt (“How I Write My Plays”), und eventuell kann er sich persönlich mit ihm identifizieren, da Molière wie er selbst von seinen Zeitgenossen z.T. heftig attackiert wurde.⁵ Inhaltlich bespricht *L’École des Femmes* Themen, die nicht nur für das 19. Jh. ebenso relevant sind wie zu Molières Zeit, sondern gerade Buchanan besonders interessieren: “middle-class pretension, preciosity,

⁴ Kritiker William Hazlitt bezeichnet *L’École des Femmes* als “Molière’s masterpiece” (van Laun 1875: 140) und ein Übersetzer sieht 1732 die Motivation für die Übertragung von Molières Stücken in die englische Sprache “in hopes of thereby amending the present Taste” (ebd.: 141).

⁵ “He was portrayed as a vulgar showman who puffed his plays shamelessly, licked the boots of aristocratic patrons and packed his first nights with his own supporters.” (Coward 2000a: xiii, auch vii, xvff.)

the importance of money, marriage, the education of women and their right to a degree of self-determination” (Coward 2000b: 3). Ein weiterer Anreiz liegt eventuell in der Form, auf deren Grundlage Buchanan sich an einem eigenen idealen poetischen Drama versucht (s. 6.2.3).⁶ Allerdings könnte er als Adapteur jede Quelle in Versform umwandeln, so wie er es später teilweise in *The Wanderer From Venus* macht (s. 7.7). Als Beispiele für den poetischen Ton, für die “free air of passion and poetry” (*LRL* 283), sollen zwei Äußerungen des jungen Liebenden Lovibond genügen:

Silent love / Is far too much for human breast to bear: – / I’ve murmured mine to rooks and streams and trees [...]. (47)

’Tis the voice of love / Stirring the woman’s nature from its sleep – / It wakes the wild birds yonder in the woods, / It stirs the flocks and herds: touched by its breath / The blossoms break into a thousand flowers, / Its light moves yonder on the fields of blue, / Brightening the sun and stars – and last and last, / It comes to waken thee. (54)

In der Vorlage finden sich solche poetischen Einschläge dagegen nur selten⁷ und sie kontrastieren mit der derben Komik des restlichen Stücks. Wenn man davon ausgeht, dass die Übertragung in Versform komplizierter ist und länger dauert als eine Prosa-Adaption, kann Zeitersparnis nicht ausschlaggebend für die Produktion von *Agnes* gewesen sein – dies hängt jedoch u.a. davon ab, wie fließend Buchanan sich in Vers ausdrücken kann. Die Kombination von Versform und Komödie könnte ein Grund für den mauen Erfolg von *Agnes* sein – alle anderen poetischen Theaterstücke aus dieser Zeit sind entweder Tragödien, Historiendramen oder als eins von beiden getarnte Melodramen.⁸ Für diese etablierten Genres gelten anscheinend andere Regeln für einen möglichen Erfolg, denn Buchanans Blankvers wirkt flüssig, ist meist auf Anhieb gut verständlich und hebt sich im Vergleich zu zeitgenössischen Autoren nicht negativ und teilweise sogar positiv von diesen ab.⁹ Das Prestige des Autors als ernsthafter Dramatiker scheint dagegen zweitrangig zu sein, auch wenn es der Rezeption natürlich nicht schadet.¹⁰ Buchanans Ruf als

⁶ Einen ersten Versuch machte er bereits mit *Lucy Brandon* (1882), der allerdings an den pekuniären Begleitumständen gescheitert war (s. 6.2.3/FN 79). Darin sind sämtliche Passagen zwischen Lucy und Paul (52, 64, 66ff., 75-81, 101-106), emotionale Monologe (72ff., 100) und das pathosgeladene Ende (106-114) in Blankvers gehalten.

⁷ Z.B. “She is the star of love, with a constellation of charms.” (M.16)

⁸ Der für seine komischen Stücke bekannte Gilbert benutzt Blankvers nur in seinem von Goethes *Faust* inspirierten tragischen Melodrama *Gretchen* (1879). Unter dem Deckmantel der Tragödie ausgeführte melodramatische Standardszenen in Boucicaults Versadaption von Thomas Otways *Venice Preserved* (1874) sind z.B. die Zwangsräumung (13) und die ausführliche Vater-Tochter-Versöhnung (51).

⁹ Vgl. z.B. Taylors Historiendrama *Anne Boleyn* (1875): “How he hurls / Adown the hill and flashes through the stream, / Swift as a sunbeam, glorious as a god!” usw. (371).

¹⁰ Jones’ *The Tempter* (1893) hat einen respektablen Lauf von 73 Abenden. Anfang des 20. Jh. spezialisiert sich der als Dichter bekannte Stephen Phillips erfolgreich auf historische Tragödien, u.a. *Ulysses* 1902 mit 150 Aufführungen und *Paolo and Francesca* 1902 mit 136 (*Who’s Who* ¹⁶977: 1310, 1303). Ihre poetische

Dichter nutzt ihm jedenfalls nicht, während selbst der als vielseitiger populärer Autor bekannte und dafür oft attackierte Taylor Erfolg mit seinen Historiendramen hat.¹¹

Der Detailvergleich der Texte zeigt, dass Buchanan in diesem Fall sicher direkt mit der Vorlage gearbeitet hat, anstatt sie nur einige Male zu lesen. Besonders anfangs handelt es sich eher um eine lose Übersetzung als eine Adaption.¹² Der Plot folgt der Vorlage, ist allerdings auf die Dreiecksbeziehung von Oldcastle, Agnes und Lovibond zusammengekürzt und weist weniger Verwicklungen auf.¹³ Stattdessen ergänzt Buchanan Oldcastles wohlmeinenden Freund Flecknoe mit den zwei Chorusfiguren Stanley und Harlowe, die das Geschehen mit Sticheleien und Gelächter kommentieren,¹⁴ und ergänzt neue Szenen für die jungen Liebenden. Die letzte Änderung verschiebt den Schwerpunkt der Vorlage durch Zurücknahme der farcenhafte und Betonung der romantischen Elemente weiter hin zur Komödie.

Die Atmosphäre der beiden Versionen bleibt dennoch ähnlich, weil die Komik denselben Quellen entspringt. Sie besteht hauptsächlich in *Dramatic Irony*: Agnes' Erziehung bewirkt genau das Gegenteil von Oldcastles Zielen und macht sie für Lovibonds Werben sogar empfänglicher, weil sie seine Tricks nicht durchschauen kann bzw. in ihrer Unschuld unbefangen und entwaffnend ihren Gefühlen Ausdruck verleiht (z.B. 22 ≈ M.21, 25f. ≈ M.23). Oldcastle ist jedoch bis zum Schluss vom Gelingen seines Plans überzeugt, während es der Zuschauer besser weiß. Auch punktuelle *Dramatic Irony* wird übernommen, z.B. wenn Lovibond über Agnes' Vormund herzieht und sich wundert, dass

Form ähnelt Buchanans dramatischem Blankvers, sie sind gut konstruiert und lesen sich trotz vorhersehbarer Plotverläufe und meist stereotyper Charaktere unterhaltsam (mit Ausnahme von *Pietro of Siena* 1910). Sie haben zudem den Vorteil, dass sie von bekannten *Actor-Managern* produziert werden, z.B. interpretiert Beerbohm Tree die Rolle des Herod im gleichnamigen Stück (1900) am His Majesty's und *Paolo and Francesca* ist eine Auftragsarbeit von und für George Alexander am St James's (*Paolo and Francesca*: 2).¹¹ Davon läuft *'Twixt Axe and Crown* (1870) 200 Abende am Queen's (*Who's Who* ¹⁶1977: 1309), obwohl das Stück äußerst langatmig und langweilig ist. Interessanter sind *Jeanne Darc* (1871, Laufzeit unbekannt), das Prosastück *Lady Clancarty* (1874, 160 Abende in der Wiederaufnahme 1887, *Who's Who* ¹⁶1977: 1297) oder *Anne Boleyn* (1875, Laufzeit unbekannt).

¹² Besonders deutlich wird das bei Oldcastles bzw. Arnolphes Aussagen über verdorbene Ehefrauen: O: "One husband heaps up wealth which she he weds / Shares with her lovers underneath the rose" = A: "One husband makes a pile of money which his wife then doles out to her hangers-on", "One sees his lady strut in gold and gems, / And never questions whence the presents came" = "Another [...] sees his wife being given presents daily without his mind ever being troubled", "One makes a cry – is laughed at by the town – / One holds his tongue; and when his wife's gallant / Drives up, politely takes his hat and gloves!" = "Then there's the husband who kicks up a fuss, which does him no good at all, or the one who mildly lets matters take their course and whenever he sees his wife's beau walk through the door, politely takes his gloves and coat." (5 ≈ M.7) Gestrichen werden lediglich die Frauen, die ihre Ehemänner offen über ihre Liebhaber informieren oder so tun, als hätten sie das ihnen geschenkte Geld beim Kartenspiel gewonnen (M.8).

¹³ Z.B. flieht Agnes nicht zu Horace, der sie nichtsahnend unter Arnolphes "Schutz" stellt; Horace leidet unter keiner arrangierten Ehe; Agnes stellt sich nicht als die für Horace vorgesehene Braut heraus usw.

¹⁴ Eine weitere Funktion haben sie nicht und *The Era* kritisiert sie dementsprechend als "a trio of noisy chatterers, fatuous enough to compromise a far better piece" (R/*The Era* 28.3.1885 2427).

Oldcastle nicht ins Gelächter einstimmt (15f. ≈ M.16, 42 ≈ M.42), oder als Oldcastle sich über Agnes' enthusiastische Reaktion auf die angekündigte Eheschließung freut, bis sich herausstellt, dass sie von Lovibond als zukünftigem Ehemann träumt (26f. ≈ M.24f.).¹⁵ In Ermangelung konkreten Bühnengeschehens entsteht Komik außerdem durch die ausführliche Schilderung komischer Vorfälle, z.B. wie die jungen Liebenden sich kennen lernten:

The moment that I lifted up my eyes, / He took his hat off and he bowed politely – / Not to be rude, I curtsied. Instantly / He made another bow, to which of course / I curtsied in return; then a third time / He bowed, and I a third time curtsied to him. [...] Almost directly / He bowed once more, and not to be outdone / I still politely curtsied – O'er and o'er / We thus saluted one another: – at last / He smiled and kissed his hand – like this, and I / Not to be o'ermatched in Courtesy, / Smiled and kissed mine. Again and yet again / We gently kissed our hands to one another / And had not night then fallen, I believe / We [abgeschnittene Kopie] (23 ≈ M.21)¹⁶

Beibehalten wird auch Oldcastles unzuverlässige Dienerschaft, die ihm erzählt, was er hören will (10 ≈ M.13), seinem Ärger slapstickhaft zu entkommen versucht (19 ≈ M.18) und Lovibonds Bestechungsgelder akzeptiert, ohne ihm tatsächlich zu helfen (40 ≈ M.39). Einige komische Elemente fallen der Plotverdünnung zum Opfer,¹⁷ mit gutem Gespür erfindet Buchanan aber zusätzliche Episoden dazu,¹⁸ besonders um den Kontrast von Oldcastles Buch der Ehemaximen mit Lovibonds Buch "Cupid's golden Leaves, / On how and whom and when, to love and marry!" (51).

Auch hinsichtlich der Effekte verändert Buchanan nichts an der untheatralischen Form und beschränkt sich auf einen idyllisch-ländlichen Schauplatz, altmodische Kostüme und einen Sonnenuntergang. In der Besetzungsliste fallen keine bekannten Namen auf, vielmehr ist *Agnes* ein Vehikel für das Debüt der Amerikanerin Adelaide Detchon in London. Eine im Manuskript nicht vorhandene Szene wurde anscheinend nachträglich eingefügt, um ihr mimisches Talent zur Geltung zu bringen ("reciting in the second part some rhymed lines with imitative bird-like effects with a graceful artlessness and ingenious mimicry that secured the heartiest and most spontaneous recognition" *R/Lloyd's Weekly Newspaper* 22.3.1885, vgl. auch *R/The Era* 28.3.1885 2427). Detchon kann sich über positive Rezensionen freuen (*R/The Times* 23.3.1885: 8, *R/The Graphic* 28.3.1885 800), während die anderen Schauspieler kaum erwähnt werden. Diese Zurückhaltung bei Effekten und Besetzung könnte auf eingeschränkte finanzielle

¹⁵ Weitere Vorfälle auf 13ff. ≈ M.15f. und 18 ≈ M.16.

¹⁶ Weitere Beispiele finden sich auf 24f. ≈ M.21f., 35f. ≈ M.28f. und 37ff. ≈ M.31f.

¹⁷ Darunter M.11ff., M.46, M.51.

Ressourcen hinweisen, dem Programmformat geschuldet sein, bei dem *Agnes* nur eins von drei dargebotenen Stücken darstellt, oder Buchanans Konzept einer poetischen Komödie entspringen.

Buchanans Entwicklung von Charakteren und Plot birgt keine Überraschungen. Das Fehlen jeglicher detaillierter Beschreibungen von Personen zeigt an, dass es sich um bekannte Stereotype handelt, die im Vergleich zur Quelle nur leicht abgewandelt werden: Oldcastle bleibt ein misogyner, sich am Leid anderer ergötzender Tyrann und Machtmensch, Flecknoe ist eine reduzierte Version des wohlmeinenden, weisen Freundes,¹⁹ Charmeur Lovibond wird etwas tugendhafter dargestellt,²⁰ Agnes' unbedarfter Charakter verändert sich kaum und Toby und Margery bleiben das komische, unzuverlässige Dienerpaar.²¹ Die Handlung folgt dem klassischen Plotverlauf des Originals über ein junges Paar, das seine Liebe gegen die Hindernisse in Gestalt seiner Eltern bzw. Vormünder durchsetzen kann. Das *Happy Ending* ist von Anfang an gewiss, wobei sich Buchanan diesmal an das Original hält (M.56) und die Verwirrungen nicht in allgemeines Wohlgefallen auflöst: Oldcastle geht nicht auf Flecknoes Zureden ein und verweigert Agnes und Lovibond auch am Ende seinen Segen. Agnes entpuppt sich jedoch nicht als reiche Erbin, obwohl dies eine im Viktorianismus übliche Auflösung wäre. Die Plotverknappung macht diese Wendung überflüssig, da Lovibond keine erzwungene Eheschließung droht und er so ohnehin nicht in den Verdacht gerät, dass es ihm an Gehorsam gegenüber seinem Vater mangeln könnte.

Während Buchanan also in Form, Charakterisierung und Plot der Vorlage folgt und damit teilweise seine Chancen auf Erfolg mindert, macht sich bei den inhaltlichen Änderungen der Einfluss des Machtfelds bemerkbar, besonders in der Kürzung sexueller Anspielungen – z.B. dass eine Frau ein Eintopf sei, den der Ehemann alleine essen will (M.19), oder Agnes' Geständnis, dass Horace ihr etwas genommen habe, was sich statt ihrer Unschuld als ihr Haarband herausstellt (M.23). Arnolphes Tiraden über untreue

¹⁸ Z.B. alarmieren die Diener Margery und Toby Oldcastle durch die Erwähnung eines Gärtners, der sich als alt und taub herausstellt (9), sie halten nichts von Oldcastles Ehemaximen und Toby ist sogar stolz darauf, dass er von seiner Frau beständig untergebuttert wird (48).

¹⁹ In *Agnes* übt Flecknoe mehr Druck auf Oldcastle aus, da er anders als Molières Chrysalde in den Plot mit den jungen Leuten involviert ist und so direkt mit Lovibond interagieren kann. Z.B. ermutigt er diesen dazu an Oldcastle zu appellieren, dass dieser ein gutes Wort bei Agnes' "Vormund" einlegen soll (45).

²⁰ Bei Molière erfahren wir mehr über Horaces vergangene Frauengeschichten, z.B. dass er eine alte Frau als Vermittlerin "up my sleeve for situation like these" hat (M.34). Aber auch Horace äußert ausdrücklich ehrenhafte Absichten und kommentiert Agnes' Flucht zu ihm: "What grave dangers would she run if I now turned out to be the sort of man who'd care less for her! But my heart burns with a love too pure for that: I'd rather die than wrong her." (M.46)

Ehefrauen und deren Männer werden gekürzt oder weniger drastisch formuliert (z.B. M.7f.), besonders auffällig ist jedoch die die viktorianische Doppelmoral erhellende Unterschlagung von Chrysaldes Ausführungen zum Thema Ehebruch. Die Aussage, dass weibliche Untreue ein Schicksal sei, das der Ehemann nur bedingt beeinflussen könne,²² wird gestrichen, während sie in umgekehrter Version im viktorianischen Theater immer wieder zum Tragen kommt (s. 7.2), auch wenn Ehebruch nicht als Folge von Schicksal, aber von ebenso unumgänglichen natürlichen männlichen Trieben dargestellt wird. Gestrichen wird auch Chrysaldes Hinweis auf die Vorteile einer untreuen Ehefrau im Vergleich zu einer absolut tugendhaften Gattin (M.43 “a she-devil of respectability, the kind who always hide behind their womanly virtue”) und die Abkopplung männlicher Ehre vom Verhalten einer Ehefrau.²³

Statt Chrysaldes pragmatischer Sichtweise (M.43 “if you don’t get what you want [in einer Ehe], you’ve got to play a canny game and resign yourself to improving the odds by behaving sensibly”) stellt Buchanan als neues Element das romantische Werben von Agnes und Lovibond in den Mittelpunkt. In *L’École des Femmes* interagieren die Liebenden nur ein einziges Mal auf der Bühne, was zusätzlich komisch unterwandert wird,²⁴ und auch die Beschreibungen des ersten Treffens und der Vertiefung der Bekanntschaft sind komisch (s.o.). In Buchanans Version dagegen weisen Lovibonds Ausführungen zum Thema Liebe die Qualität von kitschigen Postkartentexten auf (z.B. “[Cupid is] The little God of love / The little dimpled, naked, golden God, / Who makes the world divine” 51, ähnlich 17, 52)²⁵ und Liebe wird als heilig (44), die Gefühle gegenüber der Geliebten als Verehrung dargestellt: “Love looks ever upward – / (*Falling on his knees*) – kneels and sues / As I am kneeling now, believing ever / There is no star in heaven more high above it / Than the light in its beloved’s face!” (55)²⁶ Als Kontrast

²¹ Anders als ihre Gegenstücke Georgette und Alain schlagen sie sich jedoch im Laufe des Stücks auf die Seite des jungen Paares, haben Mitleid mit Agnes (46) und helfen ihr (50).

²² “if the fate which governs all things visited some conjugal disgrace on my forehead” (M.8), “since it’s Fate that gives us our wives, I maintain that we should act in this as though we were playing dice” (M.43), “If fate has made up its mind, then nothing you do will be any use.” (M.43f.)

²³ “[T]o be a miser, a brute, a rogue, a villain or a coward is nothing, in your view, compared with this stigma [...] why do you insist on believing that a husband’s reputation depends on such chance events?” (M.42)

²⁴ Nach ihrer Flucht zu ihm verabschiedet sich Horace von Agnes, während ein verhüllter Arnolphe sie pausenlos und ungeduldig am Ärmel zupft (M.47f.).

²⁵ Ähnliche Poesiealbum-Romantik findet sich auch außerhalb von Versdramen, z.B. in Albers *Two Roses* (1870): “And it seems the sweet office of woman to come with her love as with a needle and thread [...] and sew up these grief-rents, these ragged places the thoughtless make in a loving life.” (52)

²⁶ Interessanterweise scheint eine Verbindung aus Liebe wichtiger zu sein als die kirchliche Sanktionierung durch das Ehezeremoniell, zumindest erwähnt Lovibond zunächst “Mine by the right divine of that pure

wird in beiden Versionen Oldcastles Beziehung zu Agnes, die wahrer Liebe entbehrt, mit dem physischen Appetit implizierenden Wort “gobble” beschrieben (M.51 “I’ll not stop billing and cooing day and night. I’ll pet you, I’ll cuddle you and I’ll gobble you up.”, 46f. “Poor little thing! – doomed to be gobbled up / By a great goose like that!”). Obwohl die bisher zitierten Ausschnitte den Eindruck erwecken, dass Buchanans neu ergänzte romantische Szenen unerträglich süßlich sind, integriert er dennoch eine gewisse Komik und verändert so nicht völlig den Ton der Vorlage. Z.B. hält sich in einer weiteren neuen Episode eine traurige Agnes buchstabengetreu an Oldcastles Anweisungen und schickt Lovibond weg, kann aber in ihrer Unschuld nicht lügen, so dass ihre Handlungen ihre Aussagen unterwandern (30 “He did not say I must not take the flowers”, 31f. “I must keep / my promise. Sir, altho’ you are to *me*, / The fairest and most beautiful of men”, 32 “*Pausing at the door, she turns and kisses her hand to Lovibond*”).²⁷

Beinahe unverändert bleiben dagegen die zentralen genderbezogenen Themen: Oldcastles Angst und in deren Folge sein Eheideal und Agnes’ Erziehung. Für den Ton des Stücks ist Agnes’ positiver Charakter entscheidend – sie mag zwar naiv und ungebildet sein, aber sie ist unverstellt, unschuldig und vertrauensvoll²⁸ und entpuppt sich nicht in einer misogynen Wendung als von Natur aus listiges Weibsbild, dem die Intrigen im Blut liegen. Der Zuschauer sieht sie als Opfer von Oldcastles Paranoia und sympathisiert mit ihr. Dieser beansprucht in der Ehe eine absolute Machtposition,²⁹ die er durch den Klassenunterschied noch weiter ausbauen will: “Think of your birth and former low estate, / And wonder at my goodness and my kindness, / In raising you, a common country girl / To all the honour’s of a rich man’s wife” (34 ≈ M.28). In der Vorlage versucht er zusätzlich, Agnes mit Geld zu ködern, was seine Vorstellung von Liebe weiter kompromittiert (M.51). In beiden Versionen sieht er in Agnes eine finanzielle Investition, die er nicht aufgeben will (59 ≈ M.50, auch M.28). Da Oldcastle die Untreue von Frauen ihrer Bildung und Intelligenz geschuldet sieht (z.B. M.30 “But a clever woman is a different kettle of fish. Our fate hangs on her will. [...] a clever woman who plots and

love / That blends two souls in one” und erst danach “Mine by the right that holy church doth give / When she crowns love by marriage” (62).

²⁷ Später *schreibt* sie Lovibond einen Brief, weil sie nicht mit ihm *reden* darf (42f.). Eine weitere gelungene Episode ist Agnes’ naive Begeisterung und Verwunderung über Lovibonds Buch “Cupid’s Golden Leaves”, das ihre Gefühle für ihn exakt beschreibt und die Ehe zu einem alten Mann verdammt (52f.).

²⁸ Dies zeigt sich z.B. in ihrem Brief an Horace bzw. Lovibond (M.33, 42f.).

²⁹ Arnolphes Ausführungen hierzu sind länger, aber im Kern unverändert: “Your sex was made to be dependent: [...] Men and women might be the two halves of society but these two halves are not equal. One is the upper half and the other the lower. One is subservient to the other which is in charge.” usw. (M.27) ≈

schemes is a fiend”),³⁰ ist sein Frauenideal geprägt von völliger Unbedarftheit und sogar Dummheit: “Give me sweet, pure and blushing innocence, / Which knoweth only how to say her prayers, / Adore her husband – and sew and spin!” (6 ≈ M.9) Buchanan treibt dies mehr noch als Molière auf die Spitze, wenn Oldcastle beteuert: “She hath not spoken to a mortal man!” (7) und “She I shall marry is too innocent / To know an old man from a young one!” (8) Dieses Ideal will er durch die Vorenthaltung von Bildung erreichen, so dass Schreibkenntnisse weibliche Macht bzw. Machtlosigkeit darstellen: “A woman who can *write* / Is far too wise for *me*; if she can *read* / ’Tis almost overmuch.” (10, auch 11f.)³¹ Oldcastle ist dementsprechend entsetzt, als er von Agnes’ Brief an Lovibond erfährt (43 “O, jade! Was it for this I had you taught / To read and write?” ≈ M.33). Überraschenderweise streicht Buchanan Agnes’ Selbsterkenntnis, die Arnolpbes Recht auf Dankbarkeit außer Kraft setzt und sie von seiner Bevormundung emanzipiert,³² und ebenso Horaces Empörung über Agnes’ Behandlung, die zeigt, dass er sie im Gegensatz zu Arnolphe als Mensch mit eigenen Rechten wahrnimmt: “Is it not criminal to set out with a wicked intention to pervert so noble a soul and throttle its intelligence under a heap of ignorance and stupidity?” (M.33f.) Diese Themen greift Buchanan später in der Farce *Miss Tomboy* wieder auf, die bezüglich der jungen Heldin eine ähnliche Grundsituation und einen ähnlichen Plotverlauf aufweist (s. 7.6). Dafür betont Buchanan stärker als Molière, dass Oldcastle Agnes’ gesamtes Verhalten kontrollieren will, indem er ihr wiederholt governantenhafte Anweisungen gibt: “Put your work down and listen: – / Raise up your head a little, turn your face, / And fold your hands. (*Business*) Look at me as I speak [...] –” (33) “But till I call you hither, keep your room – / Stay – make a curtsy! (*She does*) good!” (36, auch 34 ≈ M.27) Der Ausgang des Stücks macht deutlich, dass Oldcastles Plan sowohl im 17. Jh. in Frankreich als auch im 19. Jh. in England eindeutig als verwerflich angesehen wird. Flecknoe weist in beiden Versionen auf die moralische Nichtigkeit von auf Unwissenheit beruhender Tugend hin: “How can a simpleton be virtuous? / A Woman of sense may err, and fail in duty, / But at the least she

“Wives were made / To be dependent. – In the wedded state / There are two halves, the female and the male! – / One is supreme, and one subordinate. – / The male must rule – the female must obey!” (34)

³⁰ Arnolpbes paranoide Angst wird bei Molière in wiederholten Monologen (II.i, III.i, III.iii, III.v, IV.vii) deutlicher herausgearbeitet als bei Buchanan.

³¹ Die siebte Ehemaxime bei Molière lautet, dass eine Ehefrau nicht einmal Papier und Tinte besitzen darf: “According to proper convention, the husband should write everything that is written in his house.” (M.29)

³² “You [Arnolphe] saw to it that I got a pretty kind of general education! Do you think I have any illusions on that score? that in my head I don’t know that I am very stupid? It makes me feel ashamed, and at my age I don’t want to be taken for a fool any longer if I can help it.” (M.50, auch M.33)

doth it knowingly.” (6 ≈ M.9) Aber auch sein vergeblicher letzter Appell an Oldcastles bessere Natur bringt diesen in *Agnes* nicht zur Vernunft (56ff.).

Erkenntnisgewinn für *Agnes*

Für *Agnes* erweist sich besonders die auf Vergleichsstudien beruhende literatursoziologische Feldanalyse als aufschlussreich: Buchanan versucht mit diesem Stück ein neues, seinen literarischen Idealen entsprechendes, anspruchsvolles Genre für das Theater zu schaffen und schreibt eine poetische Komödie in Blankvers. Diese Position ist im zeitgenössischen literarischen Feld nicht vorhanden und das Stück scheitert vermutlich daran, dass es die Erwartungen von Kritikern und Publikum nicht erfüllt bzw. Verwirrung stiftet. Daneben wirken sich eventuell auch die konkreten Rahmenbedingungen negativ auf die Rezeption aus, insofern *Agnes* neben zwei anderen Stücken aufgeführt wird und nicht mit bekannten Schauspielern oder aufwändigen Spezialeffekten aufwarten kann.

Dabei ist der Leseindruck durchaus nicht negativ. Der Blankvers liest sich flüssig und Buchanans Version macht sich gekonnt die von Molière gelieferten komischen Vorlagen zunutze. Der intertextuelle Vergleich mit der Quelle zeigt zwar, dass Buchanan *Agnes* an die viktorianischen moralischen Standards angleicht, indem er Zweideutigkeiten sowie eindeutig schlüpfrigen Humor zurücknimmt und ebenfalls in Übereinstimmung mit zeitgenössischen Trends die romantische Beziehung zwischen den jungen Liebenden ausbaut, gleichzeitig behält er den Grundplot, die Charaktere und die hauptsächlich auf *Dramatic Irony* beruhende Komik bei und erhält so den Gesamteindruck der Vorlage. Diese Nähe lässt vermuten, dass Buchanan die Quelle vor dem Vergessen retten will. Die Untersuchung seines Habitus legt darüber hinaus nahe, dass ihn neben der Form die in *L'École des Femmes* behandelten Themen reizen. Im Charakter von Agnes und in ihrer Beziehung zu Oldcastle verteidigt Buchanan wie Molière das Recht von Frauen auf Selbstbestimmung und umfassende Bildung, während er im jungen Paar wie in *Stormbeaten* eine ausgeglichene, auf gegenseitiger Zuneigung beruhende Verbindung darstellt. Auffallend ist auch in *Agnes* sein Schweigen zur viktorianischen Doppelmoral.

Inwieweit Buchanan den intertextuellen Vergleich mit der Vorlage fördern will, bleibt unklar, insofern der Rückgriff auf das französische Original zumindest auf den ersten Blick verschleiert bleibt.³³ Im Manuskript ist keine Quelle angegeben, Molière wird

³³ Eine weitere Version des Stücks von M.L. Ryley, *Mice and Men*, läuft 1902 erfolgreich für 361 Abende am Lyric (*Who's Who* ¹⁶1977: 1300). Interessanterweise wird Molière in der Zusammenfassung des Verlags ebenfalls nicht erwähnt: “Mark Embury, a man of over forty, is of opinion that the perfect wife must be

weder in der Ankündigung des Stücks noch in den Programmheften erwähnt und die Namen der Charaktere werden anglisiert. Eventuell ist bereits der Titel ein ausreichender Verweis,³⁴ in jedem Fall klären die Rezensionen die Zuschauer schon bald über die Verbindung auf. *Agnes* ist jedoch in sich geschlossen und auch ohne dieses Wissen problemlos verständlich. Kenner der Vorlage finden starke Einzeltexreferenzen in der Übernahme des Plots, der teilweise losen Übersetzung und in identischen Szenen sowie der auf das 17. Jh. verweisenden Produktion. Die Systemreferenz über Genrekonventionen ist dagegen weniger stark, da eine (romantische) Komödie in Blankvers im viktorianischen Theaterfeld eine Seltenheit darstellt. Dem Spannungseffekt ist dies jedoch nicht abträglich, da der Plot auch so vorhersehbar ist und dem Publikum dadurch Zeit bleibt, sich stattdessen auf die elegant ausgedrückten Empfindungen und die Kostüme zu konzentrieren. Trotz des Fokus auf die sprachliche Form kommt es zu keiner poetischen Sinnkomplexion. Auch die kulturellen Funktionen greifen nur bedingt, insofern die Quelle kaum beworben wird, Molière zum französischen statt zum englischen Kulturerbe zählt und eine kulturelle Selbstvergewisserung des Bildungspublikums nur eingeschränkt möglich ist, da die Quelle trotz ihrer literarischen Kanonisierung gefährliche und von Buchanan sorgfältig ausgemerzte moralische Implikationen mit sich bringt. Die im 17. Jh. angesetzte Produktion betont daher die zeitliche und räumliche Entfernung zum modernen England. Wäre das Stück dennoch für seine Moral kritisiert worden, hätte Buchanan gerade durch den Kontrast zu seiner deutlich sittsameren Version seine eigene Leistung betonen können, so wie er es später bei *Sophia* tut (s. 7.4). Stattdessen werfen ihm Kritiker jedoch vor, zu viel der Komik gekürzt zu haben, was dem Vorwurf der *Bowlerization* gleichkommt, da Molières sexuelle Anspielungen neben der allgemeinen Raffung des Plots die einzigen Stellen sind, in denen Buchanan vom Original abweicht.

Nach Lachmann ist *Agnes* als Transformation einzuordnen, da Buchanan das Stück spielerisch, mit einem neuen romantischen Schwerpunkt versehen zumindest an die

educated from a state of ignorance and simplicity to the ideal of the man she is about to marry. He accordingly proceeds to impart his views to a girl fresh from the Foundling. His young nephew comes on the scene, and Embury realizes that nature intended the young to mate with the young.” (Buchanan *The Strange Adventures of Miss Brown*: np/drittletzte Seite) Laut www.imdb.com wurde Diese Version 1916 verfilmt.

³⁴ “The omission in the public announcements to state that Mr. Robert Buchanan’s new play at the Comedy Theatre is but one of the numerous English versions of Molière’s ‘L’Ecole des Femmes’ seems worth a note. Perhaps it may be said that in calling his heroine Agnes, and adopting that name for the title of his adaptation, the author has done as much in the way of directing attention to his source of inspiration as can be expected in these days of easy notions on the subject of dramatic originality.” (R/*The Daily News* 23.3.1885)

moralischen Werte der viktorianischen Kultur anpasst. Theaterpraktisch verfolgt er dagegen eine andere Agenda und scheitert mit seinem Versuch, eine ideale poetische Komödie zu schaffen. Eine Abwehr liegt nicht vor, da Buchanan die moralisch problematischen Stellen nicht unter einem neuen Blickwinkel aufarbeitet, sondern dezent unter den Tisch fallen lässt. Zu einem Dialog mit dem vorangegangenen Text (Partizipation) kommt es ebenso wenig, da die zentralen Themen – der Missbrauch männlicher Macht in ungleichen Beziehungen und die Erziehung von Frauen – unverändert übernommen werden.

7.4 *Sophia* (1886)

British Library Referenznummer: Lord Chamberlain's Plays Add MS 53356 B

Zustand: maschinell geschrieben, mit längeren, z.T. schwer lesbaren handschriftlichen Ergänzungen (bes. in I und II); in II grundlegende Plotänderung; auf 1 vermerkt: "The property of Robert Buchanan Esq."

Paginierung: 86 Seiten; Paginierung setzt für jeden Akt neu an, ist jedoch handschriftlich durchgestrichen und neu durchgezählt; viele unpaginierte Zwischenseiten (np)

Quelle und Abkürzung: Henry Fielding. *Tom Jones* (Roman, 1749); Seitenangaben aus der Vorlage werden mit F.x abgekürzt

Dass Buchanan sich zehn Jahre vergeblich bemüht, für *Sophia* einen Produzenten zu finden (Cassidy 1973: 132, Jay 237), erscheint ironisch, denn sowohl zeitgenössische als auch spätere Kritiker sehen in diesem Stück den Höhepunkt seines dramatischen Schaffens:

There were days when, adapting Fielding's "Tom Jones" to the stage in that charming play "Sophia," [...] there was every hope that Robert Buchanan would be the champion of a rejuvenated romantic drama. (Grein 1902: 235)

These three plays [*Sophia, Joseph's Sweetheart, Dick Sheridan*] are easily among Buchanan's best. Although in each case the story lines had been firmly established by the original materials, Buchanan changed them at will; and most of his changes are cleverly conceived. The dialogue sparkles with a wit that is mostly Buchanan's, and the characters are skilfully drawn. In all three plays dramatic interest is created early, and it rises consistently until the final curtain. (Cassidy 1973: 132)

Buchanan selbst ist mit *Sophia* sehr zufrieden und wird in seiner Meinung durch den Erfolg des Stücks bestätigt ("How I Write My Plays"). Es überrascht nicht, dass danach noch neun weitere Stücke von Buchanan am Vaudeville Theatre im West End produziert werden. 1870 mit 1,000 Sitzen erbaut ist es ein "elegant little theatre" im romanischen Stil (Mander/Mitchenson 1961: 191f.) und "one of the smallest stages in London" (*R/The Times* 7.6.1892: 8), aber auch hier verdeckt der Luxus im öffentlich zugänglichen Teil die

mangelhaften Konditionen hinter der Bühne.¹ Von Anfang an ist es ein Haus für komische Stücke – anfangs besonders Burlesquen und Farcen (Leyson 1970: 51), in den 1880ern “pleasingly romantic and mildly humorous plays” (Mander/Mitchenson 1961: 195), während Jay es als “a theatre [...] closely associated with broad comedy” beschreibt (Jay 244). Zu jeder Zeit gibt es aber auch Ausnahmen, z.B. ist ein früher Kassenschlager Alberys sentimentale Komödie *Two Roses* (1870), während später kontroverse Stücke produziert werden, wie Jones’ *Saints and Sinners* (1884)² und nach einem Umbau 1891 Ibsens *Hedda Gabler* und *Rosmersholm* in Matinee-Vorstellungen (Leyson 1970: 51). Schon früh wird das Vaudeville zu “the theatre of long ‘runs,’ where ‘Our Boys’ ran I forget how many years, and pieces that are withdrawn less than six months after production are regarded as having died in their infancy” (R/*The New York Times* 26.7.1886).³

Mit IV Akten (5 Szenen) und 5 Bühnenbildern sowie 16 Charakteren ist *Sophia* das Hauptstück des Abends, wird aber zumindest teilweise von weiteren Programmpunkten flankiert.⁴ Manager Thomas Thorne testet das Stück zunächst in der Matinee aus, bevor er es ins Abendprogramm aufnimmt (R/*The Daily News* 12.4.1886: 6, R/*The Times* 14.4.1886: 4, R/*The Era* 17.4.1886 2482, R/*The Theatre* 1.5.1886). Der Erfolg steht anfangs auf der Kippe: “Yet, in spite of such [critical] encomiums, the fate of ‘Sophia’ hovered in the balance for about a month [...]. It was not till its revival to open the autumn season that it began the career of prosperity which, as I have said, lasted for nearly two years.” (Jay 237) Trotz unterschiedlicher Angaben zur Laufzeit⁵ war *Sophia* unbestritten ein Erfolg – auch in New York (Cassidy 1973: 134) und vermutlich auf Tour.⁶ Zur Premiere demonstrieren Persönlichkeiten aus der Theaterszene soziales Kapital, sei es von Manager Thorne oder Buchanan. Henry Irving sitzt “prominent in a private box”, “who, directly the comedy began to ‘move,’ was liberal both with laughter

¹ Der Schauspieler Cyril Maude schreibt 1888: “The smell of bad drainage was so noisome underneath the stage that when one had to cross from left to right below [...] one had very carefully to hold one’s breath and smother one’s nose in one’s pocket-handkerchief. [...] The dressing-room accommodation was very meagre and sordid, and the stench everywhere was *abominable*.” (Maude 1927: 73f.)

² *Saints and Sinners* führt zu “some animated controversy, because a section of the audience [...] resented its use of biblical quotations”, läuft aber trotzdem für 182 Abende (Mander/Mitchenson 1961: 195).

³ Hier nur eine kleine Auswahl: 1872 Revival von Sheridans *The School for Scandal* 404 Aufführungen, 1875 Taylors *Our Boys* 1,362, 1902 Barries *Quality Street* 459 (*Who’s Who* ¹⁶1977: 1306, 1303, 1305).

⁴ Im April 1887 mit Buchanans Einakter *A Dark Night’s Bridal* (nach einem “prose sketch” von R.L. Stevenson) (R/*The Times* 11.4.1887: 8).

⁵ Die Laufzeiten rechnen die ersten 100 Abende von April bis Juli 1886 und die Wiederaufnahme nach der Sommerpause im Oktober 1886 zusammen. *Who’s Who* gibt einen Lauf von 353 an (*Who’s Who* ¹⁶1977: 1307), andere Quellen erwähnen jedoch mehr als 500 Aufführungen (Jay 237, Grein 1902: 235, Scott ed. 1889: 316).

⁶ Thorne erwirbt für £600 die Lizenzen für Touren in England, Amerika und den Kolonien (R/*The Stage* 30.9.1887: 13, R/*Theatre Reviews* 18).

and applause, and who sent round a cordial ‘Bravo, Tom!’ to Mr. Thorne directly the play was over.” (Jay 237) Weitere Anwesende sind die Schauspielerin Lillie Langtry und Autor W.S. Gilbert (R/*The Stage* 16.4.1886: 14).

Die Quelle für *Sophia* ist Henry Fieldings Roman *Tom Jones* (1749), dessen Handlung von knapp 900 Seiten (Oxford World’s Classic Paperback 2008) notwendigerweise stark gekürzt wird: (I) Der von Squire Allworthy adoptierte Findling Tom verliert durch eigenes unbedachtes Verhalten und die Intrigen seines Ziehbruders Blifil Allworthys Gunst. U.a. hängt Blifil Tom sein eigenes Verhältnis mit Bauerstochter Molly an. Toms große Liebe, die Nachbarstochter Sophia Western, ist von Toms Verhalten enttäuscht, bleibt aber loyal, während ihre Tante Miss Western auf Blifils vermeintliche Tugend hereinfällt und ihr Vater Squire Western seine Gunst von Tom auf Blifil überträgt. (II) Blifil nutzt seine Rolle als “Vermittler”, um eine Versöhnung von Tom und Allworthy zu verhindern. Sophia flieht mit ihrer Zofe Honour vor der von Western angeordneten Ehe mit Blifil nach London. Tom und der loyale Barbier Partridge folgen ihr. (III.i) In London stellt Sophias Cousine, die mondäne Lady Bellaston Tom nach und sabotiert seine Beziehung mit Sophia. (III.ii) Tom geht zum Schein auf Lady Bellaston ein, damit sie Sophia nicht an Western verrät. Sophia und Tom erklären sich gegenseitig ihre Liebe, als Western sie unterbricht. Lady Bellaston wird aus ihrem Versteck gezogen und Sophia sagt sich enttäuscht von Tom los. (IV) Allworthy entdeckt Blifils Machenschaften und versöhnt sich mit Tom. Molly und Honour sagen zugunsten von Tom aus und Sophia ist von seiner Treue überzeugt.

The Daily News beschreibt *Sophia* als “a thoroughly-interesting play”, das trotz drei Stunden Laufzeit das Publikum fesselt (R/*The Daily News* 13.4.1886: 5). Der Autor wird begeistert auf die Bühne gerufen (Jay 237) und die Kritiker nennen es “a purely English comedy so wholesome, so stirring, so interesting, and so full of human nature” (R/*The Times* 14.4.1886: 4) und “a piece far superior in incident and dialogue to the average farcical comedy” (R/*The Weekly Dispatch* 18.4.1886: 7). Cassidy fasst zusammen:

His greatest achievement, they [Kritiker] thought, was that he had been able to convert a loose-jointed, ribald novel into a coherent and thoroughly delightful play, still preserving the essential mood and flavor of Fielding. They found it highly superior to the insipid comic operas then in vogue. (Cassidy 1973: 134)

***Sophia* als Adaption im Theaterfeld**

Wie mit Molière adaptiert Buchanan in Fielding einen kanonisierten und dennoch höchst umstrittenen Autor, diesmal der englischen Literatur. Bis Mitte des 19. Jh. wird Fielding selbst für seinen vermeintlich zügellosen Lebensstil angegriffen, der ihm von seinem ersten Biographen Arthur Murphy nachgesagt wird (Cross 1918: 226f., 249), während sich ab den 1880ern Fürsprecher gegen die Kritiker durchsetzen können (ebd.: 255).⁷ Über sein Werk gehen die Meinungen auseinander (Reilly 1991: 13f.), z.B. wird es als moralisches Lehrstück oder unmoralischer Zeitvertreib gesehen, als “reprehensibly ‘low’ or laudably realistic” (ebd.: 15). Die Reaktion speziell auf *Tom Jones* ist jedoch insgesamt positiv, das Buch wird schnell zum Maßstab für andere Romane und ist bereits im späten 18. Jh. in mehrbändigen Romananthologien vertreten (Keymer 2005: xv). Allerdings stören sich im 19. Jh. prominente Kritiker an der losen Moral, selbst wenn sie die Form loben (Cross 1918: 207, 214, 226ff., Reilly 1991: 16f.). Die Verknüpfung von Autorprestige und Werk zeigt sich besonders gut bei Thackeray, der den Romancharakter Tom für Eigenschaften kritisiert, die er im Roman nicht aufweist und die vielmehr Fielding nachgesagt wurden, z.B. übermäßiges Trinken,⁸ Rauchen und Spielen (Cross 1918: 223f.). 1889 nennt ein Kommentar die viktorianische Ablehnung von Fielding insgesamt heuchlerisch: “[I]t may be remarked in passing [...] that our rage is not so much against vice as against vice unadorned. *Fielding is tabooed*, but we do not find that ‘Ouida’ is yet altogether a literary outcast.” (Fuller 1889: 108, kursiv sh) Der Wert von Fieldings kulturellem Kapital ist daher als äußerst instabil einzuschätzen und fluktuiert in Abhängigkeit von gesellschaftlichen Vorgaben je nach individueller Meinung und auch anvisierter Lesergruppe. Daraus ergeben sich verschiedene, teilweise widersprüchliche mögliche Gründe für Buchanans Auswahl: Zum einen könnte er mit dieser berüchtigten Quelle beweisen, dass er nicht so prüde ist, wie ihn seine Rolle im *Fleshly Scandal* erscheinen ließ, zum anderen könnte er sich als zuverlässiger Produzent für das populäre Theater hervortun, indem er eine so schwierige Vorlage “familienfreundlich” gestaltet, ohne dass sie an Unterhaltungswert einbüßt.⁹ Darüber hinaus sprechen theaterpraktische Gründe für Fieldings dramatisch angelegtes Werk (s.u.) und nicht zuletzt harmoniert der Grundton des Romans mit Buchanans Sinn für Humor, seiner “vein of the true universal humour [...] the constant sensibility to the incongruous element in life” (s. 6.2.1).

⁷ Für eine ausführliche Darstellung der Rezeption Fieldings s. Cross’ Kapitel 34 “Defamers and Apologists” (Cross 1918: 195-225) und Kapitel 35 “Later Biographs and Critics” (ebd.: 226-257).

⁸ Tatsächlich ist im Roman Tom nur selten betrunken, z.B. zur Feier von Allworthys Genesung (F.218ff.).

Aus dem Manuskript ist zumindest nicht klar ersichtlich, ob Buchanan Zweifel am Prestige seiner Quelle hegt oder nicht. Einerseits unterschlägt er Fieldings Namen, andererseits listet er unter dem “Programm of Scenery” lobende Stimmen über das Buch *Tom Jones* auf,¹⁰ von denen er sich anscheinend eine positive Wirkung erhofft, sollte die Zensurbehörde Vorbehalte gegen den Autor haben. *Sophia* ist das einzige Manuskript, in dem er auf diese Art Werbung für seine Quelle macht¹¹ und sich außerdem zu seiner Bearbeitung äußert. In einem “Advertisement” (4) greift er musterhaft alle für die Adaptionen relevanten Punkte auf: Er lobt die Quelle (“the greatest work of our first and greatest satirical novelist”¹²) und verteidigt sie gegen Kritik (“He who discovers in it coarseness only” übersehe “the breezy freshness, the masterly satire, the noble love of truth and justice” usw.). Er sichert sich ab, indem er betont, dass er nur moralisch einwandfreie Elemente übernommen habe (“care has been taken to select only what is perfectly stainless and void of offence”),¹³ und indem er auf eine bereits bestehende Adaption durch einen anderen kanonisierten Autor verweist (Sheridan). Und schließlich betont er seine eigene Originalität (“Almost all of the dialogue, and all the leading situations, are original”).¹⁴ Für alle anderen Adaptionen liegen solche Kommentare nur in der Presse, im Programmheft o.ä. vor, was sich daraus erklärt, dass diese im Gegensatz zum Manuskript die Öffentlichkeit auch erreichen. Sollte Buchanan Zweifel am kulturellen Kapital des Vorlagenautors gehabt haben, so scheinen sie unbegründet gewesen zu sein, insofern die meisten Rezensenten die Verbindung zu Fielding als Vorteil werten – allerdings mit einem Unterton, der impliziert, dass sie eine bewusste Strategie dahinter vermuten und dies für verwerflich halten: Der Adapteur verändere die Vorlage so stark “that Mr. Buchanan’s announcement of his indebtedness to Fielding might suggest, to a cynical person, that *he sought to bolster up his own literary reputation by coupling it with the immortal Fielding’s*” (R/*The New York Times* 5.11.1886, kursiv sh). Er zeige

⁹ Ähnliches könnte 1890 für *Miss Tomboy* gelten (s. 7.6).

¹⁰ Darunter: “The first of ancient or modern romances.” (Edward Gibbon) “Upon my word, I think the ‘Oedipus Tyrannus’, the ‘Alchemist’, and ‘Tom Jones’, the three most perfect plots ever planned.” (Coleridge) (3)

¹¹ Höchstens das Titelblatt von *Marmion* ist vergleichbar: “Marmion [...] Founded on the *famous* Poem by Sir Walter Scott” (kursiv sh).

¹² Auch im “Advertisement” wird der konkrete Name des Autors nicht genannt.

¹³ Dieser Argumentation wird Buchanan erneut in seiner Verteidigung gegen den Vorwurf der *Bowlerization* folgen (s.u.).

¹⁴ Kritiker bestätigen diesen Anspruch: “Mr. Buchanan is perfectly justified in referring to his work as being only ‘founded on’ the famous original.” (R/*The News of the World* 18.4.1886: 7) “I have heard some English writers declare that Mr. Buchanan was unwise in acknowledging his indebtedness to Fielding, on the ground that his achievement was sufficiently ‘strong’ to require no assistance.” (R/*The New York Times* 26.7.1886)

“praiseworthy shrewdness as well as [...] honesty in placing under the protection of a great literary memory a number of characters and incidents that a modern audience would often be tempted to weary of and laugh at” (R/*The New York Times* 26.7.1886, kursiv sh).

Der Erfolg von *Sophia* ist der Auslöser einer Reihe von Klassikeradaptionen, die Buchanan zu einer Art Marke am Vaudeville machen. Es folgen *Joseph’s Sweetheart* (1888 nach Fieldings *Joseph Andrews*),¹⁵ *Clarissa* (1890 nach Richardson) und *Miss Tomboy* (1890 nach Vanbrughs *The Relapse*).¹⁶

By this time [1888] Mr. Buchanan had succeeded in *establishing* at the Vaudeville a sort of vogue for costume comedies and dramatisations of masterpieces of English fiction. The difficulty, of course, was *to keep the ball rolling* – in other words, to find new subjects *founded on old masterpieces* or imbued with the *spirit of old comedy*. (Jay 240, kursiv sh)¹⁷

Verworfen werden Fieldings letzter Roman *Amelia*, ebenso wie die Autoren Tobias Smollett und Laurence Sterne, während Richardson als einziger “among the great masters of eighteenth century fiction” übrig bleibt (Jay 240). Buchanan greift jedoch nicht nur auf englische Klassiker zurück, sondern macht diese zusätzlich durch Nostalgie noch attraktiver. Inwieweit dies in *Sophia* die unbeabsichtigte Folge der jahrelangen Ablehnung ist, bleibt offen. Nostalgische Elemente sind neben der Verortung im 18. Jh. in “the prettiest of Georgian costumes” (R/*The Daily News* 13.4.1886: 5) die Form mit ihrem unnatürlichen Beiseitesprechen und Monologen,¹⁸ Toms formelhaftes Schlussfazit¹⁹ und Partridges Wortspiele.²⁰ Besonders auffällig ist der Prolog, der nicht Teil des Manuskripts ist und

¹⁵ Besonders bei *Joseph’s Sweetheart* ist die Anwendung eines Erfolgsrezepts unübersehbar: Buchanan präsentiert ähnliche Charaktere (Joseph ≈ Tom, Adams ≈ Partridge), nutzt die gleiche Art von Komik (z.B. Versprecher, Adams’ Lateinzitate) und kreiert eine ähnliche Stimmung (Lady Boobys Machenschaften sind lediglich bedrohlicher). *Joseph’s Sweetheart* verlässt sich stärker auf rührselige und theatralische Elemente (besonders im Geschehen um den aus *Tom Jones* übernommenen Lord Fellamar, der Josephs Verlobter Fanny nachstellt), ist aber verglichen mit zeitgenössischen sentimentalischen Rührstücken (z.B. Pineros *Sweet Lavender* 1888 und *The Profligate* 1889) und Sir Augustus Harris’ Sensationsdramen am Drury Lane (z.B. *The World* 1880 mit Meritt, *Pluck* 1882 mit Pettitt) (vgl. Booth 1965: 171ff.) immer noch zurückhaltend gestaltet.

¹⁶ In dieselbe Richtung gehen außerdem bereits *Lucy Brandon* (1882 am Imperial Theatre, nach Bulwer Lyttons Roman *Paul Clifford*) und später eventuell *Dick Sheridan* (1894 am Comedy Theatre, basierend auf Sheridans Leben), von dem mir kein Manuskript vorliegt.

¹⁷ Buchanan ist mit dieser Reihe sehr erfolgreich, auch wenn ein Nachruf bemerkt: “The costume plays – ‘Joseph’s Sweetheart,’ ‘Miss Tomboy,’ ‘Clarissa,’ and ‘Dick Sheridan’ – are nothing more than adroit falsifications of eighteenth century documents [...]” (R/*The Echo* 13.6.1901: 1)

¹⁸ Z.B. kommentiert Honour in der Exposition monologisch den Unterschied zwischen Tom und Blifil (5), und spekuliert: “(Aside) I’d give my little finger to know which of these young gentlemen she [Sophia] likes best. (Aloud) Hem!” (6)

¹⁹ “’Tis an old tale, that things when at the worst are sure to mend. I, at least, have found it so; and I would go through the Inferno of calumny and suspicion over and over again, if I could be sure of reaching, at last, the precious Haven of your love!” (86)

²⁰ Z.B. Tom: “Better never to have met again, than to have shewn her how low I have fallen.” Partridge: “Fallen – to the fifth store? It strikes me you’ve risen uncommonly *high*.” (59) Tom: “[W]here in heaven have you been?” Partridge: “Not in heaven; more like the other place. Down home.” (78f.)

auch nie gesprochen wurde, sondern stattdessen im Programmheft und in Folge in der Rezension in *The Era* (R/17.4.1886 2482) abgedruckt wurde. Er verweist explizit auf seine eigene altmodische Form (“Friends! in the quaint old fashion flown away, / I come to speak the Prologue of the Play”), auf das Alter der Vorlage (“Sent by our trembling author, who essays / [...] To conjure up old faces, and to show / What genius pictured seven score years ago”) und auf den formelhaften, aber immer wieder interessanten, da urmenschlichen Plot:

You guess, from this, Love is to-day our theme? / [...] A tale as ancient, friends, as man’s first wooing: / Two rivals ruffling and two lovebirds cooing, / An angry father, doubt, fear, supplication, / Then presto! Cupid’s final conjuration – / No tears, no parting for another day more, / But wedding bells, and *omnia vincit Amor!* (R/*The Era* 17.4.1886 2482)

Verbunden wird diese Nostalgie mit literarischem Patriotismus (“Think, above all, that we, who don once more / The quaint old garb our great-great-granddads wore, / Carry beneath them hearts attuned no less / Than theirs to English mirth and kindliness”) und einer Huldigung an Fielding (“heart of gold”, “giant’s fame”, “Eager his brow with flowers of love to bind, / And honour him, who honour’d humankind!”). Der nostalgische Rückgriff auf altmodisch anmutende Charaktere, Formen oder Schauplätze ist nicht neu, aber in einer Komödie durchaus selten: Am deutlichsten und erfolgreichsten ist der Rückgriff auf Stereotype der Restaurationskomödie (*Fop, Rake*, schlagfertige Heldin) in Boucicaults *London Assurance* (1841),²¹ wenn auch bereits in modifizierter Form, z.B. ist Charles Courtley eher ein Trinker als ein Frauenheld. Pinero überführt dagegen in *The Gay Lord Quex* (1899, 300 Abende, *Who’s Who*¹⁶1977: 1293) lediglich die Plotstruktur traditioneller Liebeswirrungen in einen zeitgenössischen Rahmen und die wenigen komischen Kostümdramen sind im Theatermilieu angesiedelt.²² Buchanans Kombination von als klassisch englisch empfundener Vorlage und komischem Kostümdrama kommt gut an – *Sophia* wird mit Sheridan’s Werk verglichen (R/*Reynolds’s Newspaper* 18.4.1886, auch R/*The Theatre* 1.5.1886), die altmodischen Elemente vorteilhaft mit dem modernen Unterhaltungsangebot kontrastiert (“Its simple old-fashioned story, compactly and dramatically set forth, its adroitly contrived situations, and its pleasing glimpses of old manners render it a welcome relief from the strong excitements of melodrama.” R/*The*

²¹ Das Stück hat zwei erfolgreiche Revivals 1872 (Vaudeville, 165 Abende) und 1877 (Prince of Wales’s, 110) (*Who’s Who*¹⁶1977: 1298).

²² Dazu zählen Taylor und Reades Kollaborationen *Masks and Faces* (1852 mit 103 Aufführungen, Revival 1875 130, 1881 102) und *The King’s Rival* (s.a.) um die Schauspielerinnen Peg Woffington (18. Jh.) und Nell Gwynne (17. Jh.) oder Pineros *Trelawney of the “Wells”* (1898, 135 Abende) über das Theater vor Robertsons *Cup-and-Saucer*-Stil (*Who’s Who*¹⁶1977: 1300, 1309).

Daily News 13.4.1886: 5) und die Englischkeit anerkannt (“*Sophia*, it should be added, is not only an interesting but a wholesome and thoroughly English sample of nineteenth-century comedy.” R/*The News of the World* 18.4.1886: 7).²³

Als Quelle ist *Tom Jones* für ein Theaterstück des 19. Jh. ungeeignet und geeignet zugleich. Die Übertragung auf die Bühne wird nicht nur durch formale Elemente wie die Länge, die verwickelte Struktur mit unzähligen Nebensträngen und die starke Erzählerstimme nahezu unmöglich gemacht, auch der Inhalt ist an vielen Stellen nur bedingt mit viktorianischen Moralvorstellungen vereinbar, z.B. dass Tom ein illegitimes Kind ist, Sophia Entführung und Vergewaltigung droht, Frauen aktiv Sexualpartner (aus)suchen usw. Gleichzeitig ist Fieldings Erfahrung als Bühnenautor nicht zu übersehen:²⁴ Der Roman beruht in dramatischer Weise auf kontrastierenden Charakterpaaren (Tom/Blifil, Allworthy/Western, Sophia/Lady Bellaston usw.), die über ihr Verhalten charakterisiert werden, gemäß Fieldings Credo “the actions of men are the best index to their thoughts” (Fielding in Bender 2008: xxxii). Die Handlung ist spannend und komisch zugleich, und Buchanan beschreibt *Tom Jones* als “great in its pictures of rugged human nature, in its liberal humanity and tender humour, in the nobility and beauty that come of ‘sweet reasonableness’ and all-embracing sympathy” (R/*The Era* 16.10.1886 2508). Im Vergleich zur Vorlage werden das Personal und die meisten Nebenstränge erwartbar stark gekürzt²⁵ und lediglich die Handlung um Tom, Blifil, Sophia und Lady Bellaston bleibt bestehen. Dabei hätten einige der gekürzten Elemente durchaus zu den viktorianischen Theaterkonventionen gepasst, z.B. Toms am Ende aufgedeckte Verwandtschaft mit

²³ Kritische Stimmen bleiben natürlich nicht aus: “Mr. Buchanan, having in the past tried his hand at modern comedy without distinguished success, has now taken a hack at old comedy and produced what would be termed, in the choice speech of this era, a ‘back number,’ with a surprisingly antique flavor.” (R/*The New York Times* 5.11.1886)

²⁴ Obwohl Fielding heutzutage hauptsächlich für seine Romane bekannt ist, schreibt er zwischen 1728 und 1737 über 20 Theaterstücke, “several of which contain hilarious comic scenes and display remarkable innovations in dramaturgy” (Revels V/1976: 238). Für Novak ist er sogar “the major writer for the theatre during the 1730s” (Novak 1983: 125), dessen Stärke auch als Romanautor in “scenes of hilarious comedy” liegt (ebd.: 132). Fieldings Theaterschaffen umfasst mit “regular comedies”, Burlesquen und Farcen ausschließlich komische Genres (Revels V/1976: 238), darunter mehrere gelungene Adaptionen von französischen Vorlagen (ebd.: 249). Besonders erfolgreich ist kurz vor Erlassung der *Licensing Act* von 1737 die politische Satire *Pasquin* (1736) (ebd.: 254). Neben seiner Tätigkeit als Autor übernimmt Fielding ab 1730 auch das Management des 1720 erbauten “Little Theatre in the Haymarket” (ebd.: 31, 126).

²⁵ Buchanan benutzt hauptsächlich Buch II (teilweise), VI, XIII (teilweise), XIV/XV (teilweise) und XVIII. Gekürzt wird z.B. die Aufdeckung von Toms Herkunft und damit die Plotstränge um seine Mutter Miss Bridget Allworthy und ihren Ehemann Captain Blifil sowie um seine vermeintliche Mutter Jenny alias Mrs Waters; Lord Fellamars Nachstellungen von Sophia; die dogmatischen Diskussionen der Hauslehrer Square und Thwackum; die Fitzgeralds; die Lebensgeschichte des “Man in the Woods”; Toms Wirtin Mrs Miller und deren Bruder Anderson, ebenso wie ihre schwangere Tochter Nancy und deren Liebhaber Nightingale sowie dessen Familienverhältnisse.

Allworthy²⁶ oder Lord Fellamars verwerfliche Pläne bezüglich der unschuldigen Heldin.²⁷ Ebenso streicht Buchanan Szenen mit klassischem komischen Theaterpotential²⁸ und patriotischem Publikumsappeal.²⁹ Lediglich die Verbindung zwischen Square und Miss Western wird neu ergänzt (s.u.).

Die Kürzungen und Änderungen dienen hauptsächlich der moralischen Läuterung. Toms erotische Eskapaden werden unterschlagen oder durch harmlose Küsse ersetzt (z.B. 7 “*kisses Honour gaily*”, 34 “*Kisses her*”), die im Falle von Molly zusätzlich durch betont unschuldige Kindheiterinnerungen modifiziert werden: “Do you remember, Molly, how we used to go blackberrying in Dingleby Wood [...] Ah, those were happy times [...] How we used to dance and sing in Maytime, and play at Kiss-i’-the-ring, and sing the old rhymes! Do you remember?” (21f.) Dass die Affäre mit Molly Blifil zugeschrieben wird, hat den doppelten Effekt, dass Tom entlastet und Blifils Heuchelei verstärkt wird. Durch diese Abschwächung unterscheidet sich *Sophia* im Grundton deutlich von der Vorlage. Während Romane zu Fieldings Zeiten “as a new and rather threatening permutation of literary culture” wahrgenommen wurden, “because they represented the conditions of society in *graphic, unidealized, even shocking, terms*” (Bender 2008: xviif., kursiv sh), weist Buchanans Stück keine “essential acceptance of the human animal” auf (ebd.: xxvi), weil Toms lustbezogenes Verhalten bereinigt wird. Anders als bei *Agnes* sehen die meisten Rezensenten die Notwendigkeit dieser Änderungen ein und äußern nur milde Kritik:

Buchanan has gone, as we think, a little too far in the purifying process. (R/*The Stage* 16.4.1886: 14)
It was obviously impossible that he should make *Tom Jones* all that Fielding made him; idealization was absolutely necessary; but at the same time the purifying process may possibly have been carried too far. [...] there is always a danger to real strength and virility in the process of Bowdlerizing, and this danger Mr. Buchanan has not altogether escaped. (Fuller 1889: 109)

²⁶ Statt eines illegitimen Neffen hätte er ein verschollener Verwandter o.ä. sein können.

²⁷ Fieldings Lord Fellamar ist allerdings komplexer als der klassische Bühnenschurke, da er zumindest vorübergehend mit Gewissensbissen kämpft (F.692, F.855).

²⁸ Die farcenhaften Szenarien in diversen Inns, bei denen sich die Charaktere knapp verpassen, prügeln, verwechseln oder falsche Annahmen über ihr Gegenüber machen und in einem Fall sogar an Geisterspuk glauben (bes. F.315-345, F.455-473, F.501ff., F.514-517); Verstecktszenen (s. 7.4/FN 36); Szenen mit (melo)dramatischem Potential (s. 7.4/FN 39); oder auch der Einsatz von *Dramatic Irony*, z.B. wenn Mrs Western annimmt, dass Sophia in Blifil verliebt ist und sie darin ermutigt, während Sophia von Tom redet (F.239, F.248f.).

²⁹ Z.B. wenn Miss Western wiederholt die Unabhängigkeit der englischen Frauen heraufbeschwört: “English women [...] are no slaves. We are not to be locked up like the Spanish and Italian wives. We have as good a right to liberty as yourselves. We are to be convinced by reason and persuasion only, and not governed by force.” (F.279, ebenso F.483f., F.745; auch Tom F.709).

Zumindest ein Kritiker gibt die Schuld dem Publikum, “who, by the way, sometimes show a strange facility for swallowing camels when they strain at gnats” (R/*The News of the World* 18.4.1886: 7), während andere Buchanan explizit für sein Vorgehen loben:

[H]e has been able to present a fair outline of its story, suppressing or modifying with considerable tact its grosser features [...]. (R/*The Daily News* 13.4.1886: 5)

Mr Robert Buchanan in a playbill note claims credit for having eliminated every offensive element from the story, and not only may the claim be allowed, but it may be added that he has at the same time done full justice to his author’s genius so far as concerns the delineation of character and the conflict of the generous and the sordid motives of human nature. (R/*The Times* 14.4.1886: 4)

Buchanans Streitsüchtigkeit und Mangel an Spielsinn im literarischen Feld zeigen sich darin, dass er trotz der insgesamt positiven Resonanz das Stück gegen den Vorwurf der *Bowdlerization* verteidigt: Er habe Toms “uncleanness” verwandelt und Sophias “purity” bewahrt, Kritik käme von enttäuschten Zuschauern, die auf Anzüglichkeiten hofften – “The fact is I fail to see where my offence lies, save in shaping a popular and inoffensive play out of extremely difficult material” (R/*The Era* 16.10.1886 2508). Zurückhaltendes Schweigen wäre würdevoller gewesen, entgegen seiner Einschätzung, dass er aufgrund von *Sophias* Erfolg “no fear of seeming discontented or atrabilious” haben müsse (ebd.).³⁰ Durch die Änderungen aktualisiert Buchanan die Quelle und passt sie modernen Empfindlichkeiten an, was sie moralisch aufwertet und in bestimmten Gesellschaftsschichten eventuell sogar vor dem Vergessen rettet.³¹ Hier scheint der Hauptgrund für diese Adaption zu liegen, denn ansonsten ergänzt Buchanan keine neuen Elemente und die wichtigsten Themen im beibehaltenen Teil entsprechen weitgehend der Vorlage (s.u.). Pragmatische Vorteile ergeben sich dagegen aus dem Rückgriff auf *Tom Jones* nur bedingt. Die mögliche Zeitersparnis – die bei der Länge der Vorlage und den benötigten Kürzungen nicht einmal gegeben sein muss –, wird durch den moralischen Ballast von Autor und Roman und dem Risiko des negativen Vergleichs³² mit einem kanonisierten Klassiker zunichte gemacht.

³⁰ *The Times* erwähnt außerdem einen Gerichtsprozess, in dem Buchanan die *Evening News* “for libels upon him in his character as an author” am 3.12.1887 verklagt. Buchanan akzeptiert die formelle Entschuldigung der Angeklagten durch deren Anwalt (R/*The Times* 12.7.1888: 3).

³¹ Buchanan bemerkt – unter Umständen ironisch –, dass er sich freut, wenn Kritiker Fielding gegen seine *Bowdlerization* verteidigen, da dieser wie alle Autoren zu Lebzeiten nur kritisiert wurde (R/*The Era* 16.10.1886 2508).

³² Im April 1886 erwähnt *The Stage* die Erwartungen der Zuschauer, die alle ihre eigene Version von *Tom Jones* im Kopf hätten (R/*The Stage* 16.4.1886: 14), und warnt im Oktober vor einer Enttäuschung angesichts “an adaptation which is most satisfactory to those least acquainted with Fielding’s novel” (R/*The Stage* 15.10.1886: 13).

In *Sophia* bleibt offen, ob Buchanan direkt mit der Vorlage gearbeitet hat. Eine im Manuskript handschriftlich eingefügte Szene in I wurde nahezu wörtlich übernommen³³ und zeugt insofern von Buchanans dramatischem Instinkt, dass sie zu den Lieblingsszenen eines Kritikers zählt (R/*The Era* 12.6.1886 2490). Eine Änderung in II, bei der Buchanan drei ganze Seiten streicht, ist ebenso gelungen, da zu viele Auf- und Abgänge die Szene unübersichtlich machen, was auch durch die so verlorene Komik³⁴ nicht aufgewogen würde. In III.ii verliert Buchanan die Übersicht und die handschriftlichen Änderungen führen zu einem logischen Bruch,³⁵ der allerdings in der Produktion problemlos behoben werden kann.

Die Produktion am Vaudeville weist weder auf knappe Ressourcen noch ein großes Budget hin. Die technischen Effekte beschränken sich auf eine Miniaturkutsche für die Tiefenillusion (29 “*Distant view of the London Road on second ground row up stage, practicable for small mechanical coach.*”, 47) und einen Sonnenuntergang (29) und werden von den Kritikern nicht weiter erwähnt. Die Besetzung wird dagegen sehr gelobt (R/*The Daily News* 13.4.1886: 5, R/*The Times* 14.4.1886: 4, R/*The Stage* 16.4.1886: 14, R/*The Weekly Dispatch* 18.4.1886: 7, R/*The News of the World* 18.4.1886: 7, R/*Reynolds’s Newspaper* 18.4.1886 1862, R/*The Era* 12.6.1886 2490). Der originale Tom, Charles Glenney ist zwar trotz seiner Erfahrung in London und in New York eine eher unbekannte Größe (*Who’s Who*⁴1922: 327), er wird jedoch zur Wiederaufnahme von *Sophia* im Oktober 1886 durch Publikumsliebling Charles Warner ersetzt (s. 7.2). Auch für die Frauenrollen kann Buchanan auf erfahrene Schauspielerinnen zurückgreifen: Die erst 20jährige Kate Rorke steht bereits seit sechs Jahren auf der Bühne und verbuchte ihren ersten großen Erfolg 1885 in Grundys *The Silver Shield* (*Who’s Who*⁴1922: 691f.). Laut Filon verkörpert sie “the sweet freshness of pure affection, the innocence which weeps and smiles” (Filon 1897: 306). Sie spielt Sophia “with great charm and sweetness” (R/*The Daily News* 13.4.1886: 5) und übernimmt auch in *Joseph’s Sweetheart* die

³³ Honour berichtet Sophia über Vorfälle, die Toms Zuneigung verdeutlichen (np 3/4, 5/6, 6/7 = F.178ff.), z.B. “He came into my room one day last week, when I was at work. Your ladyship’s muff lay in the chair – the very muff you gave me last week – and he put his hands into it and fell a kissing it – Sure, I never heard such smacks of the lips as he gave it.” (np 3/4) ≈ “he came into the room one day last week when I was at work, and there lay your ladyship’s muff on a chair, and to be sure he put his hands into it [...] and then he kissed it – to be sure I hardly ever saw such a kiss in my life as he gave it.” (F.179) Im Buch entsteht zusätzliche Komik über eine symmetrische Spiegelszene, in der Honour Tom erzählt, dass Sophia daraufhin ihren Muff zurückforderte und ihn jetzt immer bei sich trägt (F.193).

³⁴ Tom hält Miss Western für Sophia und umarmt sie, diese glaubt nicht an ein Missverständnis und fürchtet um ihr Leben bzw. ihre Unschuld ({45f.}).

weibliche Hauptrolle. Rose Leclercq als Lady Bellaston besetzte 1875 die romantische Heldin in Boucicaults *The Shaughraun* und spielt später in Stücken von Jones, Pinero, Wilde und Chambers mit. Archer beschreibt sie 1895 als “delightful” (Archer in Rowell ed. 1971: 272) und Shaw attestiert ihr “genuine if somewhat impossible style” (Shaw ²1955: 19). “[T]he outburst of rage and shame after her [Lady Bellastons] exposure at the end [von *Sophia*] is decidedly one of the finest things in the whole performance [...]” (R/*The Era* 12.6.1886 2490) Sophie Larkin als Miss Western ist dem Publikum in der Rolle der schrulligen, aber liebenswerten Tante aus *Our Boys* bekannt und prägt später die Rolle der Lady Bracknell in Wildes *The Importance of Being Earnest* (1895). Da viele Schauspieler für mehrere Jahre am Vaudeville bleiben, kann Buchanan in seinen nächsten Stücken auf ein eingespieltes Team zurückgreifen, was seinen Teil zu den Erfolgen späterer Produktionen beiträgt (vgl. 7.6).

Hinsichtlich der Gattung folgt Buchanan den Konventionen der klassischen Komödie. Ein besonders gutes Beispiel liefert Szene III.ii in Toms Dachboden, in der sich erst Honour, dann Lady Bellaston und später Sophia in verschiedenen Ecken, Schränken und Nebenzimmern voreinander verstecken müssen.³⁶ Dass *Sophia* kein komisch verbrämtes Rührstück ist, zeigen die sparsam eingesetzten melodramatischen Elemente. So äußert sich Toms Leiden unter seiner Armut und dem Zerwürfnis mit Allworthy in eher verhaltener Verzweiflung statt großen Reden (59) und die Versöhnung zwischen Allworthy und Tom ist in der Vorlage nicht nur ausführlicher, emotionaler und moralisierender dargestellt,³⁷ sondern im Stück auch spannender konstruiert: Sie scheitert fast an Toms erneuten Anschuldigungen gegenüber Blifil, bis Allworthy Tom “ungrateful” nennt, dessen Stolz seinen aufrichtigen Gefühlen weicht und die folgende Aussprache Blifils Intrigen zutage fördert (75ff.).³⁸ Ebenso zurückhaltend handhabt Buchanan die romantischen Szenen, wobei erneut die Schwäche seiner sentimental Dialoge auffällt, z.B. “Sophia! is it possible you weep – for *me*? [...] Sophia! My love! my angel!” (68) oder die wieder äußerst kurz abgehandelte Versöhnungsszene:

³⁵ Sophia erklärt Tom, dass sie vor der erzwungenen Ehe mit Blifil nach London geflohen ist, was er im geänderten Plotverlauf jedoch wissen sollte, da er ihr selbst zur Flucht verhilft, indem er Blifil und Western aufhält (np 43/44, 44/45).

³⁶ Die Versteckspiel-Komik wird auch im Roman benutzt (F.652f., F.711ff.) und hält sich auf der Bühne bis ins 20. Jh., z.B. in Pineros *The Amazons* (1893, III) oder Cartons *Lady Huntworth's Experiment* (1900, II).

³⁷ Inklusiv Selbstvorwürfen auf beiden Seiten, Toms Einsicht, dass er viel lernen musste und Allworthys Predigt über die Notwendigkeit von Besonnenheit (F.849-852).

³⁸ Der Moment, in dem Tom in klassisch melodramatischer Manier “*in tears*” auf die Knie sinkt, währt nur für zwei Zeilen (76).

Tom: I have been faithful to one human being. (*Looks at Sophia.*)
Sophia: Tom!
Tom: Sophia! (*They embrace.*) (85)³⁹

Im Vergleich zum Roman bleiben die meisten Charaktere eindimensional und das kritische Lob für die Besetzung bestätigt, wie wichtig die Interpretation durch konkrete Schauspieler für dieses Stück ist. Insgesamt hält sich Buchanan jedoch an die Vorlage⁴⁰ und besonders Toms moralische Bereinigung macht bei näherer Betrachtung weniger aus als erwartet oder auch angekündigt wird:

A book so full of coarseness that even Paris at first prohibited it must necessarily undergo an immense amount of change before being made presentable to modern playgoers. [...] So he [Buchanan] frankly admitted that he took leave to purify the character of his hero somewhat [...]. (Clapp/Edgett 1902: 256f.).

In beiden Versionen ist Tom in Aussehen und Verhalten deutlich als romantischer Held markiert, der trotz aller Fehler bemüht ist, das Richtige zu tun, und dabei die üblichen Emotionen von Stolz, Unwürdigkeit, Verzweiflung, Ehrenhaftigkeit usw. aufweist.⁴¹ Im Gegensatz zum standardisierten Bühnenhelden wird Tom allerdings durch Eigenschaften des Romancharakters individualisiert: Neben seiner Unbeschwertheit⁴² übernimmt Buchanan wenigstens ansatzweise seinen galanten Umgang mit dem anderen Geschlecht⁴³ und ergänzt eine Szene, in der Tom betrunken ist, was ebenfalls als Laster gelten kann, für Sophia (und das viktorianische Publikum) allerdings leichter zu verzeihen ist als seine notorische Untreue. Diese Szene soll als Beispiel für Buchanans komisches Talent ausführlicher zitiert werden:⁴⁴

³⁹ Bereits im Original treffen sich Sophia und Tom auf knapp 900 Seiten lediglich vier Mal, wobei einige Szenen gute Vorlagen gewesen wären, z.B. wenn Sophia im Spiegel sieht, dass Tom hinter ihr steht, und in Ohnmacht fällt (F.639, auch F.844f.).

⁴⁰ Auch wenn dies ein Kritiker anders sieht und einwendet, die meisten Charaktere seien “but distantly allied to those in the novel” (R/*The Stage* 16.4.1886: 14).

⁴¹ Z.B. will er Sophia lieber verlassen, als sie in den Ruin stürzen (“I love her too well to ask her to share a wretch’s lot.” 59 ≈ F.272, F.287, F.625, F.641) – auch wenn Fielding Zweifel an diesem Entschluss aufkommen lässt.

⁴² Tom behält stets seinen Humor, z.B. kommt in IV nach Lady Bellastons und Sophias Anwesenheit in seinem Dachboden auch Honours Besuch heraus und er kann sich trotz dieser belastenden Anzeichen über die Absurdität der Situation amüsieren. Sophia: “Mr Jones, is this true?” Tom: “(*Laughing in spite of himself.*) Upon my word, yes. Ask Partridge!” (83). Ähnlich 65.

⁴³ Zu Tom und Molly s.o., weiterhin Westerns Kommentar über Toms Gewohnheit “a-playing kiss-in-the-ring wi’ the gals on harvest-night” (11) und Honours nie verifizierte Einschätzung des Bekanntheitsgrads von Lady Bellaston und Tom: “I’m sure she recollects a good deal more than that [Toms Name]! [...] he’s a merry gentleman [...] And she’s a merry lady, if all be true what I hear in the kitchen.” (56, auch 61)

⁴⁴ Eine ähnliche komische Szene um den betrunkenen Doctor Dutton und Steuereintreiber Marsh kommt in Buchanans Roman *Come Live With Me and Be My Love* (1891) vor (153ff.).

Tom: (Boisterously) Sophia! beautiful Sophia! adorable, angelic Sophia! If you only knew how I love you!

Sophia: It seems to me you love every woman of your acquaintance.

Tom: I do – more or less, generally more. Don't blame me for that.

Sophia: (Indignantly) You are a libertine, Sir!

Tom: What, because I adore your lovely sex? [...] Would you have me insensible to the wonderful works of (*Hic*) Nature? [...] At every glass we drained, I thought of you. When they toasted the King, I thought of you, and murmured "Sophia." When they toasted Her Grace of York, I said "hang Her Grace of York – Sophia!" As long as I stood upon my legs, I said "Sophia!" And when a momentary dizziness seized me, and I rolled under the table, (*Stumbles over garden seat, and falls. Sitting.*) I said – "Sophia!" [...] I am [intoxicated] – I own it – (*Amorously*) Drunk with your charms! (7f.)

Mit Ausnahme von Square und Miss Western zieht jedoch jeder andere Charakter Tom mit seinen Schwächen ausdrücklich dem je nach Perspektive tugendhaften oder heuchlerischen Blifil vor.⁴⁵ Diese Aussagen häufen sich besonders in I und verweisen auf den Bekanntheitsgrad der Quelle, deren Einfluss auf die Rezeption von Toms Charakter offensichtlich von Anfang an entkräftet werden soll. Darüber hinaus wird Tom in allen Frauenfragen entschuldigt: Er ist ihnen zwar zugetan (8 "[Am I a libertine] because I adore your lovely sex?", 65 "Madam, you wrong me – I adore all your sex."), sein Verhalten ist jedoch konsistent ehrenhaft und aufrichtig. Er würde Sophia von Lady Bellaston erzählen, wenn Honour ihm nicht Angst vor Sophias Eifersucht machen würde (61), steht zu seinen Gefühlen (65 "But, madam, it is impossible – I love Miss Western.") und nutzt seinen Charme nicht aus.⁴⁶ Bezüglich Lady Bellastons Avancen stellt Buchanan durch Beiseitesprechen klar, dass Tom nur zum Schein darauf eingeht, damit sie Sophias Aufenthaltsort nicht an Western verrät,⁴⁷ und selbst ihr gegenüber verhält er sich rücksichtsvoll, obwohl sie ihn mit einer Falschaussage bei Sophia und Allworthy

⁴⁵ Honour: "There goes as pretty a piece of hypocrisy as ever walked in the sunshine. [...] No, give me bright-eyed, merry, bold-hearted, Mr Jones, who thinks all women angels, has a hand for his friends, and a kiss for a pretty girl, and a smile for all the world!" (5) Western: "'Tis a fine lad, and he loves a song and a wench dearly. [...] As for your sour-faced methodistical nephew" usw. (10) Auch die moralisch einwandfreien Charaktere schließen sich dem an: Allworthy: "Ha! These wild oats! I suppose we must all sow them, and such immaculate purity as that of my nephew John [Blifil] seems almost unnatural." (10) Sophia: "Better the wildest rake that ever ran head-long to ruin, than a cold-blooded, poisonous, treacherous, calculating villain, such as I feel him [Blifil] to be." (39), "He [Tom] has so many noble qualities – he is so great-hearted, so generous – that I sometimes feel that I could admire his follies and forgive his sins." (54)

⁴⁶ Z.B. "(*Aside*) Egad, she's [Lady Bellaston] in love with me. [...] (*Aloud, with great respect*) Your ladyship, I am far too conscious of my own personal demerits ever to hope for such happy Fortune as your name [...]" (51) Diese Reaktion spiegelt Toms Verhalten im Roman gegenüber Mrs Fitzpatrick, die er höflich aber bestimmt abblitzen lässt (F.767f.).

anschwärzen will.⁴⁸ Die moralische Entlastung des Helden ist jedoch kein völlig neues Element: Im Roman sind Toms Affären zwar explizit sexueller Natur, werden aber durchweg über den Charakter der involvierten Frauen entschuldigt, die keine ahnungslosen, passiven Opfer sind, deren Ruf nicht auf immer ruiniert ist und die zudem auf ihre Kosten kommen. Er verführt sie weder unter Vorspiegelung falscher Tatsachen, noch sind sie emotional an ihm interessiert,⁴⁹ und Tom macht sich darüber keine Illusionen: “I have been guilty with women, I own it; but am not conscious that I have ever injured any [...]” (F.661) Tugendhafte Mädchen wie Nancy werden dagegen anders behandelt und entsprechend überredet Tom seinen Freund Nightingale zur Ehe (F.660f.). Die auffälligste Änderung betrifft daher sein Verhältnis zu Lady Bellaston,⁵⁰ das im Roman den Tiefpunkt seiner moralischen Entwicklung darstellt und für das er sich auch am meisten schämt. Im Stück lehnt er dagegen ihr Geld explizit ab und will sich aus eigener Kraft durchschlagen, während er im armen Dachboden darbt: “I cannot accept such help [...] I have determined to fight my own fortunes. I am doing a little copying work, which is sufficient to keep body and soul together.” (52) In beiden Versionen muss Tom sich Sophia erst verdienen, wobei sein Lernprozess aufgrund des anderen Ausgangspunkts im Buch länger dauert und tiefgreifender ist: Er erkennt ihren Wert nur langsam (F.143) und erst alle weiteren Frauengeschichten, besonders seine Scham über die Affäre mit Lady Bellaston (F.640 “the ignominious circumstance of having been *kept*, rose again in his mind”, F.719), bringen die entscheidende Wende (F.768 “his whole thoughts were now so confined to his Sophia that I believe no woman upon earth could have now drawn him into an act of inconstancy”). Dann besteht seine Treue aber auch gegenüber wiederholter Versuchung (F.768, F.807) und er resümiert: “[M]y punishment hath not been thrown away upon me: [...] I have had time to reflect on my past life [...] I can discern follies and vices more than enough to repent and to be ashamed of [...]” (F.850) Die Kritiker sind mit Buchanans abgewandeltem Tom zufrieden (“in subjecting him to a moral whitewashing, he has not exposed himself to the charge brought against his predecessor. The Vaudeville Tom Jones is a real flesh and blood hero” R/*The Era* 17.4.1886 2482) und

⁴⁷ Tom: “(Aside) Honour was right. Sophia is at her mercy, and *I must not make her an enemy.*” [...] Lady Bellaston: “Do you hate me?” Tom: “Certainly not. (Aside) *I must humour her.*” (64, kursiv sh)

⁴⁸ “Honour, be silent. Do not vindicate me, at the expense of that lady.” (84)

⁴⁹ Molly verführt Tom (F.150f.) und ist von einem anderen Mann schwanger (F.652f., F.719), Mrs Waters nimmt sich mit Fitzpatrick einen anderen Liebhaber (F.804f.) und Lady Bellaston ist “no better than she should be” (F.652f.).

⁵⁰ Vgl. F.632ff. Dabei hält Tom sich im Roman auch in dieser Situation an einen gewissen “Ehrenkodex” (F.634 “as his necessity obliged him to accept them [“favours”], so his honour, he concluded, forced him to pay the price”, auch F.651, F.719) und Lady Bellaston ist an einer Ehe ohnehin nicht interessiert (F.718).

sehen in Warner die ideale Besetzung als “the brilliant scapegrace who yet with all faults, is so much more lovable than the immaculate heroes of modern melodrama” (R/*The Times* 7.6.1892: 8).⁵¹

Blifil bleibt dagegen als Heuchler ohne eine einzige entlastende Eigenschaft ein eindimensionaler Stereotyp. Die gekürzten Episoden aus dem Buch,⁵² werden im Stück durch neue Elemente ersetzt, z.B. seine Undankbarkeit gegenüber George (17, kontrastiert mit Toms Loyalität 15), sein Verhalten gegenüber Molly (19) oder seine Zweifel an Sophias Unschuld (73f.). Diese Darstellung verbindet Buchanan geschickt mit komischen Elementen. Squares Beschreibung von Blifil (11 “persons of the other sex are no more to him than abstruse mathematical propositions!”) ist nicht nur komisch, sondern betont gleichzeitig den Kontrast zu Tom und damit Blifils Heuchelei. Das gleiche gilt für den *Running Gag* um Blifils “moral philosophy”, die er als Ausrede für sein unmoralisches Verhalten vorschickt – ob er untätig Georges Verhaftung zusieht (17), Tom bei Sophia ausstechen (18), Sophia gegen ihren Willen heiraten (35f., 38) und Sophia statt Molly heiraten will (43) oder Sophias Unschuld nach ihrer Flucht nach London anzweifelt (74). Am Ende wird sie gebührend bestraft, als Partridge Blifil mit Mollys Aussage zu Fall bringt: “Then permit me to give *you* a little lesson in what I call moral philosophy!” (84)

Allworthy ist der Inbegriff der Tugend, während sein einziger Fehler die Voraussetzung für den gesamten Plotverlauf darstellt: Nur durch seine Gutgläubigkeit gegenüber Blifil kann eine Aussprache und Versöhnung mit Tom verhindert werden. Dies wirkt ungeschickt, entspricht aber der Vorlage.⁵³ Als Folie zu Allworthy bleibt Western der ungehobelte *Country Squire*, dessen Unnachgiebigkeit Sophias Flucht und damit alle weiteren Abenteuer auf dem Weg nach und in London auslöst, und dessen derbe Ungebildetheit zur Komik beiträgt. So hält er “obstreperous” für ein Schimpfwort und verunglimpft es zu “obstropelous” und “obstropolis” oder “olfactory” zu “oil-factory”

⁵¹ “It is a part eminently suited to the actor’s robust and vigorous method, [...] he succeeds in winning a full measure of sympathy for his character.” (R/*The Times* 7.6.1892: 8) “Mr. Warner [...] is either too melodramatic or too farcical, as the fancy moves him, but the audience seem to appreciate his rendering of the character.” (R/*The Stage* 15.10.1886: 13)

⁵² Dass er bereits als Kind verschlagen ist (z.B. F.112, F.138), dass er sich bei zwei Tutoren unterschiedlichster Gesinnung einschmeichelt (F.116), dass er Toms Herkunft unterschlägt (F.840) und dass er auch nach seiner Entlarvung keine aufrichtige Reue zeigt (F.857f.).

⁵³ Lediglich Toms Motivation dafür, dass er sich nicht gegen Allworthys Anschuldigungen verteidigt, ist eine andere: Im Roman hat er ein schlechtes Gewissen wegen seiner Affäre mit Molly, im Stück ist er zu stolz.

(12), setzt “draw an inference” mit Zeichnen gleich (11 “Drawing be women’s fiddle-faddle!”) und hält “Horace” für einen persönlichen Freund von Square (12).⁵⁴

Sophia verliert im Vergleich zu ihrem Gegenstück in *Tom Jones* zumindest beim Lesen an Charme und wird uneinheitlich charakterisiert. Z.B. wechselt sie nach der gegenseitigen Liebeserklärung in Toms Dachboden übergangslos in einen koketten Modus,⁵⁵ der nicht zur vorhergehenden Darstellung passt und an die *jolly girls* anderer Theaterstücke erinnert (s. 6.1.3). In beiden Versionen ähnelt sie jedoch *Stormbeatens* Priscilla, insofern sie aktiv ihre Flucht plant (39)⁵⁶ und für sich selbst denkt: Sie lässt sich von Tom nicht von Blifils Schuld überzeugen (67), bleibt im Gegensatz zu allen anderen loyal zu Tom (26f., 37f., 54, 56, 71) und erkennt Fehler in beiden Männern (6f. “A lachrymose, moping, hypocritical creature, without a spark of generous human nature in him [Blifil]! [...] A harumscarum dissipated, madcap, with no respect for our sex, and no shame for his own [Tom].” ≈ F.143). Ansonsten unterscheidet sie sich nicht von anderen Bühnenheldinnen und durchläuft mit Liebe, Zweifel, Eifersucht und Vergebung die üblichen Emotionen. Rorkes Interpretation macht sie offensichtlich unwiderstehlich und trägt einen großen Teil zum Erfolg des Stücks bei: “Miss Rorke’s Sophia is never tame, and consequently it is always interesting.” (R/*The Era* 12.6.1886 2490)

Sophias Kontrastfolie Lady Bellaston besetzt im Roman eine wichtigere Rolle, da ihre Intrige gegen Sophia deutlich gefährlichere Züge annimmt – besonders wenn sie Lord Fellamar dazu ermutigt, diese zu entführen und vergewaltigen, um eine Ehe zu erzwingen. Ihr unehrenhaftes Verhalten wird jedoch beibehalten, z.B. verleugnet sie Tom gegenüber Sophias Aufenthaltsort (50), erinnert diese an Toms “rustic amours” (54) und versucht am Ende des Stücks ihren Namen auf seine Kosten reinzuwaschen (82). In der

⁵⁴ Im Roman versteht Western u.a. “boor” statt “boar” (F.292). Die gleiche Art von Humor lässt Honour Partridges Beruf als “phlebotomist” zu “fleebottomy” machen (33, 34, 44, 54, 80, 83). Solche Versprecher werden seit Sheridans *Mrs Malaprop in The Rivals* (1775) Malapropismen genannt und sind auch im viktorianischen Theater sehr beliebt. Z.B. redet der positiv gezeichnete neureiche Buttermann Perkyn aus Byrons Kassenschlager *Our Boys* (1875) von “bully-ward” statt “Boulevard”, der “Bois du Bologne” wird zu “bore de boolong” (155) und das “tete-a-tete” zu “Taturate”, was er darüber hinaus für italienisch hält (132). Unter den Versprechern der fahrenden Schauspielerin Mrs Jarvis in Sims’ *The Lights o’ London* (1881) finden sich u.a. “dishability” für “deshabille” (128), 138 “under the circus” statt “circumstances” (138) und ein “presumptuous tea” statt einer “sumptuous” Mahlzeit (149). In Alberys *Two Roses* (1870) entsteht die Komik ebenfalls aus der mangelnden Bildung von Vertreter Jenkins, obwohl dieser korrektes Englisch spricht, z.B. “I wonder they let those Pandoras have a box in a respectable theatre.” (58, ähnlich 45, 47)

⁵⁵ Tom: “I cannot speak for joy – for wonder! O to hold you thus for ever!” Sophia: “You would find that very inconvenient.” “My darling! And you love me?” (“*Playfully*) As much as you deserve!” (68)

⁵⁶ Im Roman wird ihre Selbstständigkeit noch deutlicher, weil sie sowohl explizit kommentiert (F.144, F.485 “Sophia [...] had all the spirit she ought to have”, F.486, F.504 “natural courage”) als auch durch Taten belegt wird (F.306 Sophia läuft den ersten Teil der Flucht und wird sich im Notfall mit ihrer Pistole verteidigen). Sie flieht außerdem ohne Toms Hilfe (F.382), während er im Stück ihre Verfolger aufhält (np 43/44 und 44/45).

Beziehung zu Tom will sie diesen im Gegensatz zum Buch zwar heiraten, aber auch hier ist sie ausschließlich an ihrem eigenen Vergnügen interessiert und es kümmert sie nicht, dass sein Herz einer anderen gehört (F.654 ≈ 65). Wie Blifil trägt sie gleichzeitig zur Komik bei, u.a. durch ihre übertriebene Dramatik (49), ihre Versprecher hinsichtlich ihrer zwei verstorbenen Ehemänner⁵⁷ und dem Kontrast zwischen ihrer Selbstdarstellung als abgeklärte “Lady of Fashion” und ihrem tatsächlichen Verhalten: “Offended me, sir? [...] How dare you mention the probability? I am a woman of fashion [...] I am not likely to be offended, by either your folly – or your presumption!” (51)

Die Nebenrollen von Honour und Partridge überarbeitet Buchanan stärker, eventuell um positive Identifikationsfiguren für das Publikum in *Pit* bzw. *Gallery* zu schaffen. Wie im Roman legt Honour zunächst die typische komödiantische Mischung aus pragmatischem Opportunismus und Egoismus an den Tag.⁵⁸ Auf der Bühne bleibt sie jedoch immer Sophias loyale Zofe, die nur als “friend in the enemy’s camp” für Lady Bellaston arbeitet (79) und mit ihrer Aussage in IV Toms Unschuld beweist: “[T]his I’ll swear to you, [...] her ladyship’s [Lady Bellastons] intentions was honourable, they was indeed! [...] Don’t be afraid, your ladyship – I’ll speak up for you! [...] even when you said ‘You darling! I must have a kiss,’ Mr Jones didn’t seem to care about it at all!” (83f.) In *Tom Jones* läuft sie dagegen zu Lady Bellaston über (F.725f., F.763, F.799) und wird bei der abschließenden Zusammenfassung der Schicksale aller im Roman vorkommenden Charaktere nicht mehr erwähnt. Partridge wird noch deutlicher zum Sympathieträger ausgebaut. Ein Rezensent kritisiert die Rolle als zu klein und zu lose integriert (*R/The Times* 14.4.1886: 4), was jedoch Manager Thorne nicht davon abhält, die Rolle selbst zu übernehmen. Da Toms Herkunft in *Sophia* nicht thematisiert wird, ist Partridge als möglicher Vater nie im Gespräch. Seine Loyalität erklärt sich stattdessen daraus, dass Tom Partridge während einer Krankheit beigestanden hat (29). Anfangs überwiegen die von der Romanfigur übernommenen Charakteristika: Er ist gutmütig (vgl. II, F.71) und macht gerne Witze (vgl. III.ii, F.359f.), war unglücklich mit einer dominanten Frau verheiratet (40 ≈ F.72ff., F.380) und zitiert lateinische Phrasen (29, 31 ≈ F.359). Buchanan fokussiert die Komik dabei auf Partridges Beruf als Barbier, lässt ihn slapstickartig mit Rasiermesser und Seife hantieren (29, np 28/29), übermäßigen Stolz auf seine

⁵⁷ Tom: “[...] I have made a discovery, [...] which you should not have concealed from me when we met.” Lady Bellaston: “(Aside) What does he mean? Has he heard that I’ve buried two husbands?” (63) “I want a handsome husband [...] All the others – (Correcting herself.) I mean, my other partner –” (65)

Zunft zeigen (29 “As an artist, I cannot do myself justice to-day.”, 32 “A profession which has been honoured from time immemorial in all civilized countries; one of the fine arts whose votaries have been the counsellors of Kings” usw.) und immer wieder auf Barbierphrasen zurückgreifen (30 und 31 “next please”, 78 “Easy shaving done here!”). Seine Beziehung zu Tom weist eine ähnliche Dynamik auf, wenn Tom sich über sein ungeschicktes Verhalten ärgert, aber auch schnell wieder versöhnt ist (59 ≈ F.546, F.591, F.659).⁵⁹ Alle egoistischen Beweggründe (F.369f.) und negativen Eigenschaften aus dem Buch⁶⁰ sind jedoch gestrichen und seine Loyalität wird nie in Frage gestellt. Ab III.ii steht er vielmehr gänzlich für Loyalität, Würde und Heiterkeit in Not, was wiederum geschickt mit Komik verbunden ist:

Den? What d’ye mean? The place is most select. We came up here to get away from the smoke. [...] Look out of that window and observe the chiaroscuro! [...] I won’t hear the apartments run down. Mr Jones selected them for their salubrity, and because they’re quiet – and high – and airy. (*Proudly to Honour*) And they’re very *expensive*, I can tell you! [...] Troubled [von Katzen]? They are one of the chief attractions. We have a splendid orchestral performance every night, gratis, on the tiles. (60, ähnlich 58, 62f.)⁶¹

Partridge erträgt Toms Reizbarkeit geduldig (59 “I’d take a turn in the Park, only – the fact is, exercise generates appetite, and I’m hungry enough already. I’ll sit on the stairs till you call.”) und durchschaut Sophia (59 “I know her better – she’d marry you if you hadn’t a shirt to your back (*Aside, looking up at shirt on string*) and you’ve two!”).

Thematisch konzentriert sich Buchanan in *Sophia*, wie in den beiden vorhergehenden Adaptionen, auf Genderthemen. Diese werden bereits in dieser oder ähnlicher Form in *Tom Jones* verhandelt und waren eventuell ein Auslöser für Buchanans Interesse an der Vorlage. Fielding präsentiert in den unzähligen Subplots seines Romans viele verschie-

⁵⁸ Z.B. will sie Sophia vom reichen Blifil überzeugen (39, 55 “seeing as Mr Jones is a beggar, and ain’t never likely to come into the property, isn’t it better to keep away?” ≈ F.277, F.304), obwohl sie Tom persönlich vorzieht. Das macht sie gleichzeitig zur Folie für Sophias Loyalität.

⁵⁹ Allerdings verdient Partridge Toms Ärger im Buch, während er sich im Stück nichts zu Schulden kommen lässt.

⁶⁰ Er ist ein Feigling (F.473f., F.554f.), abergläubisch (F.384f., F.397ff., F.578), naiv (F.751ff.), unaufrichtig (F.589, F.826), egoistisch (F.561), blutrünstig (F.593), taktlos (F.359, F.667) und ein Heuchler (F.595). Zudem kann er den Mund nicht halten und bringt Tom damit wiederholt in Schwierigkeiten (F.446, F.468, F.471f., F.565f., F.592, F.730f.).

⁶¹ Ähnlichen Humor benutzt Taylor im zweiten Akt von *Our Boys*, in dem der vorher modisch-gelangweilte Talbot die neue Armut gefasst erträgt und z.B. mit dem Hausmädchen scherzt, als sie das Feuer schüren will: “Strike a little fire like that, it’s cowardly.” (144, ebenso 144ff.) Eine Variante dieser Szenen ist die Darstellung von Familien, die trotz Armut zusammenhalten und versuchen, sich gegenseitig aufzuheitern, vgl. die Triplets in Reade/Taylors *Masks and Faces* (1852), Dick, Minnie und ihre Mutter in Pineros *Sweet Lavender* (1888) und die Vales in Pineros *Lady Bountiful* (1891).

dene, mehr oder weniger glückliche Beziehungen⁶² und thematisiert damit die Voraussetzungen für eine gelungene Ehe unter Einbeziehung verschiedener Faktoren wie Geld und Klasse, Liebe und Gemüt. Den Heiratsmarkt der unteren Schichten stellt er neutral dar,⁶³ während er die Raffgier der oberen Schichten deutlich kritisiert (F.275 “the polite world, where love [...] is at present entirely laughed at, and where women consider matrimony [...] only as means of making their fortunes”).⁶⁴ Auch Buchanan attackiert dieses Verhalten mit Nachdruck:

The British Matron, *whose ethics are those of the farmyard, and who deliberately sells her own young to the highest bidder*, ruffles her feathers and squeaks her horror whenever naughty subjects are spoken of; but a more careful study of social complications, though shocking at first, might do her good. (LRL 263, kursiv sh)

[T]hose women who are bought and sold, not in the streets, but in the higher marriage market – are the bitterest enemies [...] of such members of their own sex as sink to sorrow [...]. (TCT 189)

Wie Fielding tarnt der diese Kritik mit Komik, z.B. in der überzeichneten Darstellung von Lady Bellastons Vorstellungen einer “fashionable” Ehe:

I sighed for sorrow, to see you [Tom] so perverse! [...] In choosing poverty instead of splendour, filth instead of fashion, a stupid love rather than nice cosy wedlock. [...] When I first married, I married an old man, wealthy as Croesus. [...] When I marry *again*, I shall marry not for interest, but for *love*. [...] You will find me a lenient wife – not to be estranged by any of those little peccadilloes which astonish country girls. I want a *handsome* husband! a splendid, delightful {[unlesbar]} like yourself! (64f.)⁶⁵

In diese Kategorie fällt auch die von Buchanan neu ergänzte Verbindung von Hauslehrer Square⁶⁶ und Miss Western, der er wegen ihres vermeintlichen Vermögens nachstellt. Es

⁶² Glückliche Verbindungen finden sich bei den Andersons und Nancy und Nightingale. In beiden Fällen wird die Notwendigkeit einer finanziellen Grundlage für das zukünftige Glück betont (F.630, F.636f.). Besonders interessant ist der Plot um die Nightingales, in dem sich die Wahrnehmung der Charaktere durch den Leser ständig verschiebt: Zunächst ist Nightingale ein Schurke, der Nancy wegen ihrer Schwangerschaft und für eine reiche Erbin verlassen will (F.668). Er heiratet sie jedoch gegen die Opposition seines ambitionierten Vaters (F.676, F.716), während sich der vermeintlich nachsichtige und verständnisvolle Onkel als ebenso finanziell interessiert entpuppt wie alle anderen Väter auch (F.683). Unglückliche Verbindungen sind Miss Bridget und die Blifil-Brüder, die Fitzpatricks, der “Man of the Hill” und einige verheiratete Wirtshausesitzer.

⁶³ Mrs Millers Freundin, die junge Witwe Hunt bietet Tom in einem Brief die Ehe an, was er höflich, aber bestimmt mit einem respektvollen Brief ablehnt und geheim halten wird (F.727ff.).

⁶⁴ Ein weiteres Beispiel ist Mrs Fitzpatricks Bemerkung, dass ein “imprudent match in the sense of the world” sei, “when she [die Frau] is not an arrant prostitute to pecuniary interest” (F.513). Ebenso F.677 und F.777.

⁶⁵ Fielding nutzt u.a. scherzhafte Bonmots wie “I [Miss Western] have known many couples, who have entirely disliked each other, lead very comfortable, genteel lives. [...] The contrary is such out-of-fashion romantic nonsense [...]” (F.290)

⁶⁶ Square ist eine Verschmelzung der beiden Romancharaktere Thwackum und Square – Square wird von Western “birch-the-boys” genannt (16, np 45/46), was im Roman ein Epithet von Thwackum ist (F.113). Ihre dogmatischen Auseinandersetzungen sind für die Bühne jedoch wenig geeignet und werden daher durch den eingängigeren *Running Gag* von Blifils “moral philosophy” ersetzt (s.o.).

wird nicht erklärt, wieso er von diesem Plan keinen Abstand nimmt, nachdem sich dies als Irrtum herausstellt:

- Miss W.: But it [Geld] *isn't* [settled on me].
Square: Eh what?
Miss W.: My brother is my trustee.
Square: Confusion – I mean rapture! (np 38/39)

Außerdem findet Partridge in klassischer Komödientradition sein Glück mit Honour: “I said I’d follow you [Tom] everywhere; and I will – even into the great gulf of matrimony!” (85) Der ironische Einschlag wiederholt seine vorhergehenden Bemerkungen, die seinen schlechten Erfahrungen mit seiner dominanten ersten Frau geschuldet sind⁶⁷ und etwas abgedroschen wirken, z.B. “Since my union with the late Mrs Partridge, I always get hysterical when I hear of a hanging – I mean of a wedding – but there, it’s the same thing.” (80, auch 30) Solche implizit misogynen Bonmots finden sich bei Buchanan selten, obwohl sie im viktorianischen Theater zum Standardrepertoire gehören.⁶⁸

Allworthy ist dagegen der Fürsprecher für eine auf beiden Seiten freiwillige Verbindung (74),⁶⁹ während Western in beiden Versionen dafür überhaupt keine Notwendigkeit sieht: Kennen lernen kann man sich nach der Hochzeit (58 ≈ F.702), Frauen stimmen einer Ehe ohnehin nicht zu (37 “Fie! Consent? Women never gie their consent, man – ’tis not the fashion. If I had waited for her mother’s consent, where would Sophy ha’ been now?” ≈ F.300) und müssen unterworfen werden (38 “After I married her mother, *my* merits grew

⁶⁷ Sie hat ihn geheiratet und dann verlassen (40), während Miss Western sie sofort als das Opfer in der Beziehung ausmacht (41). Im Buch ist sie übermäßig eifersüchtig und schlägt Partridge sogar (F.72-79).

⁶⁸ Um nur einige Beispiele zu nennen: in Boucicaults *The Flying Scud* (1866): “Well, it’s curious how horses do spile men – they’re worse than women. [...] but he’s [das Pferd] the cause of more meanness and dirt in the human ’heart than all the female sex put together.” (208); in Alberys *Two Roses* (1870): “If you *must* talk –” “We’re not women, and it’s optional.” (41), “How I did long to gain possession of that woman, and, now I’ve got her, I’m like a thief with a big bank-note, – I don’t know what to do with her.” (63), “Women [...] are like boots, very useful, very desirable, but a torment if you get a misfit.” (66); in Gilberts *The Mikado* (1885): “You hold that I am not beautiful because my face is plain. [...] But I have a left shoulder-blade that is a miracle of loveliness. [...] My right elbow has a fascination few can resist.” usw. (322); in Herbert Woodgates und Paul M. Berton’s *The Sorrows of Satan* (1897): “[T]he man who pretends to understand women betrays the first symptoms of insanity.” (nach Shaw ²1955: 169); in Chambers’ *The Tyranny of Tears* (1899): “Since I regained my liberty – I mean, since the death of [my wife] [...]” Solche Aussprüche können durchaus auch von Frauenfiguren geäußert werden, wie in Chambers’ *The Awakening* (1901): Miss Prescott: “What does a woman generally do in an emergency.” Trower: “[...] Consults her bosom friend, perhaps. [...] Buys a new hat, perhaps. [...] Goes to her favourite palmist, perhaps. [...]” “She invents a lie suitable to the occasion.” “Good women?” “The best!” (146f.). Buchanan streicht bezeichnenderweise in *Miss Tomboy* folgenden Vergleich der bejahrten Amme mit einem alten Haus aus Vanbrughs Vorlage: “’Tis true, ’tis a little out of repair; some dilapidations there are to be made good; [...] but a little glazing, painting, whitewash, and plaster, will make it last thy time.” (Van.115)

⁶⁹ Allworthys eigene glückliche Verbindung (F.32) und ausdrückliche Befürwortung einer Liebesheirat (F.62 “I have always thought love the only foundation of happiness in a married state”) wird in *Sophia* ausgelassen.

on her, and when she was contrary, I showed her the stick.”)⁷⁰ Ebenso gefühlkalt sind Blifils Motive für eine Eheschließung – Geldgier, Hass auf Tom und Rache an Sophia (18, 38f. ≈ F.301f., F.756).

Auf dieser Grundlage hat Western keinerlei Interesse oder Verständnis für die Wünsche seiner Tochter und ordnet die Ehe mit Blifil über ihren Kopf hinweg an (30, 32, 36f. ≈ F.481). Im Roman wird der durch Western ausgeübte Druck ausführlicher dargestellt, aber in beiden Versionen lässt ihn Sophias Verzweiflung kalt (32f. “Miss Sophia be hysterical and vows she’ll drown herself rather; all the Squire says is ‘then drown thyself and be’ – something with a ‘d’!” ≈ F.257) und er erwartet absoluten Gehorsam (36 “thou art never willing to do my will” ≈ F.238f., F.243, F.266, F.736, F.836). Eine Versöhnung ist in Sicht, sobald er den Eindruck hat, dass Sophia sich seinen Wünschen fügt, endet jedoch in einem erneuten Wutausbruch (36f. ≈ F.257f., F.739f.). Dass er seine Tochter dennoch liebt, wird im Buch zwar explizit wiederholt (F.130, F.164, F.738, F.741, F.836), allerdings durch die ebenso wiederholte Darstellung von Westerns Tyrannei (F.292, F.483, F.780, F.847f.) und seiner drakonischen Methoden ausbalanciert.⁷¹ Allworthy akzeptiert dagegen Sophias Entscheidungsfreiheit und legt Wert auf ihre Meinung (34f., 36 “I trust you will in every respect consult her wishes” ≈ F.244, F.302 “He would on no account be accessory to forcing a young lady into a marriage contrary to her own will”, F.756, F.757, F.780, F.782). Sophia verweigert sich der väterlichen Autorität sowohl passiv (Ablehnung von Blifil) als auch aktiv (Flucht nach London), wobei Westerns Unnachgiebigkeit ihre Flucht nachvollziehbar macht und Sophia entlastet. Gleichzeitig bleibt sie die gehorsame Tochter, die Tom niemals ohne die Zustimmung ihres Vaters heiraten würde:

Tom: *Give me a right to protect you, become my wife.*

Sophia: *Never without my father’s consent! Although I cannot and will not accept the match he offers me, I am still too dutiful to marry against his inclination! (np 42/43)⁷²*

Buchanan führt Westerns Rücksichtslosigkeit noch weiter, insofern Sophia schließlich von Toms Untreue überzeugt der Ehe mit Blifil zustimmt, was Westerns Entzücken keinen Abbruch tut:

⁷⁰ Der Roman stellt Westerns Ehe als reine Geldheirat dar, in der die Frau die Rolle einer Bediensteten ausfüllte (F.255, F.293ff.) – dafür schlug er sie aber nicht (F.294 “He [...] never beat her”).

⁷¹ Er sperrt sie ein (F.276, F.735, F.778, F.835f.), drückt auf die Tränendrüse (F.701ff.) und holt sich Hilfe bei Miss Western (F.290f., F.296ff.). “[H]er father treated her in so violent and outrageous a manner that he frightened her into an affected compliance [...]” (F.314) Dieses Verhalten wiederholt sich beim Ehepaar Fitzgerald (F.523).

Sophia: (*In a broken voice*) I have told papa that he may dispose of me as he pleases. My only wish *now* is to make *him* happy! (*Turns away.*)

Western: (*Capering.*) And lord, I be happy as a bird in a tree! (77)

Bei der Darstellung der unterschiedlichen moralischen Standards für Männer und Frauen zeigt sich zum ersten Mal eine deutliche thematische Verschiebung im Vergleich zur Vorlage. Fielding thematisiert die Doppelmoral,⁷³ allerdings scheint das 18. Jh. unbeschwerter mit außerehelichen Verhältnissen umzugehen und die Reaktion darauf nicht nur an das Geschlecht, sondern auch an die sozialen Klassen gebunden zu sein: Besonders in den unteren Schichten wird auch für Frauen sexuelles Verlangen anerkannt und nicht verdammt. Molly und Mrs Waters wählen ihre Partner selbst aus und sind nicht gleich ruiniert, wenn sie nicht geheiratet werden – sie sind weder Objekt von Mitleid, noch sterben sie eines unrühmlichen Todes. Die Damen der “besseren” Gesellschaft, Lady Bellaston und Mrs Fitzpatrick, haben ebenfalls Kontrolle über ihr Liebesleben, auch wenn sie als unaufrichtige Intrigenspinnerinnen dargestellt werden. Selbst Nancy wird unverheiratet schwanger, ohne dabei ihren Status als “gute” Frau zu verlieren, und kann durch eine Eheschließung rehabilitiert werden. Diese verschiedenen Versionen weiblicher Selbstbestimmtheit kann Buchanan selbstverständlich nicht übernehmen. Er folgt allerdings der klassenbasierten Darstellung, insofern anders als Kate in *Stormbeaten* die gefallene Molly auch in *Sophia* rein textbasiert kein Mitleid erregt. Sie ist kein Opfer, sondern erpresst Blifil (20 “Volks may think thee a Saint, but Molly knows better, bless thy heart!”) und ist nur an ihrem eigenen materiellen Vorteil interessiert: “(*Greedily.*) Earrings! watches! bracelets! gold thingumies! [...] I should dearly loike a gold watch and chain. [...] And heaps o’ ribbons – and silk stockings wi’ clocks? [...] And gie me some money to play wi’ till you bring me them voine things.” (43, auch 19)⁷⁴ Da Blifil verdienstermaßen in diese Situation gerät, wäre diese negative Darstellung kein Problem, überraschend ist jedoch die Beschreibung, die Kritiker von der Interpretation der Rolle durch die Schauspielerin Helen Forsyth geben:

⁷² Im Buch wird diese Einstellung fast *ad nauseam* betont, vgl. F.290, F.641, F.696, F.750, F.801, F.814, F.846.

⁷³ Mrs Waters erwähnt, dass man auch ohne Eheschein treu sein kann, aber dennoch von der Gesellschaft geächtet wird (F.836f.). Nightingales Onkel hat keine Skrupel, seinem Neffen zu raten, dass er eine schwangere Frau sitzen lassen soll (F.683). Nightingale selbst treibt die Heuchelei auf die Spitze, wenn er nach Bekanntwerden der Schwangerschaft Nancy aus Eitelkeit nicht mehr heiraten will: “[Y]ou well know the opinion of the world is so contrary to it, that, was I to marry a whore, though my own, I should be ashamed of ever showing my face again.” (F.673)

⁷⁴ An dieser Stelle erinnert Mollys Verhalten an Hetty aus Sims’ *The Lights o’ London* (1881), die sich in derselben Situation befindet, z.B. “(*leaping up from ther knees and clapping hands with delight*) Oh! let me see [die Diamanten]!” (144, auch 109)

Miss Forsyth appeared to the very life as a country hoyden, loving, ignorant, passionate, unsophisticated, the very picture of a village wench [...]. (R/*The Theatre* 1.5.1886)

[T]he actress causes us to smile at Molly's innocence, she also compels us to sympathise with the trusting, loving victim of the scoundrel Blifil's duplicity. (R/*The Era* 12.6.1886 2490)⁷⁵

Die Diskrepanz zwischen Text und Reaktion kann nur dadurch erklärt werden, dass die Rolle für die Präsentation auf der Bühne abgeändert wurde. Als weitere Hinweise auf die Doppelmoral übernimmt Buchanan lediglich Westerns Einstellung, dass ein richtiger Mann Frauen zugetan sein muss (10f. ≈ F.163), und ergänzt Blifils Zweifel an Sophias Unschuld: "I must not forget that I discovered her in a very compromising position. [...] as a student of moral philosophy, I should have liked my bride to be without suspicion!" (74)

Als männliches Ideal thematisiert Buchanan in *Sophia* die voneinander abgekoppelten und doch miteinander verbundenen Konzepte "Man" und "Gentleman". Blifil sieht den ausschlaggebenden Faktor für einen Gentleman in dessen Einkommen (24 "I can at least woo her as a gentleman, I am certainly not a beggar, dependant on charitable bounty for daily bread!"), verhält sich aber nicht wie einer, z.B. kann er sich nicht selbst gegen Tom verteidigen und ruft um Hilfe (25), und Western spricht ihm seine Männlichkeit völlig ab: "Then lord help um, for he be no man at all!" (11) Er ist also trotz seines sozialen Status und Einkommens keine ideale Partie. Tom kann dagegen an seiner Stellung nichts ändern, weswegen sein Ideal in ehrenwertem, mannhaftem Verhalten besteht: "You know I love her, and instead of rivalling me like a man, you have put this slur upon me! I at least am honest – you are a hypocrite. [...] I am a man – you are a reptile." (24, vgl. auch 23) In vielen Punkten ist sein Verhalten von Anfang an tadellos, beispielsweise steht er trotz verheerender persönlicher Konsequenzen zu George (26). Sowohl Molly (21) als auch Sophia bezeichnen ihn daher dennoch als Gentleman: "He may be dissolute and headstrong – he is at least a gentleman!" (37)⁷⁶ Toms Entwicklung zu einem rundum

⁷⁵ Folgende Hervorhebung von Forsyths "realem" Charakter in *The Stage* zeigt die in 6.1.4 besprochene unauflösbare Verbindung von Rolle und Privatperson: "Miss Helen Forsyth, a young actress who does not hesitate to sink her natural refinement of manner and her grace for the proper portrayal of the rustic Molly Seagrim" (R/*The Stage* 16.4.1886: 14).

⁷⁶ Den Gedanken, dass sich der wahre Gentleman durch sein Verhalten auszeichnet und seine Abstammung und sein Vermögen keine Rolle spielen, bestätigen viele viktorianische Stücke, vgl. z.B. Sir Harcourts abschließende Worte in Boucicaults *London Assurance* (1841): "The title of gentleman is the only one *out* of any monarch's gift, yet within the reach of every peasant. It should be engrossed by *Truth*, stamped with *Honour*, sealed with *good feeling*, signed *Man* and enrolled in every true young English heart." (143) In Robertsons *Society* (1865) lehnt Tom die Einladung auf einen Drink für seine Freunde mit "Yes, they're poor; but they are *gentlemen*." ab (18); in Taylor/Dubourgs *Old Acres and New Men* (1869) formuliert Lilian abschließend "That it doesn't need Old Acres to make New Men gentlemen!" (Booth ed. III/1973: 323); und in Pineros *Sweet Lavender* (1888) ist Dick deutlich vom Alkohol gezeichnet, "[b]ut, with all, he

idealen, d.h. in allen Lebensbereichen vertrauenswürdigen Mann, ist das zentrale Thema des Romans und die Voraussetzung für eine funktionierende Beziehung zu Sophia. Bei Buchanan versucht sie von Anfang an einen mäßigenden Einfluss auf Tom auszuüben (8, np 15/16, 43/44), kann ihm aber bis zum Schluss nur schwer vertrauen:

Sophia: But can I trust you? Will you be constant?
Tom: Constant? – to Heaven!
Sophia: No more naughtiness – no more madcap pranks!
Tom: None – none! (68)

In *Tom Jones* hat sie durch Toms reale Untreue allen Grund dazu (F.643, F.651, F.861ff.), aber auch in *Sophia* begegnet ihr Tom zunächst mit Unverständnis: “Are you shocked by a little innocent pastime [Molly küssen]? [...] Upon my life, I meant no harm.” (22f.)⁷⁷ Wie schon in der Beziehung zwischen Christian und Priscilla in *Stormbeaten* streicht Buchanan jedoch Sophias ausdrücklich geäußerte Vorbehalte gegenüber den ihr zugeordneten Mann (40 “{Much as I esteem that gentleman, I cannot yet make up my mind to trust him altogether.}”).

In ihrer Beziehung zu Tom verkörpert Sophia zum wiederholten Mal die für Buchanan typische Heldin, die auch unverheiratet stärker die Initiative ergreift und in Ausnahmesituationen die Beziehung zum Helden aktiv mitgestalten kann.⁷⁸ Buchanan beschreibt Rorke als “perhaps the one living actress capable of realising to the life that beautiful ideal of *maidenly virtue and power*” (*The Era* 16.10.1886 2508, kursiv sh). Zu

presents the remains of a gentleman, and [...] is refined and good-humoured” (12). Einige wenige, oft desillusionierte Charaktere definieren einen Gentleman ebenfalls über sein Verhalten, verstehen darunter aber lediglich das oberflächliche Auftreten eines Mannes. Lady Maggie kommentiert in Albers *Pink Dominos* (1877): “The bad husband is the one who is brutal enough to be open in his wickedness; the good is one who is gentleman enough to be a hypocrite.” (226) Oder in Pineros *The Gay Lord Quex* (1899) beschreibt Inhaberin Sophy das Verhalten des Libertin Quex in ihrem Maniküresalon mit: “Oh, I admit he has always behaved in a gentlemanly manner toward me and my girls.” (63) Editor Clayton Hamilton schließt sich 1918 dieser Sicht an, wenn er Quex als “a profligate who, despite all deductions, is a gentleman” beschreibt (Hamilton 1918: 16).

⁷⁷ In Sophias Reaktion auf Toms Eskapaden äußert sich in beiden Versionen subtil die gesellschaftliche Doppelmoral, insofern sie sie weniger beschäftigen als sein mutmaßlich unehrenhaftes Verhalten: Im Stück ist sie darüber entsetzt, dass er Blifil beschuldigt (22f. “I could have forgiven anything, but your base attempt to take away the character of another”), im Roman, dass er unbesonnen ihren Namen herumerzählt (F.472, F.567f. “Sophia was much more offended at the freedoms which she thought [...] he had taken with her name and character, than at any freedoms, in which [...] he had indulged himself with the person of another woman”).

⁷⁸ Dies gilt besonders für die Protagonistinnen in Buchanans Romanen, z.B. für Marcelle in *The Shadow of the Sword* (1876), Alma in *The New Abelard* (1884) oder Madeline in *The Master of the Mine* (1885) sowie für Priscilla in *God and the Man* und Ethel in *A Child of Nature* (1881), auf deren Grundlage Buchannan die Stücke *Stormbeaten* und *The Blue Bells of Scotland* (1887) schreibt. Ethel macht dem zuvor von ihr abgewiesenen Graham sogar einen Heiratsantrag, wobei sie zu ihrer Entschuldigung das Schaltjahr nutzt. Ähnliche Szenen findet man seltener auch bei anderen Autoren, beispielsweise macht Lillian in Taylor/Dubourgs *Old Acres and New Men* (1869) nach der Auflösung ihres Verlöbnisses mit Brown in II den ersten Schritt zur Wiedervereinigung in III (Booth ed. III/1973: 319f.).

Sophias Schutz werden die besonderen Umstände betont, zunächst die Ausweglosigkeit ihrer Lage angesichts der erzwungenen Eheschließung (33 “*Despair* compels me to write what modesty would otherwise forbid me to express.”), später Toms Armut (68 “In your happy days, my lips were sealed – but now, in your sorrow, I will speak. O, do not think me bold and unmaidenly! [...] I would rather share this garret and crust with *you*, than luxury and a palace with any other living man!”). Parallel dazu unterschlägt Buchanan Allworthys Wertschätzung von Sophia, da sie dieser Selbstständigkeit widerspricht und bereits für das späte 19. Jh. zu gesetzt wirkt: Sie zeige keine Anzeichen von “pertness”, “repartee”, “pretence to wit” oder “affectation of [wisdom]”, “no dictatorial sentiments, no judicial opinions, no profound criticisms”, stattdessen aber “in the company of men, she hath been all attention, with the modesty of a learner” und “she always showed the highest deference to the understandings of men; a quality absolutely essential in making a good wife.” (F.779) Fieldings Satire auf Miss Western als gebildete Frau, die ihren Bruder mit ihren politischen Meinungen (z.B. F.706f., F.236), ihrer vermeintlichen Weltgewandtheit⁷⁹ und ihrem weiblichen Stolz (z.B. F.747) in den Wahnsinn treibt, übernimmt Buchanan ebenfalls nicht. Stattdessen schränkt er die im Buch angelegte Satire auf weibliche Empfindlichkeit ein, z.B. wenn sie in Ohnmacht fällt, weil Tom Molly küsst (22),⁸⁰ oder sich von Partridges Latein beleidigt fühlt: “How dare you use such language [...] I knew you were a rogue, and now you show it, by talking Latin to a lady!” (41f.)⁸¹ Diese wird ergänzt durch Witze auf Kosten ihres Status als alte Jungfer, die teilweise eher grausam als unterhaltsam wirken, wie z.B. Westerns Reaktion auf ihre Verlobung mit Square: “Marry the old woman – oh – oh! [...] you shall be wedded together and maybe before the year be out we’ll have a christening.” (np 72/73, auch 22, np 37/38) Auch diese Art von Komik ist jedoch keine Seltenheit im viktorianischen Theater. Beispiele hierfür sind Clarissas enttäuschte Erwartungen gegenüber Perkyns in Byrons *Our Boys* (1875)⁸² oder die Unterhaltung von Ehepaar Tubbs über ein Album mit Fotos von leicht bekleideten Frauen in Alberys *Pink Dominos* (1877): “I should die of

⁷⁹ Ihr wiederholtes Pochen auf “knowing the world” wird dabei als *Running Gag* mit ihrem realen Mangel an Scharfsinn kontrastiert (F.237, F.249, F.251, F.279f., F.289f., F.293).

⁸⁰ Ebenso strikt ist sie im Roman: “[T]he age allows too great freedoms. A distant salute is all I would have allowed before the [Ehe-]ceremony. [...] It is as much as one can bring oneself to give lips up to a husband; and indeed [...] I believe I should not have soon been brought to endure so much.” (F.786)

⁸¹ Dieselbe Szene findet sich im Roman zwischen Partridge und einer Wirtin (F.467) bzw. einem Sergeant (F.447). “In 1869, an etiquette manual observed that ‘gentlemen should not make use of classical quotations in the presence of ladies, without apologizing for, or translating them.’” (Pool 1993: 125)

⁸² Dabei sind diese noch nicht einmal unbegründet, insofern Perkyns in beiseite gesprochenen Kommentaren wiederholt seine Wertschätzung von Clarissas Freundlichkeit zum Ausdruck bringt (122f., 134, 137).

shame to have anyone see a photograph of me in that state.” “It wouldn’t be prudent; everyone hasn’t a figure like that.” (219, ähnlich 223)

Abgesehen von den Genderthemen übernimmt Buchanan die in der Vorlage anklingenden sozialen Kommentare, teilweise gekürzt. Toms prekärer Status als adoptierter Sohn macht ihn finanziell von Allworthy abhängig, worauf ihn Blifil wiederholt hinweist (24f.), schränkt seine Möglichkeiten ein und stellt unabhängig von seinem Verhalten eine Hürde zwischen ihm und Sophia dar: “Ah, well I know it’s presumptuous, you are a rich {lady} man’s daughter, I’m a foundling, dependent on a good man’s charity.” (np 16/17) Die Verbindung kommt jedoch über die Klassenschranken hinweg zustande und wird von Western sanktioniert, obwohl sich Tom im Gegensatz zum Roman nicht als Allworthys Neffe entpuppt. Der im Roman mit einer “loose kind of disposition” (F.104) ausgestattete George, der sogar seinen Wohltäter Tom bestiehlt (F.124, F.127, F.273f., F.858), wird in *Sophia* zum Wilderer aus Armut reduziert (15 “My children were starvin’”, 16, 17) und somit Mitgefühl für seine Situation geweckt. Zurückgenommen wird dagegen die bei Fielding wiederholt ausgeführte Interaktion zwischen Dienerschaft und Dienstherrn, bei der besonders Honour zu jeder Gelegenheit ihre Unabhängigkeit, (vermeintliche) Integrität und ihr Selbstbewusstsein zum Ausdruck bringt, in Sätzen wie “To be sure gentlefolks are but flesh and blood no more than us servants.” (F.178) oder “To be sure it is better to be poor and honest.” (F.652f., auch F.253, F.311, F.625f., F.709, F.713) Zusammen mit Honours neuer Loyalität hätte das sicher auch die Galerie im Vaudeville Theatre begeistert. Dagegen ist verständlich, dass Buchanan mit Rücksicht auf eine andere Publikumsgruppe die Episode streicht, in der Sophia aufgrund ihrer Liebenswürdigkeit nicht als Lady erkannt wird,⁸³ und dass mit dem Charakter Lord Fellamar auch Westerns unverblünte Aversion gegen den Adel wegfällt (F.777 “confounded son of a whore of a lord [...] They have beggared the nation, but they shall never beggar me.”, auch F.703, F.736). Ergänzt wird in *Sophia* dafür Lady Bellastons verwöhnte Hündin Finette (49f.), deren Behandlung die verzerrten Maßstäbe der oberen Schichten anprangert und gleichzeitig für integrierte Komik sorgt, u.a. mit ihrem Kommentar zu Toms Dachboden: “La! I declare I wouldn’t lodge even Finette in such a place!” (63)

⁸³ Der Wirt fragt seine Frau daraufhin: “Dost think, because you have seen some great ladies rude and uncivil to persons below them, that none of them knew how to behave themselves when they come before their inferiors?” (F.501)

Erkenntnisgewinn für *Sophia*

Feldstrategisch kann Buchanan mit der Adaption von Fieldings *Tom Jones* einer breiten Öffentlichkeit entweder beweisen, dass er weniger prüde ist als sein Ruf, oder sich als moralisch zuverlässiger Adapteur etablieren. Ausschlaggebend für die Wahl des unhandlichen und umstrittenen Romans ist jedoch sicherlich Buchanans Persönlichkeit. Der *Tom Jones* prägende Humor und seine Weltsicht stimmen mit Buchanans Habitus überein – Menschen sind zwar fehlbar, lächerlich und lasterhaft, haben aber dennoch das Potential zu ehrenhaftem, verantwortungsvollem Verhalten. Dazu behandelt Fielding Themen, die auch in Buchanans Schaffen eine große Rolle spielen, beispielsweise das Recht von Frauen auf Selbstbestimmung und die im Roman über viele Spiegelbeziehungen ausgelotete Suche nach einer gleichberechtigten und auf Vertrauen basierenden Partnerschaft.

Offensichtlich muss Buchanan die Vorlage an die in der Feldanalyse herausgearbeiteten Normen des viktorianischen Theaters anpassen. Der intertextuelle Vergleich zeigt jedoch, dass ihm dies gelingt, ohne dass die Charaktere stereotyp oder sozialkritische Kommentare völlig unterdrückt werden. So bleibt Tom trotz Entschärfung seiner erotischen Eskapaden ein individualisierter Charakter mit Schwächen, deren Ausgestaltung zugleich Buchanans Talent für Komik erkennen lassen, und die positive Umdeutung von Partridge ändert nichts an seinem Unterhaltungswert. Die Adelskritik der Vorlage wird entschärft, allerdings werden der Gegensatz der Konzepte “Man” und “Gentleman” und damit die Gewichtung von ehrenhaftem Verhalten vor Geld und sozialem Status beibehalten. Lady Bellastons verwöhnte Hündin Finette verweist auf soziale Diskrepanzen und Tom darf Sophia heiraten, ohne dass sich sein gesellschaftlicher Status geändert hätte. Der Quellenvergleich verdeutlicht mit den gelungenen Kürzungen und der Plotverdichtung außerdem Buchanans technisches Können, während die Änderungen im Manuskript Aufschluss über sein theatralisches Gespür geben. (Ein weiterer Bonus ist natürlich die im Manuskript enthaltene Adaptionapologetik.)

Bei der Verortung im Theaterfeld fällt auf, dass Buchanan im Vergleich zu seinen Zeitgenossen deutlich seltener misogynen Bonmots benutzt und Mrs Western nicht aufgrund ihrer Gelehrsamkeit zur Witzfigur macht, sondern wegen ihrer übertriebenen Empfindsamkeit. In *Sophia* zeichnet sich außerdem zum ersten Mal eine konkrete Strategie auf Seiten des Autors ab, der sich mit dieser und nachfolgenden Klassikeradaptionen geschickt als Markenname am Vaudeville etablieren kann. Ob es sich bereits bei diesem Stück um ein bewusstes Vorgehen handelt oder erst bei seinen Nachfolgern,

bleibt offen. Die liebevolle Darstellung eines vergangenen Englands und literarischer Patriotismus erzeugen im Zuschauer ein nostalgisches Zusammengehörigkeitsgefühl, das von der leicht veralteten Form noch verstärkt wird. Diese Gesichtspunkte beeinflussen unter Umständen auch die Wahl der Vorlage, auf jeden Fall hinsichtlich *Joseph's Sweetheart* und *Miss Tomboy*. Zu *Sophias* Erfolg tragen zudem die perfekten externen Rahmenbedingungen im auf Komödien spezialisierten Vaudeville bei, von denen Buchanan auch in späteren Produktionen profitiert.

Die intertextuelle Verknüpfung ist anders als bei den vorangegangenen Adaptionen allen bekannt, und nicht nur in den Rezensionen, sondern auch in dem im Programmheft abgedruckten Prolog wird explizit darauf verwiesen. Die Adaption soll bemerkt werden, da sich Buchanan zweifach über sie profilieren kann: Zum einen greift er auf einen echten englischen Klassiker zurück, zum anderen hat er die Vorlage in eine moralischere, zeitgemäßere Version überführt und damit sein Können bewiesen. Die Rezensionen beinhalten dennoch keine detaillierten Vergleiche mit der Vorlage, weil die meisten Vorfälle aus dem Roman ohnehin gekürzt wurden und die Kenntnis von *Tom Jones* keine Voraussetzung für das Verständnis des Stücks ist. Lediglich die Änderungen in Toms Charakter, mit denen sich Buchanan um eine Absetzung zum Original bemüht, werden ausführlicher besprochen und als positiv empfunden. Im Stück selbst gibt es abgesehen von den übernommenen Elementen von Plot, Charakteren und der zeitlichen Verortung durch Schauplatz und Kostüme keine plakativen Verweise auf die Quelle. Die wenigen mehr oder weniger direkten Zitate sind so gut integriert, dass sie nicht auffallen, und die altmodische Form ist unter Umständen einer bewussten Strategie geschuldet. Der Plotverlauf kann ebenso gut als Systemreferenz auf die Regeln der Komödie verweisen wie auf die konkrete Vorlage. Der Entspannungseffekt ergibt sich daher aus einer Kombination aus der Kenntnis des Romans, den Genrekonventionen, der Spezialisierung des Vaudeville auf Komödien und dem Prolog.

Von Lachmanns Kategorien der kulturellen Bezugnahme handelt es sich bei *Sophia* um eine Partizipation, wobei Buchanan hier zum ersten Mal eindeutig zur nationalen englischen Identitätsstiftung bzw. Kontinuitätsschaffung beiträgt oder diese für das nostalgische Flair ausnutzt. Gleichzeitig wird eine Abwehr der Vorlage in Buchanans Stellungnahme zum Vorwurf der *Bowdlerization* deutlich (R/*The Era* 16.10.1886 2508), er begeht aber trotz ihrer Kanonisierung kein Sakrileg, insofern die Anpassung an die moralischen Vorgaben seiner Zeit als notwendig und sogar wünschenswert akzeptiert wird. Cassidy's Einordnung von *Sophia* als Testballon für "sexual frankness" (Cassidy

1973: 132) ist deswegen fragwürdig. Nach der Bereinigung von Toms und Mollys Charakteren, können höchstens Lady Bellastons “unweibliche” Avancen Anstoß erregen, diese wurden jedoch als harmlos verworfen (z.B. “Lady Bellaston’s overtures to the hero are only such as to entitle her to be described as an impressionable lady” R/*The Times* 14.4.1886: 4). Sie gehört damit zu einer Kategorie von Frauen, die in ihrem Verhältnis zu Männern für viktorianische Maßstäbe zwar zu weit gehen, gleichzeitig aber zu einem gewissen Grad ihre Unschuld bewahren, weil sie mehr am romantischen Drama interessiert zu sein scheinen als am tatsächlichen körperlichen Kontakt.⁸⁴ Das Stück macht Lady Bellaston zudem ehrenhafter als in der Vorlage, insofern sie Tom bereits länger kennt (50) und ihn heiraten will (65).⁸⁵ Das von Cassidy postulierte Risiko ist daher eher im Ruf der Quelle begründet als im Stück selbst.

7.5 *The Sixth Commandment* (1890)

British Library Referenznummer: Lord Chamberlain’s Plays Add MS 53460 C

Zustand: maschinell geschrieben; Kopie anfangs unscharf, aber lesbar; nur eine einzige handschriftliche Korrektur

Paginierung: 126 Seiten; Paginierung setzt für jeden Akt neu an (I.x, II.x usw.)

Quelle und Abkürzung: Fjodor Dostojewski. *Преступление и наказание* (*Crime and Punishment*) (Roman, 1866); Seitenangaben aus der Vorlage werden mit D.x abgekürzt

The Sixth Commandment ist Buchanans einziges Stück, das am Shaftesbury Theatre im Londoner West End produziert wird. Seit zwei Jahren mit knapp 1,200 Sitzen in Betrieb, wird es 1890 von Eigentümer John Lancaster gemanagt (Howard 1970: 218, *Who’s Who* 1922: 841), anscheinend in Kooperation mit seiner Ehefrau, der Schauspielerin Ellen Lancaster Wallis. Die in den 1890er Jahren produzierten Titel legen einen Schwerpunkt auf leichter Unterhaltung nahe, z.B. *The Middleman* 1889, *Morocco Bound* 1893, *The Little Genius* 1896, *The Belle of New York* 1898, *The Casino Girl* 1900 (vgl. *Who’s Who* 1977: 1286-1320). Es stehen jedoch auch komplexere Stücke auf dem Programm, wie z.B. Jones’ *Judah* im Mai 1890, mit dem *The Sixth Commandment* verglichen wird, weil

⁸⁴ Wie z.B. die verheiratete Duchess of Strood in Pineros *The Gay Lord Quex* (1899): Duchess: “(Fretfully.) I am bound to remark that your present behaviour appears quite unimpeachable.” Quex: “Unimpeachable! here alone in your company!” “(Covering her eyes with her hand.) Oh, cruel, cruel! [...] (With heaving bosom.) But there! if you deny me the possession of real feeling, why should you hesitate to rain blows on me?” [...] Quex: “These are the little souvenirs which have passed from you to me at odd times. [...] what the devil’s to become of ’em?” “(Sitting upright and passing her hand over her back hair.) Were there a fire, we could crouch over it and watch the flames consume them one by one.” “But there isn’t a fire.” “(Rising, and taking the box from him.) Let us examine them.” “No, no, no.” “Yes, yes.” (136ff., auch 101f., 109) Ein weiteres Beispiel ist Renie in Jones’ *Dolly Reforming Herself* (1908).

⁸⁵ Im Buch dagegen verschreckt Tom sie absichtlich, indem er ihr brieflich die Ehe anbietet (F.721).

beide Stücke einen kriminellen, von Gewissensbissen geplagten Protagonisten aufweisen (vgl. R/*The Theatre* 1.11.1890).

Der abendfüllende Umfang von V Akten (5 Bühnenbilder) und die Besetzung mit 24 einzeln gelisteten Charakteren, dazu Statisten für die Massenszenen in I und V, weisen auf eine aufwändige Produktion hin.¹ Das Stück läuft vom 8. Oktober bis 14. November 1890 für 33 Aufführungen und “failed to attract the public” (Jay 247). Die Vorlage ist der psychologische Roman *Schuld und Sühne* (1866) von Fjodor Dostojewski, allerdings weist schon Buchanans Untertitel “Romantic Drama” darauf hin, dass sein Stück einem anderen Genre angehört:² (I) Der depressive Student Fedor (Rodia) ermordet im Affekt den Pfandleiher Abramoff (Alena), der die von ihm geliebte arme Liza (Sonia) an den Schwerenöter Prince Zosimoff (Svidrigailoff) verschachern will. Dieser ist mit Fedors Schwester Anna (Dounia) verlobt, die ihn allerdings nur akzeptiert, um ihre Familie vor dem Ruin zu bewahren. (II) Nachdem Fedor unerwartet geerbt hat, löst Anna die Verlobung mit Zosimoff und gesteht ihre Gefühle für Fedors Freund Alexis (Dimitri). Polizist Porphyrius hat den Mord bisher nicht aufklären können, während Zosimoff Verdacht gegen Fedor schöpft. (III) Zosimoffs Intrigen führen dazu, dass er mit Anna Fedors Schuldgeständnis gegenüber der inzwischen gefallenen Liza belauschen kann. Er stellt Anna vor die Wahl, ihn zu heiraten oder ihren Bruder ins Gefängnis gehen zu lassen. (IV) Anna gibt Zosimoff nach und verabschiedet sich von Alexis. Bauer Kriloff gesteht den Mord, weil er nach dem Selbstmord seiner Tochter, ebenfalls ein Opfer Zosimoffs, sterben will. Fedor stellt sich jedoch und wird verhaftet. (V) Liza ist Fedor nach Sibirien ins Gefangenenlager gefolgt. Der Einfluss des britischen Attachés Merrion löst politische Umwälzungen in Russland und Fedors Begnadigung aus. Zosimoff wird verhaftet und Anna kann Alexis heiraten.

¹ Eine andere Adaption derselben Quelle von Marilyn Campbell und Curt Columbus (*Crime and Punishment* 2003) geht den gegenteiligen Weg, reduziert die Charaktere auf drei Schauspieler in sieben Rollen und kommt ohne ein Bühnenbild aus. Verweise auf diese Version beziehen sich auf eine Produktion am American Players Theater (APT) in Spring Green/WI, 2011.

² In Klammern stehen die Namen der entsprechenden Charaktere aus dem Original, auch wenn der Plotverlauf des Stücks an einigen Stellen deutlich von der Vorlage abweicht. Im Folgenden werden Buchanans Namen benutzt, es sei denn, es handelt sich um konkrete Zitate aus oder ausschließliche Verweise auf Dostojewskis Roman. Bis auf zwei Ausnahmen werden alle Charaktere umbenannt, was vermutlich der einfacheren Aussprache bzw. dem besseren Wiedererkennungswert für ein englisches Publikum dient. Die neuen Namen passen ebenfalls zum Schauplatz und auch an anderen Stellen wird russisches Lokalkolorit eingebracht, u.a. mit dem Panorama des Neva-Ufers in I, den Koseformen “Sophetchka”, “Annetchka” und “batuchla” (II.6, II.10, V.2) und den singenden orthodoxen Priestern (I.29), die jedoch als “minor absurdities” kritisiert (R/*The Era* 11.10.1890 2716) und später gestrichen werden (R/*The Theatre* 1.11.1890).

Die verhaltene Rezeption des Stücks wird von den üblichen öffentlichen Auseinandersetzungen begleitet,³ allerdings zeigt sich an den oft ungerechtfertigten Attacken gegen das Stück und Buchanans Person deutlicher als zuvor seine umstrittene Position im literarischen Feld. Ein nachvollziehbarer Grund für den Misserfolg ist die Länge des Stücks: “[It] condemns those who would see the *dénouement* to miss their last trains and omnibuses.” (R/*The Times* 9.10.1890: 9, auch R/*The Graphic* 18.10.1890 1090, R/*The Theatre* 1.11.1890) Bis Ende Oktober wird es deswegen um 40 Minuten gekürzt (R/*The Graphic* 25.10.1890 1091). Andere bemängelte Aspekte waren bisher jedoch in den meisten Theaterstücken zu finden. Die Kritik deutet daher auf eine veränderte Rezeption von Melodramen, d.h. auf Entwicklungen innerhalb des spätviktorianischen Theaterfelds hin: Die Charaktere seien stereotypisch, der Plot unglaubwürdig und altbekannt (R/*The Times* 9.10.1890: 9) bzw. überladen mit “melodramatic bombast” (ebd.) und Wiederholungen (R/*The Bristol Mercury and Daily Post* 18.10.1890 13240). Die Auflösung überzeuge nicht (ebd.) bzw. sei geradezu unmoralisch (s.u.). Noch problematischer sind die Hinweise, dass *The Sixth Commandment* nicht zum Shaftesbury und den Erwartungen des Publikums passe. Damit läge eine Inkongruenz zwischen den verschiedenen Habitus der Akteure vor, die einen Erfolg des Stücks ausschließt. Allerdings ist selbst den Zeitgenossen diese Zuordnung unklar: Ein Kritiker sieht das Publikum im West End als zu kultiviert (*sophisticated*) an und ist sicher, dass das Stück in anderen Häusern wie dem Adelphi oder Elephant and Castle oder in den Provinzen gut angekommen wäre (R/*The Era* 11.10.1890 2716). Ein anderer Rezensent stellt dagegen die verhaltene Rezeption auf eine Stufe mit Ibsens Misserfolgen, die den Durchschnittszuschauer überforderten: “The mind of the ordinary playgoer is not familiar with those profound depths of the human character; it resents being called upon to take sides in the philosophy of social phenomena.” (R/*Reynolds’s Newspaper* 12.10.1890 2096)

Ein konkreter Auslöser für die harsche Reaktion und die neue Schärfe der Attacken könnte die Produktion von Buchanans erster Kollaboration mit G.R. Sims am Adelphi gewesen sein (*The English Rose* im August 1890). Die Kritiker sind enttäuscht, weil er in ihren Augen an künstlerischer Glaubwürdigkeit verloren hat. Buchanan sei

³ “Hardly a piece is produced nowadays without some more or less acrimonious discussion arising with regard to its originality, its logical consistency, or its artistic merit. It cannot be denied that the practice makes things very lively; indeed, we may sometimes find more amusement and edification in the correspondence about a new play than in the piece itself.” (R/*The Era* 8.11.1890 2720)

a man of culture and education. [...] They [Kritiker] had a right to feel indignant that, with all the mental resources at the command of the author and all the financial resources at the command of the management [...] a great deal of the piece was not only conventional, but unworkmanlike and “scamped.” (R/*The Era* 1.11.1890 2719)

The Sixth Commandment wird lediglich im Ansatz gelobt, z.B. seien die ersten drei Akte “interesting and effective”, bevor V “into transpontine melodrama” abgeleite (R/*The Era* 11.10.1890 2716). “Like a good deal of the author’s recent work, this piece bears marks of haste; but it has in it undeniably the elements of popularity.” (R/*Reynolds’s Newspaper* 12.10.1890 2096) Buchanans Reaktion auf seinen Misserfolg lässt ihn erneut kleinlich und würdelos erscheinen, auch wenn er damit nicht allein⁴ und sein Ärger durchaus verständlich ist: Der Kritiker der *Pall Mall Gazette* nennt das Stück ohne jegliche Begründung “one of the dreariest productions of the year” und ein “unworthy melodrama” (R/*The Pall Mall Gazette* 14.10.1890 7978),⁵ während sich *Reynolds’s Newspaper* unerklärlicherweise am Titel stört⁶ und der *Brooklyn Eagle* sich für seine Aussage, “Buchanan’s new play [...] must be about as bad as some of his old plays”, sogar auf eine andere Zeitung beruft (R/*Brooklyn Eagle* 9.11.1890: 13). Der Rezensent von *The Theatre* begründet seine Kritik immerhin, allerdings mit einem nicht haltbaren Argument: “In a most improbable manner the author brings all his principal characters to that remote and inhospitable spot [Sibirien] [...]” (R/*The Theatre* 1.11.1890) Alle Charaktere haben jedoch ein konkretes Anliegen: Fedor als Insasse und Porphyrius als Gefängnisdirektor sind bereits vor Ort, Merrion will für seine journalistische Arbeit recherchieren und Fedor helfen, Anna und Alexis sowie Liza suchen nach Fedor und Zosimoff verfolgt Anna. Unwahrscheinlich ist lediglich, dass sie mehr oder weniger gleichzeitig eintreffen. Der Kritiker der *Era* führt Buchanans Reaktion ausdrücklich auf den – wohlgermerkt 19 Jahre zurückliegenden – *Fleshly Scandal* zurück, seit dem Buchanan in ständiger Kampfbereitschaft verharre (“Mr Buchanan appears to live in an atmosphere of habitual hostility. [...]

⁴ Z.B. kommt Albery nach *Jack and Jills* (1880) auf die Bühne und “addressed the house with some acerbity, ascribing the manifest opposition to an organized conspiracy.” (*The Illustrated London News* 5.6.1880 nach Albery ed. II/1939: 188) Für weitere ähnliche Diskussionen s. 6.2.3/FN 63.

⁵ Eine Woche später attackiert die *Pall Mall Gazette* den Autor persönlich: “Mr. Robert Buchanan has fairly out-Buchananised himself. We all know [...] his rough sledge hammer methods. We are all acquainted with his unaccountable readiness to rush to the tourney, and break a lance with any one and every one on any and every conceivable subject under the sun. [...] That an unfavourable verdict could have been sincerely and honestly recorded is seemingly beyond the range of Mr. Buchanan’s imagination [...]” (R/*The Pall Mall Gazette* 21.10.1890 7984)

⁶ “Under the fantastical title of ‘The Sixth Commandment’ – ‘Thou shalt do no murder’ – the prolific Mr. Robert Buchanan [...] produced a play at the Shaftesbury Theatre [...]” (R/*Reynolds’s Newspaper* 12.10.1890 2096, kursiv sh)

his condition has been one of intermittent warfare”), die auch durch seine Niederlagen nicht gedämpft würde (R/*The Era* 8.11.1890 2720).

Verstärkt wird die negative Presse durch die ebenfalls öffentlich geführte Diskussion über das Vorgehen des Managements: Einige Tage nach der Premiere tritt Managerin Wallis vor den Vorhang und fragt das Publikum direkt, ob das Stück weiterhin gespielt werden soll. “The answer was a very decided affirmative mingled with complimentary and sympathetic ejaculations from the gallery, and a good deal of hearty abuse of critics from the pit.” (R/*The Manchester Times* 24.10.1890 1734, auch R/*The Times* 20.10.1890: 4) Dieses Vorgehen ist nicht neu und wird von Theaterkritikern empört zurückgewiesen, die sich dadurch angegriffen fühlen. “The practice has about it something feminine and feline which commends it not”, weil die implizite Frage laute: “*What do you think of the critics who condemned it?*” (R/*The Era* 1.11.1890 2719, kursiv sh)⁷ Buchanan schürt das Feuer zusätzlich mit seiner Meinung, dass das Expertentum der Kritiker wegen ihrer unumgänglichen Subjektivität nicht überbewertet werden solle (ebd.). “As a rule, I believe, no work of art – be it drama, or poem, or picture – is quite as good or quite as bad as ‘experts’ make it out to be.” (ebd.) Finanzieller Erfolg bestätige den Wert eines Stücks nicht, da die Kritiker diesen beeinflussen – “Is it a fact that good plays always succeed, and that bad plays never do? A play, like a book, has to find out its public.” (ebd.)⁸ Noch ungeschickter ist jedoch Buchanans Distanzierung von der Managerfrage (R/*The Era* 25.10.1890 2718), die Mrs Wallis deutlich verärgert zurückweist:

I here emphatically state [...] that he *did* know a week before that an appeal would be made [...]. Further, that Mr Buchanan uttered no word until after the storm in disapproval of the step, and that he went purposely to the theatre to watch the attitude of the audience. [...] Finally, he states that his play, as now represented, is *verbatim et literatim* the same play adversely criticised. That is not so. [...] I quite admit the truth of his statement, “If other changes have been made since, they are not of my making.” Consequently, if the play be successful, I shall not have to thank Mr Buchanan for the “changes” which have made it so. (R/*The Era* 1.11.1890 2719)⁹

⁷ In diesem konkreten Fall sei die Managerfrage besonders unaufrichtig und gleichzeitig geschickt, weil die am stärksten kritisierten Punkte bereits geändert worden seien: Das Stück wurde gekürzt, Abramoffs Religion geändert, das christlich-orthodoxe Requiem gestrichen, V konsistenter strukturiert und “she [Wallis] allowed the final curtain to fall on a climax instead of an anti-climax” (R/*The Era* 25.10.1890 2718).

⁸ Ein Kritiker stellt daraufhin Buchanans Status als Künstler in Frage: “To hear this dramatic author-of-all-work, who wrote cynically to Mr G.R. Sims, ‘the more original we are the less we shall be liked,’ prating of artistic interest [...] is simply nauseous.” (R/*The Era* 8.11.1890 2720) Dabei kann ein aus welchen Gründen auch immer marktorientierter Autor durchaus künstlerische Unterscheidungen treffen und in verschiedenen Arbeitsbereichen unterschiedliche ästhetische Ambitionen aufweisen.

⁹ Weitere Darstellungen, Gegendarstellungen und Schuldzuweisungen in der Presse, die im Nachhinein nur schwer zu klären sind, ereignen sich im Zusammenhang mit *The Shadow of the Sword* (s. R/*Letters To the Press* 1) und *Alone in London* (s. R/*Letters To the Press* 3).

Der Hauptgrund für den Misserfolg des Stücks liegt meines Erachtens jedoch – abgesehen von Buchanans offensichtlicher Unbeliebtheit sowie der durchaus angebrachten Kritik an Länge und melodramatischen Exzessen – in den vielen “repulsive incidents” und “odious personages” (R/*The Graphic* 18.10.1890 1090). *The Sixth Commandment* beinhaltet neben den erwartbaren und erwarteten melodramatischen, komischen und romantischen Elementen zu viele unangenehme, tendenziell naturalistische Szenen (s.u.) für einen entspannten Theaterabend, so dass ein unvorbereitetes oder ungeeignetes Publikum sich mit den Worten der Princess Orenburg fragen wird: “After all, why discuss a subject so unpleasant? It does no good. It is much better not even to think of things so disagreeable.” (II.23)

***The Sixth Commandment* als Adaption im Theaterfeld**

Buchanan fühlt sich seiner Quelle nur lose verbunden: “In an ‘Author’s Note’ appearing on the programme, Mr. Buchanan states that he has taken certain suggestions from Dostoievsky’s novel ‘Crime and Chastisement,’ but that he disclaims any endeavour to dramatise the work.” (R/*The Theatre* 1.11.1890) Eventuell erwähnt er sie deswegen nicht im Manuskript. Manche Kritiker teilen seine Einschätzung,¹⁰ während andere einen stärkeren Bezug sehen, z.B. “upon this [Roman] *The Sixth Commandment* [...] is in a great measure founded.” (R/*The Times* 9.10.1890: 9) Der detaillierte Vergleich wird zeigen, welche Seite Recht behält, das Stück wird jedenfalls als “New Romantic Play” angekündigt (R/*The Era* 11.10.1890 2716). *Reynolds’s Newspaper* empfindet die Vorlage als schlechte Wahl, da eine französische Bühnenadaptation in Paris bereits gescheitert ist: “Indeed, it is doubtful whether that great tragedy could be presented in such a form on the stage as to win approval from any beyond an eclectic circle.” (R/*Reynolds’s Newspaper* 12.10.1890 2096) *The Times* generalisiert, “[t]here seems to be a fatality connected with plays of Russian life; they are pervaded by a deadly dulness [sic]. [...] The tone of Russian fiction is depressing [...]” (R/*The Times* 9.10.1890: 9, auch R/*The Graphic* 18.10.1890 1090). “All this has been seen many times before, we might say *ad nauseam*,

¹⁰ Mit teilweise negativem Unterton: “Mr Buchanan’s statement [...] was perfectly accurate. [...] Mr Buchanan has merely taken the Russian tale as a start-point, and has dashed boldly away from it into a career which is fairly exciting in the middle, but which dies away all to nothing at the end.” (R/*The Era* 11.10.1890 2716); vgl. auch R/*Time* November 1890.

for the Russian drama has almost become a by-word on the stage.” (R/*The Times* 9.10.1890: 9)¹¹

Buchanan äußert sich weder zum Autor noch zur Vorlage selbst, so dass über seine Motivation lediglich gemutmaßt werden kann. Das Prestige des Vorlagenautors kann nur bedingt eine Rolle spielen, da dessen Rezeption in England erst spät einsetzt. So kennt der früh an Dostojewski interessierte R.L. Stevenson dessen Werke nur in französischer Übersetzung (Lord 1970: 2) und die für lange Zeit einzige Studie über den Autor stammt aus Frankreich (1885) und zeichnet ein negatives Bild (“an abnormal and mighty monster”) (ebd.). Die erste englische Monographie liegt 1912 vor (Terry 1983: 4).¹² Obwohl *Schuld und Sühne* in Russland neben vereinzelter Kritik größtenteils enthusiastisch aufgenommen wird (Hamel 2003: 99, Cox 1990: 13), liegt die erste englische Übersetzung erst 20 Jahre später vor.¹³ Buchanan wendet sich Dostojewski also genau dann zu, als er in England einem breiteren Publikum zugänglich wird. Aufgrund der Aktualität der Übersetzung ist eine Rettung vor dem Vergessen, Ersetzung oder Aktualisierung im englischen Sprachraum noch unnötig. Auch die gezielte Aufwertung eines bei den Engländern eher unbekanntem Autors ist angesichts der oben zitierten Distanzierung zur Quelle unwahrscheinlich, so dass als Hauptgrund das dramatische Potential des Romans bleibt. Denn obwohl sich die zentrale Darstellung von Rodias Psyche – seine Reaktion auf den von ihm verübten Mord, seine Rechtfertigungen, seine Wahnvorstellungen und Paranoia, der Kampf mit seinem Gewissen – nur schwer dramatisieren lässt, beinhaltet die Vorlage auch spektakuläre melodramatische Szenen. Diese übernimmt Buchanan und intensiviert sie in klassischer Manier,¹⁴ während er

¹¹ Mir ist jedoch kein anderes in Russland spielendes Stück bekannt. Abgesehen von Amhersts *The Invasion of Russia* (1825) (vgl. Booth 1965: 95), spielt lediglich III von Robertsons *Ours* (1866) im Krimkrieg.

¹² Ein Überblick über die ersten englischen Artikel über Dostojewski findet sich bei Terry 1983: 215-244.

¹³ Die folgende Analyse stützt sich auf diese erste Übersetzung von Frederick Wishaw von 1886. Deutsche und französische Übersetzungen liegen bereits früher vor (Terry 1983: 216). So könnte Buchanan die französische Version von 1884 benutzt haben, zumal *The Era* die Vorlage unter dem Titel *Crime et Châtiment* erwähnt (R/11.10.1890 2716) und *The Echo* (R/9.10.1890), *Reynolds's Newspaper* (R/12.10.1890 2096) und *The Graphic* (R/18.10.1890 1090) zusätzlich auf die französische Bühnenadaption *Le Crime et le Châtiment* (1888) verweisen.

¹⁴ Z.B. droht Lizas halb verhungertes Schwester, inklusive weinender kranker Schwester, der Rauswurf (I.15, I.20); Anna wird erbarmungslos von Zosimoff verfolgt und erpresst, würde aber den Tod einer Ehe mit ihm vorziehen (II.26); Liza bringt gegenüber Zosimoff die Würde des Opfers zum Ausdruck (III.6 “Do what you may you can harm me no more [...] Think rather of what heaven may yet do to you.”); Anna verflucht Zosimoff (IV.23f. “we, your victims, call it on your head as well as his. [...] For in the sight of God it is you who are infamous, and not my brother!”); die Tableaux am Ende von III (Fedor kniet vor Liza, Anna sinkt ohnmächtig in Zosimoffs Arme) und IV (Anna mit zum Himmel erhobenen Armen, Liza schluchzt an Fedors Brust, der von Polizisten umstellt ist). Buchanan nutzt jedoch nicht alle melodramatischen Szenen der Vorlage, z.B. bittet Sonias trinkender Vater sie auf dem Sterbebett um Vergebung (D.161); Rodia

oberflächlich gesehen die zwei wichtigsten Plotstränge unverändert lässt: Der depressive Held wird nach einem Mord durch die Liebe zu bzw. unter dem Einfluss einer gefallenen, aber dennoch reinen Frau zur Läuterung geführt. Seine Schwester liebt seinen besten Freund, sieht sich jedoch zu einer Vernunftehe gedrängt, um ihre Familie zunächst vor dem Ruin und später ihren Bruder vor dem Gefängnis zu retten. Neu ist hingegen der für die *Comic Relief* benötigte Nebenplot um den britischen Attaché Merrion, der die junge Sophia auf unterkühlt britische Art umwirbt, während ihre Mutter sie mit einem 80jährigen General verheiraten will.

Der Mordplot, seine moralischen Implikationen und der Charakter des Protagonisten werden jedoch deutlich verändert. Im Roman hat sich Rodia eine Theorie zurechtgelegt, die außergewöhnliche Menschen von den Regeln der Gesellschaft freisetzt (D.229ff.), und plant wochenlang minutiös den kaltblütigen Mord an Alena, um diese Theorie zu beweisen (D.7ff., D.69ff.). Im Stück handelt es sich dagegen um einen einfachen Mord im Affekt¹⁵ und die alte Frau wird zu einem männlichen Zuhälter, der auch noch Fedors Liebste wie eine Ware verhökert hat: “[T]here is no one too good, too pretty, to be bought by gold like this! [...] Show me anything in the world and I will name its price. [...] I buy and sell everything – he, he, – it is my trade!” (I.24ff.)¹⁶ Nach dem Mord weisen Rodia und Fedor ähnliche Verhaltensweisen auf, u.a. Paranoia (D.419 = IV.20), Rückkehr an die Mordstelle (D.150ff. ≈ I.28 “a horrible fascination drags me back”) und Krankheit (D.91, D.103, D.111f. = II.8, II.11f., II.14), ihre Wandlung verläuft allerdings unterschiedlich. Rodia entwickelt nur sehr langsam ein Bewusstsein für seine Schuld und lehnt für den

vertraut vor seinem Geständnis seine Familie Dimitri an, der die Wahrheit erahnt (D.285), und verabschiedet sich von seiner ahnungslosen Mutter (D.481ff.).

¹⁵ Im Roman tötet Rodia nach der unbarmherzigen Pfandleiherin (D.10, D.12, D.62, D.65) unplanmäßig auch deren gutherzige, tiefgläubige Schwester Elizabeth, die ihn während seiner Tat überrascht (D.79f.).

¹⁶ Abramoffs jüdische Abstammung schließt den Hinweis auf die christliche Heuchelei der unbarmherzigen Alena aus – ihre Wohnung ist mit Ikonen geschmückt und sie will ihr Geld einem Kloster hinterlassen (D.77). Die stereotypische Darstellung Abramoffs mit seiner Geldgier, seinen unfairen Bedingungen (I.22ff.), seiner Willigkeit, alles und jede(n) zu verhökern (II.24) und seinem starken Akzent (z.B. I.19 “De young girl”, “leetle commission”, I.23 “Vell, it is de money spider dat spins de gold”) löst beim modernen Leser Unbehagen aus, ist aber im viktorianischen Theater nicht ungewöhnlich. So erpresst in Pineros *The Cabinet Minister* (1885) Jo Lebanon (93 “a smartly dressed, unctuous, middle-aged person, of a most pronounced common Semitic type, with a bland manner and a contented smile”) Lady Twombly mit ihren Schulden, damit sie ihn in die gute Gesellschaft einführt; in Potters *Trilby* (1895) macht der Magier Svengali Trilby mit seinen hypnotischen Kräften gefügig und verdient durch ihre Auftritte ein Vermögen; in Pineros *Iris* (1901) will Millionär Maldo Iris um jeden Preis besitzen und manipuliert sie in eine finanzielle Abhängigkeit; und noch in Housmans *The Chinese Lantern* (gedruckt 1908) taucht als Geldverleiher der “Chinese Jew” Cossi-Mosi auf. Schauspieler Beerbohm Tree glänzt nicht nur als Trilbys Svengali, sondern in einer Bühnenversion von *Oliver Twist* auch als Fagin (“His Fagin [...] was both humorous and horrific.” Chaplin 1966 [1964]: 197, auch Kilgarriff 1974: 433). Eine der wenigen Ausnahmen ist anscheinend ein jüdischer Hausierer in Stirlings *The Anchor of Hope* (1847), der als komischer Charakter Mörder Hargrove auffliegen lässt (vgl. Booth 1965: 114).

Großteil des Romans Religion ab (z.B. D.264, D.294, D.483, D.488). Selbst in Sibirien zeigt er keine Reue und verhält sich gegenüber Sonia abweisend (D.507), bis seine eigene (D.507ff.) und Sonias Krankheit zur Läuterung führt (D.512f.). Fedor dagegen bereut seine Affekthandlung sofort (I.25 “my God, what have I done?”, I.26 “I was mad! I knew not what I did!”), auch wenn er sie eine Zeit lang zu rechtfertigen versucht (I.25) und erst in V endgültig geläutert ist (V.5f., V.11 “Every torture I have endured, every sorrow I have borne, has brought me nearer to His mercy”). Dass er Zosimoff nicht tötet, ist der letzte Test, den er (knapp) besteht (V.20f.). Kritiker sehen in diesen Änderungen eine Verfälschung der Vorlage, besonders hinsichtlich der Frage nach dem Ausmaß von Fedors Schuld:

Mr. Buchanan [...] reduced his [Fedor's] crime to little more than a case of justifiable homicide. As a consequence, the psychological element has disappeared, and we have nothing but a melodrama [...]. (R/*The Graphic* 18.10.1890 1090)

In the first place, his hero does not really commit a murder. [...] This imperfect start gives a false ring to all the subsequent exuberance of repentance [...] This is all false sentiment, false theology, false art. (R/*Reynolds's Newspaper* 12.10.1890 2096)

At least a story of this cast ought to point some moral, but *The Sixth Commandment* has none, unless it be that murder is sometimes to be condoned. (R/*The Times* 9.10.1890: 9)

Die Möglichkeit, dass Fedor trotz der ihn entlastenden Elemente unter seiner Schuld leidet, wird nicht in Betracht gezogen. Andere moralische Fragen des Romans werden in abgeänderter Form übernommen, z.B. ob die Verwerflichkeit des Opfers einen Mord rechtfertigt. Der emotional involvierte Fedor spricht Abramoff und Zosimoff die Lebensberechtigung ab,¹⁷ aber Anna und Liza verhindern, dass er Zosimoff aus Rache tötet.¹⁸ Die Frage, ob der Zweck die Mittel heiligt, d.h. die Abwägung eines Opfers gegen das daraus erwachsende Wohl für viele (D.66),¹⁹ überträgt Buchanan vom Mord auf die Situation der gefallenen Liza, die sich nach dem Segen ihrer ahnungslosen Mutter fragt: “Can good come out of evil? Can any heavenly power redeem me now?” (III.4) Rodias Standpunkt findet ein Echo in der Bemerkung von Merrion: “From a certain point of view, homicide is really beneficent. I have often longed to murder somebody myself.”

¹⁷ “Wretch! When I look at you [Abramoff], when I listen to you, I feel it would be a righteous deed, to stamp you out from life – it would be only destroying a reptile.” (I.25) “Look at him [Zosimoff], does he deserve to live!” (V.20)

¹⁸ Selbstverteidigung ist dagegen ein zulässiges Motiv: “Think of the law which forbids us to repay evil with evil. I [Anna] would have killed this man [Zosimoff], but only to save my honour. You shall not murder him – you must not.” (V.21)

¹⁹ In der APT-Produktion überschritt Rodia eine Bodenleiste aus Neonröhren, die die Bühne vom Zuschauerraum abgrenzte, die Hausbeleuchtung ging an und er stellte diese Frage direkt ans Publikum.

(II.23) Allerdings äußert er diese Ansicht im Hinblick auf den für Sophia vorgesehenen greisen General.

Der Detailvergleich zeigt jedoch, dass Buchanan viele größere und kleinere Plot-elemente aus dem Roman zumindest in abgewandelter Form übernimmt, auch wenn es kaum direkte Zitate gibt. Bei dieser Adaption hat er vermutlich tatsächlich nur teilweise mit dem Buch gearbeitet, oder überhaupt nicht, wenn wir davon ausgehen, dass er ein gutes Gedächtnis hatte. Sehr ähnlich ist z.B. die Situation von Lizas durch den Alkoholismus des Vaters verarmter Familie (D.20ff., D.30f. = I.15, I.18, I.21f.), Fedors Bitterkeit über die verkommene Gesellschaft (s.u.), das Unverständnis seiner Haushälterin Marfa angesichts seiner Untätigkeit (D.33f. = I.7) und die Beziehung zwischen Anna und Zosimoff (s.u.). Leicht abgewandelt wird z.B. Fedors Anspruch auf Geld, von dem er nichts weiß und der den Mord verhindert hätte,²⁰ die Verhaftung eines unschuldigen Dritten, der mit Wertsachen aus der Wohnung des Opfers gefunden wird und aus persönlichen Gründen den Mord gesteht (D.124 ≈ II.21, D.319 ≈ IV.22), und Fedors Heldenmut angesichts eines Feuers, der nach seiner Verhaftung zu seinen Gunsten wirkt.²¹ Dounias Motivation zu ihrer Verlobung am Anfang des Romans mit einem dritten Mann, Looshin, wird auf Annas erste Verlobung mit Zosimoff übertragen. Sie will ihn zum finanziellen Wohle der Familie heiraten, während ihr Bruder mit Unverständnis und Wut auf eine solche Vernunftverbindung reagiert (D.204f. ≈ IV.14).

Wie bereits erwähnt, mangelt es der Großproduktion *The Sixth Commandment* nicht an Geld (vgl. R/*The Era* 1.11.1890 2719) und Kritiker sind sich in ihrem Lob der Ausstattung und Bühnenbilder einig (R/*Reynolds's Newspaper* 12.10.1890 2096, R/*The Era* 11.10.1890 2716, R/*The Theatre* 1.11.1890). Der Schauplatz hat für ein britisches Publikum exotisches Flair (I “*A street on the Banks of the Neva, St Petersburg*”, V “*Military Station in Siberia*”), während die einzelnen Szenen das Leben der unterschiedlichen Gesellschaftsschichten kontrastieren (I Straße, III Dachboden, V Gefangenenlager vs. II aristokratischer Empfang, IV Ball im Palastgarten). Neue technische Effekte werden nicht genutzt: I und IV gewähren gleichzeitig Einblick in verschiedene Räume,²² und die

²⁰ Dieses Geld stammt aus unterschiedlichen Quellen: Im Roman ist es die Veröffentlichung eines Artikels (D.229), im Stück das überraschende Erbe (I.29f.).

²¹ Im Roman hat Rodia bereits vor seiner Verurteilung zwei Kinder aus einem brennenden Haus gerettet (D.503), im Stück rettet er im sibirischen Arbeitslager Porphyrius und andere Minenarbeiter (V.6, V.10, V.14).

²² Für Boucicaults *Forbidden Fruit* (1874) wird dieser Effekt in der Einführung als ein “item of interest” beschrieben (Cloak s.a.: 3), allerdings kam eine solche Szene bereits in Boucicaults *The Poor of New York* (1857) und seiner Kollaboration mit Reade *Foul Play* (1868) vor.

Transparentwerdung einer Wand (I.18) benutzt Buchanan selbst bereits in *Stormbeaten* (s. 7.2). Ausdrücklich gelobt wird auch die Besetzung (R/*The Era* 11.10.1890 2716, R/*Reynolds's Newspaper* 12.10.1890 2096, R/*The Graphic* 18.10.1890 1090, R/*The Theatre* 1.11.1890), die als Kontrast zum minderwertigen Stück beschrieben wird, z.B. “No acting, however, could save the play from its all-pervading air of unreality and melodramatic bombast” (R/*The Times* 9.10.1890: 9) oder “the talents of Miss Wallis and such admirable colleagues [...] are wasted upon the piece” (R/*Birmingham Daily Post* 20.10.1890 10085). Die meisten Schauspieler sind dem zeitgenössischen Publikum bekannt: “In the twenty-three names that appear upon the programme there is, literally, not one unknown.” (R/*Time* November 1890) Besonders die Amerikanerin Elizabeth Robins sticht hervor, die ihre Karriere mit fast 300 Rollen im Ensemble des Boston Museum beginnt (*Who's Who*⁴1922: 684), um sich später einen Namen in Ibsens Stücken zu machen. Obwohl sie als Schauspielerin in *The Sixth Commandment* positiv wahrgenommen wird (vgl. Powell 1997: 159), ist sie mit der Rolle der Liza unzufrieden: “Again dissatisfied with the role she was playing, Robins set about rewriting her part here and there, hoping that Buchanan would allow the emendations to stand.” (ebd.) Leider liegen keine Informationen dazu vor, ob und inwieweit Buchanan auf Robins' Vorschläge eingegangen ist. Folgende Beschreibung von Shaw könnte daher auf Robins in der Rolle der Liza zutreffen: “In parts which do not enable her to let herself loose in this, her natural way, she falls back on pathos, on mute misery, on a certain delicate plaintive note in her voice and grace in her bearing which appeal to our sympathy and pity without realizing any individuality for us.” (1896 in Shaw²1955: 132)²³ Anna wird von Managerin Wallis selbst gespielt. Lewis Waller übernimmt die Rolle des Fedor, während er um dieselbe Zeit in Stücken von Pinero und Jones auftritt. Shaw beschreibt ihn 1895 als “handsome” und “dignified” (ebd.: 9), bemängelt jedoch noch 1896 seine mangelnde Ausbildung und Unerfahrenheit (ebd.: 92). Trotzdem steigt Waller mit Stücken wie *The Three Musketeers* (1900) in “bravura roles” zum romantischen Matinee-Idol auf (Revels VII/1978: 101, Chaplin 1992 [1964]: 91). Seine weiblichen Bewunderer treten den “The Keen on Waller's (The K.O.W.'s)” bei und tragen entsprechende Abzeichen (Rowell²1978: 105, Mander/Mitchenson 1978: Bildlegende 128/np), so dass Rowell versichernd hinzufügt: “[Waller's] powers were more considerable than the frenzied applause of his admirers

²³ 1896 beschreibt Shaw Robins als eine der “three best yet discovered actresses of their generation” (Shaw²1955: 129), kritisiert sie 1897 jedoch bereits wieder (vgl. ebd.: 227f.).

implied” (Rowell ²1978: 105). Inwieweit sein Appeal bereits der Produktion von *The Sixth Commandment* nützt, ist unklar.

Die Rolle des Fedors entspricht jedenfalls, wie so oft bei Buchanan, nicht dem viktorianischen Standardhelden und ist einer der Gründe, warum sich das Stück trotz der aufgelisteten melodramatischen Elemente und der Vorwürfe der Kritiker von der Masse der herkömmlichen Melodramen deutlich abhebt.²⁴ Wie Christian in *Stormbeaten* weist er positive Charakterzüge auf, indem er sich Bauer Kriloff gegenüber großzügig, loyal und mitfühlend verhält (I.4f., II.21, IV.21),²⁵ die sozial tieferstehende Liza trotz seines plötzlichen Reichtums heiraten will (III.2, III.11ff.) und Annas geplantes Opfer, die Ehe mit Zosimoff, zurückweist (IV.21 ≈ D.439). Seine Depression macht Fedor jedoch mehr als Christians Hass zu einem zynischen, unsympathischen Zeitgenossen und er äußert wiederholt Zweifel an grundlegenden melodramatischen Werten, auch wenn diese im Verlauf des Stücks bestätigt werden. Statt seiner Familie aktiv beizustehen, versinkt er in Passivität (I.7), sieht keinen Sinn im Leben (I.8 “a great philosopher [...] who saw the whole world was a mistake”) und ist besessen von der Bedeutung von Geld (I.8 “I thirst for power, for position, for a name. Money brings all these!”, I.11 “Money buys everything, you see, even love.”). Dabei ist Fedor im Gegensatz zu Rodia bereits deutlich positiver gezeichnet. Der Totschlag im Affekt ist natürlich weniger verwerflich als Rodias kaltblütig geplanter Mord, Alexis betont, dass Fedor sich erst seit einiger Zeit so verändert verhält (I.12 “Yet only a few months ago, you were different – you worked and studied by my side, hoping everything, praying, aspiring –”),²⁶ und Reste von Idealen sind ansatzweise noch vorhanden (III.12 “Money buys everything [...] Except love, Liza”). Wie Christian muss Fedor seine Schuld akzeptieren lernen, bevor es zu einer Lösung kommen kann,²⁷ und auch sieben Jahre nach *Stormbeaten* lässt Buchanan seinen Protagonisten Frieden im Glauben finden – diesmal aber nur zu einem gewissen Grad. Fedor erkennt es als seine Pflicht, für seine Tat zu büßen und sein Leben Gott zu widmen

²⁴ Zumindest ein Kritiker sieht das allerdings anders – Fedor sei ein völlig uninteressanter und unglaubwürdiger Charakter (R/*The Bristol Mercury and Daily Post* 18.10.1890 13240).

²⁵ Rodias Hilfsbereitschaft äußert sich freilich in einem gänzlich anderen Zusammenhang, wenn er eine betrunkene minderjährige Prostituierte vor einem Freier bewahrt (D.50f.).

²⁶ Dimitri beschreibt Rodia dagegen neben “kind and generous” als “gloomy, morose, proud, and haughty [...] suspicious and hypochondriacal [...] cold and absolutely unfeeling [...] He loves no one [woman], and perhaps he never will” (D.188f.). Alexis’ negativster Kommentar beschränkt sich auf: “He was always a strange fellow.” (II.16)

²⁷ Fedors Schuldbewusstsein wiederholt Christians Reaktion auf seinen vermeintlichen Mord an Richard: “The woe of Cain is on my heart, the mark of Cain upon my brow. I am a murderer.” (III.15) “And ever in my ears, I hear the solemn commandment ‘Thou shalt not kill! thou shalt not kill!’” (IV.20) ≈ “[G]o where I may I hear a voice that cries – ‘Cain where is thy brother?’” (*Stormbeaten*: 118)

(V.5 “My punishment is just – I accept it. It is not man’s forgiveness I ask, it’s God’s!”), V.10 “My life is not mine – it belongs to Him whom I have offended.”), entwickelt aber kein Vertrauen auf Vergebung: “There is no mercy, none! [...] atonement comes through punishment alone. I will confess, I will atone.” (IV.20) “Pardoned! (*Ghastly pale with hands to Heaven*) but can *God* pardon me? Can *God* pardon me? (*Stands looking up*)” (V.24)²⁸

Im Gegensatz zu Fedor sind die meisten anderen Charaktere melodramatische Stereotypen, was sich zum wiederholten Male daran zeigt, dass der Text kaum Anweisungen zu Aussehen oder Kostümen gibt. Polizeiinspektor Porphyrius wird durch die Änderung der Mordumstände in eine völlig andere Person überführt. Im Roman liefert er sich mit Rodia ein psychologisches Katz-und-Maus-Spiel, das in Rodias Geständnis endet. Dostojewskis Porphyrius entspricht dabei dem idealen viktorianischen Detektiv, der von Anfang an den Richtigen verdächtigt, seine moralischen Grundsätze nicht verrät und dennoch humane Regungen gegenüber dem Täter hegt, solange dieser Anzeichen von Reue aufweist.²⁹ Buchanan hat den subtilen Spannungsaufbau in diesem Duell der Geister für die viktorianische Bühne eventuell für zu differenziert gehalten (D.217, D.221, D.304-324, D.425-437, D.425ff.) und ersetzt ihn durch Komik. Sein Porphyrius ist ein unfähiger Polizist, der sich für sehr erfahren hält, dessen Schilderung des Tathergangs aber nicht nur offensichtliche Fehler aufweist (II.21), sondern der den Täter selbst dann nicht erkennt, wenn dieser ihm die Tat getarnt als Gedankenspiel offensichtlich emotional involviert schildert (II.22f.), was in komischer *Dramatic Irony* mündet: “Permit me to say, Count [Fedor], that your ignorance of human motives, your misconception of human nature, is phenomenal. You would never have made a lawyer.” (II.23) Porphyrius’ neue Unfähigkeit und zu einem gewissen Grad auch Naivität machen ihn anfangs zu Zosimoffs verblendetem Helfershelfer (III.7ff., III.10). Dadurch verdichtet sich das Beziehungsgeflecht zwischen den Charakteren und Porphyrius spielt weiterhin eine wichtige Rolle für die Entwicklung des Plots, wenn auch auf einer gänzlich anderen Ebene als im

²⁸ Cassidy würde darin den Grund für das Scheitern des Stücks sehen, insofern er über Buchanans religiöse Lyrik sagt: “His fundamental uncertainty robbed him of the soundness of conviction and the sureness of touch so necessary to great artistic achievement. His poems of doubt and despair seldom rise above ground level, but his poems of hope, especially his outcast poems, are the pinnacle of his literary achievement.” (Cassidy 1973: 99, auch 33) Murray bezeichnet dagegen gerade diesen Aspekt Buchanans als typisch für seine Zeit (vgl. 6.2.1).

²⁹ Hier lag der Fokus der APT-Produktion: Porphyrius ist nicht nur ein Inspektor, sondern ein humaner Helfer, der Rodia durch ein Geständnis retten will, da er sieht, dass dieser an seiner Schuld zugrunde geht. Das Stück funktionierte sehr gut, allerdings sind die Umstände der beiden Produktionen kaum vergleichbar (s. 7.5/FN 1).

Roman. Seine Gewissensbisse wachsen (III.10, IV.10ff.), bis er sich schließlich gegen Zosimoff wendet (V.6, V.21). Auslöser ist zwar die persönliche Enttäuschung, dass er statt der erwarteten Belohnung nach Sibirien versetzt wurde (V.2), allerdings wird in V betont, dass sein vorheriges Handeln gegen seine natürliche Aufrichtigkeit ging (V.5 “I, who have unfortunately a conscience, became his dupe”, V.12f. “I am, I have always been, a moral man! [...] Well, it [Aufrichtigkeit] is a new coat that suits me better than the old one. I was naturally tenderhearted and had I never met the Prince [...]”). Zum Schluss fungiert er zusammen mit dem sibirischen Gouverneur als Deus ex machina, der Alexis freisetzt (V.22), Fedor begnadigt (V.23) und Zosimoff verhaftet (V.23).

Buchanans Zosimoff entspricht seinem Äquivalent Svidrigailoff im Aussehen (D.215 = I.14) und seinem skrupellosen Umgang mit Frauen aus allen sozialen Schichten (D.262, D.445 ≈ IV.5, IV.10). Der Roman stellt ihn dabei ausführlich als brutalen Vergewaltiger dar,³⁰ dafür tarnt Zosimoff seine Nachstellungen mit heuchlerischer Philanthropie.³¹ Aber auch sonst kann Buchanan auf viele Eigenschaften aus der Vorlage zurückgreifen, die den klassischen melodramatischen (West End) Schurken auszeichnen: Der adlige Zosimoff hat perfekte gesellschaftliche Umgangsformen (D.258, D.260, D.468 ≈ II.2ff.), *Sangfroid* angesichts physischer Gefahr (D.463f. ≈ V.19f.) und eine gefährliche Ausstrahlung (D.200, D.272, D.282 ≈ V.13f.). Er erscheint unaufhaltbar bzw. unverwundlich, besonders in der Szene, in der Anna mit der Pistole auf ihn schießt, aber verfehlt (D.463 “I see you have missed me – fire again – I am waiting” ≈ V.19f. “You have missed me. (*Folding arms*) Try again!”). Dieses Gefühl wird im Stück durch seinen Einfluss auf die offiziellen Behörden noch verstärkt.³² Sein Machtbereich beschränkt sich nicht nur auf Sankt Petersburg, sondern erstreckt sich bis nach Sibirien. Er existiert außerhalb der gesellschaftlichen Regeln und setzt wie Fedor jegliches melodramatisches Vertrauen in göttliche Gerechtigkeit, das Anna und auch das Publikum haben, außer Kraft: “You ask a miracle [Rettung] – the days of miracles are done.” (V.19) Annas Ablehnung befeuert seine Obsession

³⁰ Svidrigailoff peitscht seine Frau mindestens einmal (vgl. D.200f., D.257) und wird im Zusammenhang mit ihrem Tod verdächtigt (D.200, D.462f.), die Schreie seines Dienstmädchen bekümmern ihn nicht (D.446), ein vierzehnjähriges Mädchen erhängt sich, nachdem er sie “violated” hat (D.273), ein anderes ertränkt sich (D.473). Zusätzlich hat er vermutlich einen Diener in den Selbstmord getrieben (D.174). Im Stück ist das einzige vorher erwähnte Opfer Kriloffs Tochter Sonia, die sich nach einer als “kidnap” bezeichneten Episode ertränkt hat (I.4). Zosimoffs Absichten und Vergehen gegenüber Anna und Liza werden jedoch deutlich benannt (s.u.).

³¹ Z.B. “I interest myself in the poor, and I was engaged in a mission of philanthropy, when we encountered.” (II.12, auch I.14, V.15)

³² Er lässt den unschuldigen Kriloff einsperren, schlagen (I.5) und später verurteilen (IV.11f.), Lizas Mietshaus räumen (III.9 “Disobey me in one particular and my friend here shall clear out your infernal rabbit warren at once.”), Marfa verhaften (III.8f.) und Alexis abführen (V.17).

(II.26, IV.5, IV.10), gleichzeitig bleibt er jedoch kalt und beherrscht, z.B. zeigt er sich unbewegt von Annas Appell: “Pity me – help me! I implore you!” “(*Looking at her*) My dear Anna, you never looked so charming.” (IV.7) Diese Hartnäckigkeit macht ihn zu einem wichtigen strukturellen Charakter, insofern seine Verfolgung von Liza und später Anna die Handlung vorantreibt. Trotz aller Ähnlichkeiten ist der Romancharakter Svidrigailoff jedoch komplexer angelegt, insofern er mehr Einsicht in Rodias Situation hat als dieser selbst (D.467) und Dounias Ablehnung, zusammen mit seiner gegen andere angehäuften Schuld, ihn in den Selbstmord treiben. Seine Verbrechen können zwar nicht aufgehoben werden, aber er versorgt vorher die Familie seiner Verlobten und Sonias Geschwister mit Geld und arrangiert den Selbstmord so, dass keine dritte Person verdächtigt werden kann (D.466ff., D.477, D.496). Seinen verstörendsten Charakterzug, das Interesse an zu jungen Mädchen (D.266, D.273f., D.438, D.450ff., D.473ff.), hat Buchanan aus nachvollziehbaren Gründen gestrichen.

Bei Anna und Liza hält sich Buchanan enger an die Vorlage. Anna ist in beiden Versionen die Heldin in Aussehen, Gefühlswelt, Gottvertrauen und Intelligenz. Liza ist dagegen weniger als im Roman der Welt entrückt, verhält sich aber in beiden Versionen ihrem sozialen Status überlegen (D.295f. Rodia sieht ihre “refined soul”, “her temperament and education”, “her relatively high mental culture” ≈ III.2 “You were meant for a lady.”). Ihr absolutes Gottvertrauen (D.294 “God will not permit such a thing!”, D.297 ≈ I.18 “God will send us help!”, III.14) lehnt Rodia sarkastisch und aggressiv ab (D.293f. “there may be no God”),³³ während Fedor hauptsächlich mit Verwunderung reagiert: “Your lot is harder than mine, and yet *you* do not complain – *you* can keep your faith in God!” (I.16) In ihrem “insatiable compassion” entschuldigt Sonia ihre Stiefmutter, die sie in die Prostitution getrieben hat, ebenso wie das Verhalten der “ehrbaren” Frauen ihr gegenüber (D.290f.), während Liza von Abramoff als “that poor old man” redet (IV.18) und keinerlei Rachedgedanken hegt: “And if you [Fedor] did [kill Abramoff], what would it avail? You, too, would be destroyed and lost –” (III.14) Buchanan lässt sich von dieser Engelhaftigkeit zu einer poetischen Ausdrucksweise verleiten, die nicht zu ihrer sozialen Herkunft passt, z.B. “I seem to be drawn up close to Heaven by the hands of angels, and the world lies under me like a great far-off sea.” (III.1)

Völlig neu eingeführt werden Sophia und Merrion, die von einem Kritiker als “a couple of those comedy lovers so detested by the new school of realism” beschrieben

³³ Im Stück äußert sich Fedor nur einmal ähnlich: “There is no goodness. [...] There is no God.” (III.14f.)

werden (R/*The Era* 11.10.1890 2716) und gleichzeitig für Romantik (s.u.) und *Comic Relief* sorgen. Komik entsteht aus dem Kontrast zwischen Sophias Beschreibungen und Merrions britischem Verhalten (II.8 “I adore him, because he’s so splendidly cold-blooded! [...] He’d dance a waltz, or go out to be shot, with equal equanimity [...] I love him, because I’ve found him out – an icicle outside, inside he’s a volcano!”) und dem *Running Gag*, dass sie “Englischunterricht” bei ihm nimmt (II.19, IV.3f.). Ergänzt wird sie durch die Inkompatibilität mit dem alten General, den Sophias Mutter als Ehemann für sie ausgesucht hat: Sophia muss gegen seine Schwerhörigkeit anschreien und kann sich über ihn lustig machen, ohne dass er es hört (z.B. II.5f. “Poor old thing! [...] You’d better get home and go to bed. [...] There, take him along, Mamma, and bury him!” usw., II.24), nach nur einem Walzer ist er todmüde (II.4 “[I left him] On a divan – panting for breath”), er verwechselt Sophia mit ihrer Mutter (II.6) und legt Anzeichen von Altersverliebtheit an den Tag (II.6 “The Princess has informed you that I, hum, hum, dear little creature! you make me feel quite a boy, quite a boy!”). Sophias Mutter verehrt ihn als “Hero of Sebastopol”, während Merrion sich unbeeindruckt zeigt: “You surely didn’t expect me to be jealous of a Crimean antiquity?” (II.9, auch II.18)³⁴ Ebenfalls in diesen Nebenplot integriert sind diverse komische Bonmots, z.B. die Aversion des Generals gegen die Briten (II.20 “I object to the English. Puppies! Bull-dogs!”) oder Zosimoffs Kommentar: “Twice married already, and now, at eighty, bold enough to try his fortune again. What heroism!” (II.4) Die Verteilung der *Comic Relief* handhabt Buchanan ähnlich geschickt wie in seinen anderen Adaptionen: Nach der Tragik um Lizas Familie und dem Mord in I beginnt II mit dem eleganten Wortgeplänkel der Oberschicht und der Einführung von Sophia, Merrion und dem General. Zosimoffs Drohung gegenüber Anna Ende II wird Anfang III mit den positiven Bildern der Zosimoff entkommenen Liza, ihrer glücklichen Mutter und gesunden Schwester und einer zufriedenen, selbstständigen Marfa ausbalanciert. Nach Fedors Geständnis Ende III beginnt IV mit Neckereien zwischen Merrion und Sophia, und nach Fedors Verhaftung Ende IV werden sie Anfang V als verheiratetes Paar präsentiert, während Porphyrius mit seiner neuen Stelle hadert. Einige komische Episoden aus der Vorlage bleiben dagegen ungenutzt, etwa Sozialist Lebeziatnikoffs Vorstellungen über eine offene Ehe (D.344f., D.351f.)³⁵ oder der Streit

³⁴ Merrion demontiert den General außerdem dadurch, dass er ihn wie eine Frau behandelt: Zuerst bietet er ihm seinen stützenden Arm an und bringt ihn später zu seiner Kutsche (II.24 “I’ll see you into it.”).

³⁵ Lebeziatnikoff würde seiner Frau selbst einen Geliebten verschaffen, damit sie ihm auf diese Weise ihren “Respekt” erweisen kann. Der gesamte Charakter ist aber nur schwierig in die Handlung des Stücks zu integrieren, sofern diese Thematik überhaupt durch die Zensur gegangen wäre.

zwischen Sonias Mutter und ihrer Vermieterin bei der Totenwache für Sonias Vater (D.352ff., bes. D.363ff.).

Trotz der durchaus gelungenen *Comic Relief* weist *The Sixth Commandment* einen stärkeren sozialkritischen Einschlag auf als Buchanans andere Adaptionen (s.u.), der thematische Schwerpunkt liegt aber, wie so oft, auf den Genderthemen. Das Stück präsentiert mit Fedor und Liza nicht nur eine traditionelle Liebesbeziehung, sondern verändert den Mordplot so, dass Lizas Schicksal und Fedors Gefühle für sie der Auslöser für den Mord an Abramoff sind, während im Roman Rodia Sonia erst nach dem Mord trifft (D.159f., D.208) und seine Liebe zu ihr erst im Epilog erkennt (D.513). In beiden Versionen sind sich Liza und ihr wohlgesonnene Menschen des gesellschaftlichen Gefälles zwischen ihr und Fedor bewusst, sowohl in Bezug auf die Klassenzugehörigkeit als auch ihre Lebensumstände (D.209, D.295, D.487, D.213 ≈ I.17 “A poor ignorant girl of the people, whom your mother and sister, great ladies, would despise! No, Fedor – I love you too well for that [Ehe]!”, III.4). Für Fedor sind diese Barrieren jedoch im Bewusstsein um seine Schuld nicht nur aufgehoben, sondern Lizas gefallener Status macht ihre Anwesenheit erträglicher als die seiner eigenen Familie (D.212, D.302 “both of us accursed” ≈ III.14 “We are comrades in misery indeed.”). Die gegenseitigen Unwürdigkeitsbeteuerungen im Stück sind allerdings beinahe komisch.³⁶ Auf Lizas Seite ist die Beziehung in beiden Versionen von absoluter Opferbereitschaft geprägt, insofern sie für Fedors Glück alles tun würde, ohne irgendwelche Ansprüche zu erheben (D.388 “I shall follow you [...] I will go with you to the galleys!”, D.492, D.506f. ≈ I.16 “I would gladly *die* to make you happy”, I.17, III.3). Fedor formuliert dagegen seine moralische Abhängigkeit von ihr als Forderung: “Ah do not deny me – Save me – love me.” (III.13) Anders als Priscilla in *Stormbeaten* ist Liza von Anfang an Fedors moralischer Anker (I.17 “But when I am with you, Liza, the angel triumphs. [...] what I pray for most, what alone shall bring me peace and happiness is your love!”) und verliert diesen Einfluss auch später nicht, da Buchanan gefallene Frauen als Märtyrer sieht (s. 7.2). Sie wird zusätzlich entlastet, weil sie von Zosimoff gegen ihren Willen mit einer List in eine Falle gelockt wird (I.19f., III.6, III.13f.) und sich nicht wie Sonia (mehr oder weniger) aus eigener Entscheidung und wiederholt prostituiert (D.22f., D.295). In beiden Versionen ist sie der Auslöser für Fedors Geständnis, wobei der Roman ihre Funktion als Fedors Gewissen

³⁶ Liza: “I am the dust beneath your feet.” Fedor: “You are the star above my head.” [...] Liza: “I cannot Fedor – You are pure and good, I am lost and stained.” (III.13)

deutlicher herausarbeitet,³⁷ während ihre Appelle an Fedor im Stück durch Anna verstärkt werden (IV.23, V.20f.).

Bei Anna und Alexis handelt es sich dagegen um ein für Buchanans Werke typisches Paar, d.h. um eine Beziehung zwischen ebenbürtigen Partnern, mit den für Buchanan ebenso typischen hölzernen Liebeserklärungen:

Alexis: He [Zosimoff] is rich and powerful – I am poor and friendless.

Anna: Not friendless.

Alexis: You – you *love* me? (II.10)

Seine Akzeptanz von Annas Entscheidungsfreiheit zeigt sich besonders im Kontrast mit Fedors Reaktion auf ihr erneutes Verlöbnis mit Zosimoff: “If that [Zosimoffs Name und Einfluss] has decided her, I have no more to say, but I will hear it from her own lips. [...] I will not hear one syllable against her. Farewell Anna – farewell!” (IV.13f.) Verglichen mit Sophia und Merrion nimmt ihre Beziehung allerdings wenig Raum ein. Diese beiden bringen eine spielerische Romantik in das Stück ein,³⁸ die für Buchanans Verhältnisse ungewöhnlich gelungen ist, was mit einem längeren Beispiel belegt werden soll:

Sophia: Are you a coward?

Merrion: Yes – it’s constitutional.

Sophia: I don’t believe it.

Merrion: You don’t believe it’s constitutional?

Sophia: I don’t believe that you’re such a coward as you pretend.

Merrion: Feel my pulse. (*Offers wrist – she laughs and feels his pulse*)

Sophia: It’s galloping.

Merrion: That’s because I’m frightened.

Sophia: Nonsense – of the General?

Merrion: The hero of Sebastopol. [...]

Sophia: I’ll sit down by your side and torment you.

Merrion: Do. I should like that. [...]

Sophia: You know I like you very much.

Merrion: (*Smiling*) I know you do.

Sophia: What! you abominable conceited – (*Laughs*) Ha, ha, ha! Of all the ways of making love, I ever heard of, yours is the most ridiculous.

Merrion: True, but it’s the way I find effective!

Sophia: What do you imply –

³⁷ Vgl. D.396f. und besonders D.492 und D.497, wenn Rodia das Polizeipräsidium unverrichteter Dinge verlässt und Sonias Anwesenheit ihn umkehren lässt.

³⁸ Liza und Fedor teilen kurze romantische Momente, die jedoch durch die gegenseitigen Unwürdigkeitsbeteuerungen idealisiert und fleischlos wirken (III.13, V.11). Im Roman gibt es überhaupt keine

Merrion: Nothing! (*Kisses her suddenly*)
 Sophia: What! you – you kissed me!
 Merrion: I did. (*Dryly*) Shall I do it again?
 Sophia: If you dare. (*Merrion kisses her*) [...] I forgive you! but you're not really an icicle, are you?
 Merrion: (*Smiling*) Feel my pulse. (II.16ff.) (ähnliche Szenen in II.8f., IV.1f.)

Merrion verkörpert dabei überraschenderweise eine Facette idealer Männlichkeit.

Anfangs in einer der wenigen Charakterbeschreibungen bei Buchanan auch physisch als Anti-Held beschrieben (I.8 “*Slight, languid man of 30 with pince-nez*”), der die Gesellschaft mit seinem britischen Humor auf Distanz hält, entpuppt er sich als entschlossener Helfer der unterdrückten russischen Unterschicht. Er lässt sich durch Einschüchterungsversuche nicht von seinen Recherchen über die Lebensumstände im Gefangenenlager abhalten (V.3f., V.9 “If he [Gouverneur] were the great Bear himself, I'd talk to him.”) und zeigt im Gegensatz zu den russischen Offizieren Mitleid mit den Gefangenen (V.7f.). Seine Darstellung beinhaltet zum ersten Mal unqualifizierten und für Buchanan untypischen Nationalstolz:

But there's one thing your precious government can't do – they can't apply the knout to the back of an Englishman, and they can't stifle the voice that rings the message of free thought and free speech round the world – Britannia's trident rules the sea, and cows even the Czar! (IV.9)

Dies könnte der Rivalität mit Russland im *Great Game* des späten 19. Jh. geschuldet sein, allerdings äußert sich Buchanan beinahe zeitgleich an anderer Stelle äußerst kritisch über sein Heimatland: “While doing the best to give one half of the community a foretaste of Hell upon earth, we affirm that this is the best of all possible worlds, and that English civilization is the only possible civilization consistent with the welfare of a troubled planet.” (1889 in *TCT* 107) Alexis demonstriert dagegen mit seinem Idealismus und Optimismus durchgehend die Charakteristika eines melodramatischen Helden³⁹ (z.B. I.9, I.12, IV.13f., V.15ff.) und bietet sich so statt Fedor als Identifikationsfigur an.⁴⁰ Für

romantischen Szenen, da die Beziehung zwischen Rodia und Sonia einen ganz anderen Schwerpunkt aufweist und Dimitri kein romantischer Charakter ist (s.u.).

³⁹ Auch in anderen Stücken verhalten sich befreundete Nebenfiguren im Gegensatz zum nominalen Protagonisten tadellos. Beispielsweise wird der junge Liebende Hardress in Boucicaults *The Colleen Bawn* (1860) von seiner Scham angesichts der niederen Abstammung seiner heimlich angetrauten Frau Eily (z.B. 8 “how can I ask her [Mutter] to receive Eily as a daughter?”, 13, 14f. “why will you remind me that my wife was ever in such a position?”) zu unmoralischem Handeln verleitet (15f.), bevor er seinen Fehler erkennt (18, 41). Sein Freund Kyrle verhält sich dagegen konsistent ehrenhaft. Im Vergleich zu Fedor handelt es sich bei Hardress' Verhalten jedoch hauptsächlich um ein Mittel, das den Plot vorantreibt und nicht um die Ausleuchtung eines komplexen Charakters.

⁴⁰ Die Romanfigur Dimitri ist ähnlich angelegt, d.h. aufrichtig, gutherzig, arm aber selbstständig, mit “a depth of worth and merit” (D.54), allerdings auch facettenreicher als Alexis, schon allein dadurch, dass sein Innenleben geschildert wird (z.B. D.184f.) und er auch negative Eigenschaften aufweist, z.B. trinkt er zu

Fedor greift Buchanan erneut auf den bereits in *Sophia* thematisierten Kontrast der Konzepte “Man” und “Gentleman” zurück, sowie deren Kopplung an Geld und deren (verfälschte) Wahrnehmung durch die Gesellschaft: Fedor betrachtet sich selbst auch ohne eine ausreichende finanzielle Grundlage als Gentleman (I.5), was in der Fremdbeschreibung durch Liza und Marfa mit seinem Verhalten begründet wird (I.16 “you are a gentleman and have shown you have a noble heart”, III.3 “he’s a good young gentleman”). Männlichkeit bedeutet für ihn Loyalität, an der es den anderen Studenten mangelt (I.6 “There’s not a man among you!”). Im Vergleich zu Alexis fehlt Fedor wiederum optimistische Tatkraft (I.13 “Fate is against me. [...] I am helpless –” “No man is helpless, Fedor.”) und auch der anfangs so apathisch dargestellte Merrion macht durch sein kritisches Buch über die russische Gesellschaft einen realen Unterschied im Leben von anderen. Zosimoff fehlen dagegen weder Durchsetzungsvermögen noch Willenskraft, allerdings sind seine Taten offensichtlich nicht die eines Gentleman (I.14 “If you are a gentleman, let me go.”) und lediglich die von ihm beeinflussten Staatsorgane beschreiben ihn als solchen (I.14).

Die machtlose Position von Frauen in der Gesellschaft thematisiert Buchanan anhand der Themen Heiratsmarkt und Prostitution. Eine neutrale Darstellung der Unumgänglichkeit und, vor allem auf Seiten der Frauen, der Notwendigkeit finanzieller und gesellschaftlicher Abwägungen bei der Partnerwahl, wie sie z.B. in den Romanen von Jane Austen vorkommt, ist auf der viktorianischen Bühne nicht zu finden. Das kunstvolle Angeln eines reichen, adligen oder aus anderen Gründen erstrebenswerten Ehemanns wird selten mit Erfolg belohnt und wenn sich eine Frau bewusst in ein rationales Arrangement fügt, findet sie im Normalfall kein glückliches Ende.⁴¹ Auch in *The Sixth*

viel (D.54). Mit seiner tapsigen Art ist er im Roman Teil der *Comic Relief* (z.B. durch sein betrunkenes erstes Treffen mit Dounia D.174ff.), während er im Stück der idealen Anna angepasst wird. Obwohl Dimitri auch ungewaschen vorkommt (D.107), trägt er immer saubere Wäsche (D.185 “as to his linen, that was always spotless”). Reinlichkeit in Armut ist auch im viktorianischen Theater ein Merkmal integrierender Charaktere, z.B. für Tom in Buchanans *Sophia* (57). Eine Erklärung für dieses charakterisierende Detail liefert Pool, “for shirts it [weißes Leinen] had snob appeal because it dirtied so quickly that if you could wear clean linen all the time you obviously had enough money to be a gentleman” (Pool 1993: 217).⁴¹ Das vermeintliche Verständnis mancher Autoren für dieses Verhalten entpuppt sich oft als Täuschung, besonders bei Jones. Z.B. ist Dulcie in *The Masqueraders* (1894) zwar die Sympathieträgerin, obwohl sie für Geld und einen Adelstitel heiratet – ihre Kritik an den Gesetzen, die eine Frau für immer an einen untreuen und brutalen Ehemann fesseln, sowie an der Kirche, die diesen Zustand als Sakrament bezeichnet, wird jedoch im Charakter ihrer Schwester Helen und durch das Ende deutlich zurückgewiesen (s. 7.2/FN 55). In *The Physician* (1897) deutet Jones die Hilflosigkeit der Witwe Valerie an, die sich zu einer zweiten lieblosen Ehe entscheidet: “It’s a devil of a world for women, Lewin. For God’s sake don’t moralise about it.” (84) Ihren ehemaligen Geliebten belohnt Jones allerdings mit der jungen Pfarrerstochter Edana, die ihm aus seiner Midlife-Crisis hilft und als ideale Unschuld das Gegenteil von Valerie verkörpert. Wilkie Collins Roman *No Name* löst 1862 einen Sturm der Entrüstung aus (Blain 1986: xxi), da die Heldin Magdalen trotz

Commandment wird Käuflichkeit als verwerfliche und vor allem weibliche Schwäche dargestellt, sowohl von Fedor (I.11 “Money buys everything, you see, even love. [...] Women love luxury and fine houses and fine clothes –”) als auch Merrion (IV.8 “Gold wins [...] It is a great match, my dear Sophia. I suppose that is tempting her.”).⁴² Sofern eine Frau jedoch aus uneigennütigen Motiven handelt, wird sie vor ewigem Unglück bewahrt.⁴³ So auch Anna, die der Ehe mit Zosimoff nur zustimmt, um ihrer Familie zu helfen (I.6 “For her [Mutter’s] sake, for yours [Fedors], I try to conquer my dislike”, I.13).⁴⁴ Der Geschäftscharakter des Arrangements wird in beiden Versionen betont (D.45 “this is an ordinary business transaction, an affair of mutual profit and equal shares”, auch D.47 ≈ “For money she is being bartered!” I.13, auch II.28),⁴⁵ im Gegensatz zu anderen viktorianischen Stücken fällt Anna jedoch die Entscheidung zu dieser Verlobung allein (D.205, I.6). Noch deutlicher wird ihre Selbstlosigkeit in der erneuten Verlobung mit Zosimoff, insofern die Erpressung durch Fedors Schuld am Ende von III in IV ausführlich wiederholt wird (IV.4ff.) und sie trotz geheimer Zweifel am Sinn ihres Opfers einwilligt: “My sacrifice may save his life, but how can it redeem his honour? [...] How can he live on, with that load of guilt upon his soul.” (IV.5, auch IV.18) Für dieses Verhalten wird sie

einer Eheschließung aus Rache nach dem Tod des verhassten Ehemanns und einer läuternden Krankheit in einem *Happy Ending* mit dem aufrichtigen Captain Kirke belohnt wird.

⁴² Um einen offenen Kauf handelt es sich im Roman bei Svidrigailoffs “Verlobung” mit einem für ihn viel zu jungen Mädchen: “I call on the family in the capacity of country gentleman, widower, in possession of friends and means. My fifty years do not seem to raise the least objection.” (D.450)

⁴³ So heiratet Claire in Buchanans *Partners* (1888) Henry, weil er ihrem Vater finanziell geholfen hat, verliebt sich aber in seinen schnittigen Geschäftspartner. Die mütterliche Freundin Lady Silverdale versucht sie vor einem Fehltritt zu bewahren, da sie selbst eine ähnliche Vergangenheit hat. Claire erkennt im Laufe des Stücks ihre Liebe zu Henry. In Cartons *Lady Huntworth’s Experiment* (1900) war es der letzte Wunsch von Lucys Vater, dass sie Captain Dorvaston heiraten soll. Beide stimmen aus Pflichtgefühl zu und wollen das Beste daraus machen (20 “so when once you’ve [Lucy] pulled yourself together, and named the day, I mean to pull myself together and do my level dammedest to make you happy”). Lucy entscheidet sich jedoch für den armen Curate Thorsby. In Phillips poetischem Drama *Pietro of Siena* (gedruckt 1910) will Gemma ihre Jungfräulichkeit für das Leben ihres Bruders opfern. Ihr letzter Appell beeindruckt Pietro jedoch so, dass er ihr die ehrenhafte Eheschließung anbietet, die sie ohne zu Zögern annimmt (56ff. “I love you more than if your suit had been / Pale, without fault, for I believe that he / Who once has wrongly burned can change that fire / Into a radiance but to spirits clear.”).

⁴⁴ Annas anfängliche Verbindung mit Zosimoff ersetzt die im Roman eingegangene Verlobung von Dounia und Looshin. Looshins Charakter wird im Stück gestrichen, obwohl er das Thema der Machtverteilung in einer Ehe ermöglichen würde. Er will mit Dounia eine absolut abhängige Frau, die ihm alles, sowohl ihren Ruf als auch ihre finanzielle Sicherheit verdankt und daher willenlos ergeben ist, obwohl er selbst ein kleinlicher Charakter ist (D.40, D.131ff., D.206, D.277ff.). Als Dounia seinen Forderungen nicht nachkommt, denkt er an “punishment” (D.271) und die Verlobung wird schließlich gelöst.

⁴⁵ Genauso deutlich drückt sich der neureiche Chodd jr. in Robertsons *Society* (1865) aus (7 “Marriage means a union mutually advantageous. It is a civil contract, like a partnership.”) und noch 1900 ist Butler Gandys Antrag an Caroline in Cartons *Lady Huntworth’s Experiment* ein Geschäftsvorhaben: “I’ll come straight to the pint. I’ve saved money [...] I know of a eatin’ ’ouse to be ’ad – good situation – terms moderate – part cash down – remainder in monthly instalments. Will you marry me and take over the kitchen department? [...] Don’t be ’asty now. We should crush all local competition.” (40f.) In beiden Fällen kommt die Verbindung nicht zustande.

belohnt, Fedor weist ihr Opfer zurück und Anna kann am Ende Alexis heiraten. In den meisten Fällen verschleiert das viktorianische Theater jedoch die Notwendigkeit rationaler Abwägungen, indem sich (bei gegenseitiger Zuneigung) entweder der Status eines zunächst unliebsamen Kandidaten oder (bei Abneigung) die Beziehung zwischen den beiden betroffenen Parteien so verändert, dass sie hinfällig werden. Pekuniäre oder gesellschaftliche Missstände werden durch Erbschaften und wiedergefundene Identitäten abgeschafft und anfangs eigennützige Verbindungen in wahre Liebesbeziehungen überführt. Positiv und damit ernstzunehmend dargestellte Charaktere weisen in einigen Fällen darauf hin, dass eine Ehe einer soliden finanziellen Grundlage bedarf, aber auch diese Stücke enden in einer Verbindung aus Liebe.⁴⁶

Dennoch ist der Heiratsmarkt einer der wenigen Lebensbereiche, in dem Frauen ihr Schicksal aktiv beeinflussen können,⁴⁷ dürfen und sogar sollen. Es gibt kein viktorianisches Theaterstück, das eine Eheschließung gegen den Willen der Frau gutheißt. Die Verpflichtung zum Gehorsam gegenüber Eltern oder Vormündern wird aufgehoben bzw. ausdrücklich zurückgewiesen, besonders wenn diese tyrannische Züge an den Tag legen, wie z.B. Squire Western in *Sophia* oder Lord Spencer in Taylors Historiendrama *Lady Clancarty* (1874):

[My] good brother, in disposing so kindly of my hand, has forgotten one trifling matter – his sister’s inclinations. [...] Will you allow me [...] to remind you that a woman’s heart is not one of the personal chattels that can be taken into execution under a judgment – even so weighty a judgment as yours? (259, auch 235ff., 246)⁴⁸

Im komischen Subplot von *The Sixth Commandment* kommentiert Sophia ihre Lage unverblümt mit “Be good enough to remember, sir, that I am not in the market! Mamma

⁴⁶ Z.B. erklären Lord und Lady Ptarmigan in Robertsons *Society* (1865) ihrer Nichte Maude: “My dear, wealth, if it does not bring happiness, brings the best imitation of it procurable for money.” (25) “[L]ove, sentiment, and romance are humbug! – but wealth, position, jewels, balls, presentations, a country house, town mansion, society, power – that’s true, solid happiness, and if it isn’t, I don’t know what is?” (41) Sie entscheidet sich dennoch für den mittellosen Sidney. Ebenso versteht die ideale Lillian in Taylors und Dubourgs *New Men and Old Acres* (1869) den Wunsch ihrer Mutter nach einer guten Partie und sanktioniert ihn dadurch. Sie verliebt sich jedoch früh tatsächlich in den Geschäftsmann Brown, der das Anwesen ihrer Eltern retten soll.

⁴⁷ Byrons *Our Boys* (1875) thematisiert dies scherzhaft in der Unterhaltung zwischen der mittellosen Mary und ihrer reichen Freundin Violet: “I don’t go in for ‘love in a cottage’. I never could understand the theory of ‘bread and cheese and kisses’. I hate bread and cheese.” [...] “You mercenary girl. Mark me, you’ll marry a rich man.” “Certainly – if I like him.” “But as for a poor one?” “I’ll marry him if I like him better.” (128)

⁴⁸ Den Vergleich von Frauen mit Vieh macht auch Sidney in Robertsons *Society* (1865): “Why man, this is a flesh market where the matchmaking mammas and chattering old chaperons have no more sense of feeling than drovers – the girls no more sentiments than sheep, and the best man is the highest bidder; this is, the biggest fool with the longest purse.” (30) Und Dolly in Grundys *The Head of Romulus* (1900): “[T]o

has disposed of me to the highest bidder!” (II.16) und “I’m not disposed of, yet.” (IV.3) Besonders deutlich wird die Kritik an ambitionierten Eltern, die ihren Nachwuchs ungebührlich unter Druck setzen, in komischen Genres. Ihre Strategien sind oft kontraproduktiv⁴⁹ und sie werden mit der Enttäuschung ihrer Pläne gestraft, während der Zuschauer selten um das junge Paar besorgt ist, da im klassischen Plotverlauf die jungen Liebenden elterliche Barrieren immer überwinden können, so wie im vorliegenden Stück *Sophia und Merrion*.⁵⁰ Das viktorianische Theater unterstützt also die freie Wahl und lässt die jungen Helden gegen die Einflussnahme ihrer Eltern protestieren, z.B.:

Talbot: Provided, of course, I approve of the lady.

Sir Geoffrey: [...] What have *you* got to do with it?

Talbot: Quite as much as *she* has, and rather more than *you*, considering *I* should have to live with her and *you* wouldn’t.

Sir Geoffrey: (*annoyed*) Talbot, I’m afraid you have picked up some low Radical opinions during your residence abroad. (Byron *Our Boys*: 125)

Harold: I shall take the liberty of waiting till I meet somebody I consider charming myself. (Grundy *The Head of Romulus*: 9)

Stücke mit einem melodramatischen oder sentimentalischen Schwerpunkt konzentrieren sich dagegen auf das Leiden der Betroffenen, entweder unter dem Druck ihrer Eltern⁵¹ oder einer lieblosen Ehe. Im zweiten Fall besteht die Lösung meist darin, dass die Ehepartner sich gegenseitig lieben lernen,⁵² wodurch die Institution der Ehe gestärkt wird, im Gegensatz zu einer möglichen Auflösung durch Trennung oder sogar Scheidung. In speziellen Fällen können die Intrigen der Eltern und jungen Frauen jedoch zum Ziel führen, da ihr

be trotted out, like a horse at an auction!” (7) Zu Buchanans Kritik am Heiratsmarkt mit der “Ware” Frau vgl. 7.4.

⁴⁹ So macht sich in Byrons *Our Boys* der reiche Talbot schon aus Trotz nichts aus der ebenso vermögenden Violet: “[I] don’t *admire* her. [...] Because I’ve been commanded to. Private feelings ain’t private soldiers – you can’t order them about and drill them like dolls.” (140)

⁵⁰ Andere durch Autoritätsfiguren angeordnete und dennoch nicht zustande kommende Verbindungen in Buchanans Adaptionen sind Agnes und Oldcastle in *Agnes*, Sophia und Blifil in *Sophia*, Clarissa und Solmes in *Clarissa*, Hoyden und Lord Foppington in *The Tomboy*; von Vormündern vorangetriebene ungeeignete Verbindungen gibt es zudem in *Lucy Brandon* und *The Blue-Bells of Scotland*.

⁵¹ Ein Beispiel hierfür ist die verzweifelte Irene in Pineros *The Profligate* (1889): “I shall have money and a title – I shall have satisfied my mother at last.” (57, vgl. auch 54ff.) “[A] woman willing to sell herself – every nerve in my body is on fire with the shame of it and I can’t, I can’t fall so utterly!” (84) Es ist ungewöhnlich, dass sie ihrem Verlobten, dem Libertin Lord Dangars, auch nicht entkommt, nachdem seine Vergangenheit auffliegt: “*Irene gives her arm helplessly to Dangars.*” (102)

⁵² Buchanan folgt diesem Muster in *The Queen of Connaught*, *Lady Clare* und *Partners*. Ein Beispiel eines anderen Autors ist Grundys *A Debt of Honour* (1880): Lady Carlyon ist das Opfer einer ohne ihr Zutun arrangierten Ehe (12f. “I am very lonely. [...] Sir George is always busy, and I know my place too well to interrupt him. [...] I didn’t marry; I was married.”) und ihr Ehemann macht sich Vorwürfe angesichts ihres Unglücks: “My marriage was political. I had a charming wife, who did her best to love me, [...]; and I might have loved, if this entanglement [...] had not been there. [...] I am free. [...] I hunger for the love it is too late to win.” (14)

Erfolg an den Charakter des “Opfers” gekoppelt ist. Beispielsweise gibt Mrs Mountchesington in Taylors *Our American Cousin* (1861) ihren willig kooperierenden Töchtern skrupellose Vorgaben (z.B. 20 “I don’t by any means want you to give up De Boots, his expectations are excellent – but, pray be attentive to this American savage”) und dennoch machen beide eine gute Partie.⁵³ Georginas Lord Dundreary ist jedoch eine Witzfigur. Ebenso erfolgreich sind die Gouvernante Miss Moxon, die in Pineros *The Hobby-Horse* (1886) nach allen Regeln der Kunst und erfolgreich Anwalt Pinching umgarnt, oder die verschlagene Gesellschafterin Connie in Jones’ *The Manœuvres of Jane* (1898), die sich Lord Bapchild angelt.⁵⁴

Während sich Anna auf dem Heiratsmarkt anbietet, ist im Plot um Liza ihr Körper die verfügbare Ware. Abramoffs Unverständnis für ihre Skrupel (I.19 “I have often told her that it is easy, since she is so pretty, but she is a fool.”) wiederholt die Reaktion von Sonias Stiefmutter im Roman, “you must have a fine treasure indeed to preserve it so jealously” (D.22). Abramoff sieht es sogar als Lizas moralische Verpflichtung an, ihrer Familie zu helfen, auf welche Art auch immer: “It is *you* that should have pity! Well, you can save them if you like –” (I.20) Der Roman schildert nicht nur schonungslos das Elend der Straßenprostitution (z.B. D.22ff., D.49f.), sondern setzt sich auch mit der gesellschaftlichen Reaktion auseinander, z.B. mit der Behandlung von Sonia durch Dritte (D.23f., D.362, D.371) oder der gesellschaftlichen Sicht von Prostitution als notwendigem Übel (D.53).⁵⁵ Besonders bitter ist dabei, dass Sonias Opfer ihrer Familie noch nicht einmal hilft (D.295), während im Stück Lizas Nacht bei Zosimoff der Auslöser dafür ist, dass die Familie den trinkenden Vater verlässt und sich danach mit Waschen und Nähen respektabel über Wasser halten kann. Mutter und Schwester sind so gerettet (III.3), und da Liza Zosimoffs Geld nicht akzeptiert hat (III.6f.), haben sie es aus eigener Kraft geschafft, anstatt dass ihr Wohlergehen direkt aus Lizas Fall erwächst und “freiwillige” Prostitution in irgendeinem Sinne rechtfertigen könnte. Lizas Hilflosigkeit gegenüber

⁵³ Augusta und Georgina sind gleichzeitig aktive Drahtzieherinnen und Opfer mütterlicher Ambitionen. Sie gehen willig auf die Pläne ihrer ehrgeizigen Mutter ein (z.B. 36 “Oh, I will take care not to give up my hold on poor De Boots till I am quite sure of the American.”), leiden aber unter der damit verbundenen Verstellung: Augusta ist “tired, ma, of admiring things I hate” (20) und Georgina darf als angebliche Invalide in der Öffentlichkeit nicht essen (28 “I am so dreadful hungry.”).

⁵⁴ Der verschrobene Lord Bapchild soll wohl wie Lord Dundreary eine Witzfigur sein, z.B. ist er schnell verwirrt (10) und leicht hypochondrisch (14). Er ist allerdings außerdem ehrenhaft (9), ernsthaft (42) und immer bemüht, das Richtige zu tun (44ff., 53), so dass man ihm am Ende des Stücks eine bessere Partie wünscht.

⁵⁵ Buchanans Meinung dazu deckt sich dabei mit Dostojewskis: “As long as she [“courtesan”] exists, either as a worker of *that social safety-valve* recognised in the execrable ethics of Swedenborg, or as a *sad*

Zosimoff betont ebenso wie die Schicksale von Svidrigailoffs Opfern die Schutzlosigkeit besonders von Frauen der unteren Gesellschaftsschichten.⁵⁶ Die Darstellung von Vergewaltigung bleibt auch bei Buchanan für die viktorianische Bühne ungewöhnlich direkt, z.B. sprechen Liza und Fedor in III explizit von “pollution”, so dass der Zuschauer nicht erraten muss, zu welchem Zeitpunkt Liza vor Zosimoff fliehen konnte.

Aber auch für die bessergestellte Anna ist Zosimoff der Käufer auf der anderen Seite: “Well, I confess it. I am [an] epicure – [...] I buy my pleasure, and I shall buy *you* [Anna] [...] All women are to be bought at one price or another. I am about to name yours.” (II.26) Die angebotene Ehe ist für ihn ein solcher Kauf (IV.6 “I do not ask you to love me – I ask you to marry me.”) und die Gesellschaft schützt sie nur bedingt (V.18 “You have left a world where the conventions of society *might* have saved you”). In Sibirien droht Zosimoff unmissverständlich: “There are no free women here. [...] I have seen a woman, as fair as you, as nobly born, handed over to the mercy of my Cossacks, who love a pretty face like the rest of us. [...] I shall use you more gently. [...] Be reasonable – accept the inevitable.” (V.18f.) Anna zieht daher ausdrücklich eine Parallele zwischen ihrem und Lizas Schicksal: “You lost your happiness while trying to save the ones you love. [...] Lift up your head – the shame is not yours – You are a martyr – as I must be – Both of us are priced in the market, and sold to slavery and death.” (IV.17, auch IV.19)⁵⁷ Die Ähnlichkeit wird weiter betont, indem Liza nicht nur Fedor vor seiner Verzweiflung und wiederholtem Mord bewahrt, sondern auch die ohnmächtige Anna vor Zosimoff rettet: “You are safe! for I am here. (*Anna recovers and clings to Liza*) Now kill us both! we’ll die together.” (V.20) Fedor teilt Annas Sichtweise auf Lizas Schicksal (III.14 “Martyred – martyred – Liza!”), während sie selbst auf klassisch melodramatische Weise reagiert: “I cannot [marry], Fedor – you are pure and good, I am lost and stained. (*Kneeling at his feet*) Ah, you do not know! If you did, you would think my touch polluted you! [...] Money buys everything, and it has –” (III.13, auch V.17) Obwohl dies in ihrem Fall noch nicht einmal zutrifft.

‘necessity’ created by the evils of modern society, she will have her fit place in literature as well as in life.” (TCT 356, kursiv sh)

⁵⁶ So erkennt der Sergeant Zosimoff und verlässt Liza mit den Worten: “The gentleman is well disposed towards you.” (I.14) Dabei bleibt unklar, ob er dessen wahre Absichten durchschaut und ein Auge zudrückt oder nicht.

⁵⁷ Diese Worte wiederholen das späte Schuldbewusstsein von Sonias Stiefmutter in der Vorlage: “[S]he has sold herself for us! [...] You [...] are not fit to be compared to her!” (D.371) Dounia hat dagegen Mitleid mit Sonia und sie freunden sich über ihrer Trauer um Rodia an (D.211, D.487), sie nennt Sonia aber an keiner Stelle ihre Schwester (IV.9).

Die Interaktion zwischen Anna und Zosimoff ist jedoch komplexer angelegt als andere Darstellungen der verfolgten Unschuld. Buchanan folgt hier eng der Romanvorlage und übernimmt damit teilweise deren Ambiguität. Zosimoff hat von Anfang an keine Skrupel, das Machtgefälle zwischen ihnen für seine Zwecke auszunutzen, da er weiß, dass Anna nur unter Druck einer Verlobung zustimmen wird (z.B. II.2f.). In beiden Fällen nutzt er die Abhängigkeit ihrer Familie von ihrer Entscheidung aus und bietet ihr als Gegenleistung zunächst eine gesicherte finanzielle Existenz und später Straffreiheit für Fedor. Seine Obsession mit Anna wächst in beiden Versionen kontinuierlich (D.255, D.447, D.455ff. ≈ II.26 “You attract me, chiefly, perhaps, because you dislike me! [...] I had a whim, a fancy, to call you my Princess, and as a rule, my whims are gratified.”, III.5ff., III.10, V.14f.). Während Svidrigailoff im Roman allerdings seine Gleichgültigkeit gegenüber Dounia nur vortäuscht (D.265) und sich aus Verzweiflung über ihre endgültige Ablehnung umbringt (D.464f., D.477), zeigt Zosimoff tatsächlich keinerlei emotionale Verwicklung. Anna ist für ihn ein “whim” (I.19, zwei Mal auf II.3, drei Mal auf II.26, II.28), eine “caprice” (IV.7, V.14), und die Ehe mit ihr wäre lediglich eine weitere “form of experience, [...] the only speculative thing left” (II.3). In beiden Versionen wird jedoch angedeutet, dass Zosimoff trotz Annas Wissens um seine Verbrechen eine erotische Faszination auf sie ausüben könnte. Dies ist allerdings seine Deutung ihres Verhaltens, die sie entschieden von sich weist,⁵⁸ und es bleibt zumindest rein textbasiert offen, ob es sich dabei gänzlich um übersteigertes Selbstbewusstsein oder Wunschdenken handelt oder der Realität entspricht. Im Roman verunsichert Dostojewski den Leser zusätzlich mit Svidrigailoffs Hinweis auf menschliche Widersprüche: “There is always some little nook hidden from the world at large, and only known to the interested parties.” (D.448) Effektiv, aber wieder traditionell melodramatisch gestaltet ist dagegen die letzte Konfrontation zwischen Zosimoff und Anna (D.455ff. ≈ V.18ff.): Sie sind allein, sie ist ihm schutzlos ausgeliefert und seine Intentionen sind völlig klar,⁵⁹ als Anna den Revolver zieht. Zosimoff zeigt keinerlei Angst vor der Waffe, sie verfehlt ihn, er nähert sich

⁵⁸ Zosimoff beschreibt einen zurückliegenden Ball: “It was evening – the nightingale was singing – the moon was shining. For a moment our eyes met, and I held you in my arms!” Anna: “Never! never!” “Ah, you dislike being reminded of your weakness.” (V.19) ≈ Svidrigailoff fasst ihre Beziehung zusammen: “[...] in your zeal for my conversion, you bent over me with languishing looks. I read it in your eyes – it was evening time – do you remember? The moon was shining – the nightingale was singing.’ ‘You lie! (Anger caused Dounia’s eyes to flash.) You lie! slander!’ ‘I lie, say you? [...] Women do not like being reminded of such trifles,’ [...]” (D.463, auch D.446)

⁵⁹ Zosimoff: “Be reasonable – accept the inevitable.” Anna: “(Shuddering) Become your wife?” “No. You despised that offer once, and I do not repeat it. [...] I shall touch your lips, I shall cover your face with

unaufhaltsam und blutend. Hier weicht Buchanan allerdings von der Vorlage ab. Dounia wirft die Waffe weg und appelliert ein letztes Mal an Svidrigailoff, was diesen zur Besinnung bringt (D.464), während Buchanan die Spannung auf die Spitze treibt:

You amuse me. (*He moves – she raises pistol*) Come take good aim – I'm at your service. [...]
You have missed me. (*Folding arms*) Try again! [...] (*Anna trembles in horror, staggers and drops pistol*) You have dropt your weapon. (*Lifts it*) See, one chamber is still loaded. Permit me. (*Offers pistol*) You had better take it, for I repeat, if you do not kill me, I shall – (*Looks at her meaningly*) You refuse? (*Quickly, places pistol down*) So be it! (*Takes her in his arms, she shrieks "Help, help!" Bears her towards door L.*) (V.19f.)

Zosimoff hat keinen Sinneswandel und er wird später verhaftet (s.u.). Vermutlich soll dadurch verhindert werden, dass er sich durch Selbstmord seiner gerechten Strafe durch den Staat entzieht.⁶⁰ Das Ende des Romans würde jedenfalls den Konventionen des viktorianischen Theaters zur ausgleichenden Gerechtigkeit widersprechen.⁶¹

Neben den Genderthemen stellt *The Sixth Commandment* mit seinen vielen Charakteren aus verschiedenen Klassen, in unterschiedlichen Berufen und finanziellen Situationen und Nöten ein breites Spektrum von Lebenssituationen und -entwürfen vor. So steht im Mittelpunkt des Stücks ein Student, dessen Bildung für ihn ausschließlich negative Folgen hat. "[T]hinking" (D.34 = I.7) führt in beiden Versionen zu tiefer Depression. Philosophie zerstört Fedors Glauben an das Leben (I.8 "[Schopenhauer] saw [...] that the only way to make life perfect is to end it as soon as possible"), an Frauen (I.12) und an Religion (I.16, III.14f. "And that music [Kirchenchor], a hideous mockery

kisses. [...] I shall waive all ceremonies!" (V.19) Svidrigailoff hofft sogar, dass Dounia freiwillig auf ihn eingeht, wenn sie die Ausweglosigkeit der Situation später zu ihrer Entschuldigung nutzen kann (D.461f.).⁶⁰ Dasselbe Schicksal ereilt z.B. Dalton in Taylors *The Ticket-of-Leave Man* (1863) oder Corry Kinchela in Boucicaults *The Shaughraun* (1874). Der Mörder Mathias in Lewis' *The Bells* (1871) stirbt zwar ebenso, bevor er verhaftet werden kann, sein Charakter ist allerdings kaum mit Zosimoffs zu vergleichen. U.a. tötet er sein Opfer, weil er das Geld dringend benötigt, leidet sein Leben lang unter seiner Schuld und hat eine Familie, die von seinem Verbrechen nichts weiß und dadurch unverschuldet von der Gesellschaft ausgeschlossen werden würde.

⁶¹ Der Selbstmord *reformierter* Libertins wird dagegen nicht deswegen verhindert, damit sie ihrer Strafe zugeführt werden können, sondern weil sie durch eine läuternde Erfahrung ihren Lebenswandel bereuen und aus Sicht des viktorianischen Publikums somit ein *Happy Ending* verdienen. Dies gilt z.B. für Dunstan in Pineros *The Profligate* (1889) (vgl. auch 7.2/FN56) und den Duke of Guisebury in Jones' *The Dancing Girl* (1891). Ebenso werden die Suizidversuche verzweifelter unschuldiger Charaktere meistens verhindert. Besonders in frühen Melodramen versuchen Frauen ihren Verfolgern durch Selbstmord zu entgehen, werden aber gerettet, z.B. in C.E. Walkers *The Warlock of Glen* (1820) oder John Staffords *Love's Frailties* (1835) (vgl. Booth 1965: 78, 125ff.). Auch spätere potentielle Selbstmörder werden vorher gestoppt, z.B. der Alkoholiker Middleton in W.H. Smiths *The Drunkard* (1844), Lucy in Boucicaults *The Poor of New York* (1857) und Louisa in *London by Night* (1868) (vgl. Smith 1976a: xx), Mee-Mee in Housmans *The Chinese Lantern* (gedruckt 1908) oder Paolo in Phillips *Paolo and Francesca* (1902). Der erste mir bekannte gelungene Selbstmord in einem viktorianischen Stück ist Paulas in Pineros *The Second Mrs Tanqueray* (1896), deutlich später gefolgt von Zoes Sturz vom Balkon in *Mid-Channel* (1909) und Falders Sprung aus dem Fenster in Galsworthys *Justice* (1910). In allen drei Stücken handelt es sich um Opfer gesellschaftlicher Zwänge und die Tat wird nicht auf der Bühne vollzogen.

[...] It tells only of hate and hell. There is no goodness. [...] There is no God.”) und er versinkt in negativer Passivität. Der Idealismus und Optimismus (I.12, I.13 “No man is helpless, Fedor. [...] Money is dross”, V.17) seines Freundes und Studienkollegen Alexis verhindern jedoch eine Verallgemeinerung dieses Zusammenhangs, ebenso wie Fedors religiöse Zweifel mit dem unerschütterlichen Gottvertrauen besonders von Charakteren aus der Unterschicht kontrastiert wird (Liza I.16, III.14f., Kriloff IV.22, auch Anna IV.23f.). Eine weitere Kontrastfigur ist Fedors Haushälterin Marfa mit ihren bodenständigen Einsichten (z.B. I.7 “Thinking won’t boil the pot as the saying is.”), ihrer Geringschätzung gegenüber Schopenhauer (I.8 “Then a great philosopher means a great fool!”) und ihrem Stolz auf ihren Mangel an Bildung: “I was never taught to read, thank Heaven! [...] Thank the Lord, I was never taught to think!” (I.7f.) Sie ist zufrieden mit ihrer rechtschaffenen Unabhängigkeit: “Well, work’s a blessing as the saying is. [...] it’s better to be born lucky than rich, as the saying is.” (III.2) “And how lovely it is to be one’s own mistress, and to eat one’s own supper quite independent.” (III.5) Marfa fungiert so als positive Projektionsfigur für das Publikum aus der Unterschicht, gleichzeitig bestätigt sie jedoch den sozialen Status quo, wenn sie ihre harte Arbeit als befriedigend *und* ihrer Stellung in der Gesellschaft angemessen empfindet: “I was meant for a drudge, and you [Liza] were meant for a lady.” (III.2)

Trotz solcher konservativen Einschläge sind die gesellschaftskritischen Kommentare in *The Sixth Commandment* offensichtlicher als in allen anderen Adaptionen von Buchanan.⁶² Viele übernimmt er aus der Vorlage, auch wenn sie teilweise anderen Charakteren zugeordnet werden. Die meiste Kritik artikuliert Fedor, allerdings muss vorweg davor gewarnt werden, seine Ansichten direkt mit Buchanans gleichzusetzen. Fedor wird zwar als Sozialist bezeichnet (I.9),⁶³ es ist aber fraglich, ob Buchanan den radikalen Gedanken unterstützen würde, “[t]hat it was justifiable for the poor to destroy the rich, in times of extremity” (II.20). An anderen Stellen klingen jedoch Buchanans Überzeugungen deutlich mit, z.B. in Alexis’ Aussage, “you may stifle but cannot destroy, the spirit of the people, now rising and preparing to shake off its chains” (V.15, vgl.

⁶² Vergleichbar ist am ehesten *Lucy Brandon* (1882): Wegelagerer Paul ist ein Opfer des Justizsystems, da er als Junge für ein kleines Vergehen zu einer unverhältnismäßigen Haftstrafe verurteilt wurde und so endgültig auf die schiefe Bahn geriet (110); das rücksichtslose Verhalten des Adels und des Klerus wird als “Robbery” gegenüber den unteren Schichten bezeichnet (5f. “But all men are thieves, from yourself up to the Prime Minister. [...] Your lawyer robs his client, your parson robs his flock, and your politician robs the public generally.”); und selbst die Dienerschaft hält sich an unsinnige soziale Regeln (32).

⁶³ Was Porphyrius zu folgendem Bonmot veranlasst: “A socialist of good family is either an aristocrat in embryo or a lunatic with nihilistic propensities.” (I.9f.)

6.2.1). In *The Sixth Commandment* sprechen die regierenden Schichten den Armen ihre Menschlichkeit ab (IV.22 “A life like this [Kriloff] is worth nothing. Were the criminal one of ourselves, a gentleman, not a wild beast, it would be different.”)⁶⁴ und sehen in Armut persönliches Versagen, wie Fedor bitter kommentiert: “Bah! there is no crime *but* poverty, in the world’s eyes! [...] Everything is bought and sold. Even justice.” (I.9)⁶⁵ Ungerecht verteiltes Geld regiert die Gesellschaft (I.13):

With only as much [gold] as I could grasp in these two hands, I could become master of my fate.

[...] Money brings all these! Money! and I am a beggar! (I.8)

With but a tithe of what that old wretch possesses, I could save my sister, save Liza, save myself.

(I.23)

Misery and shame here, gold and profusion yonder! (I.27)

Buchanan nimmt diesem Kritikpunkt jedoch nicht nur mit der positiven Darstellung von Marfas Unabhängigkeit die Schärfe, sondern auch durch Alexis’ Protest (I.9 “There are worse things than poverty, after all!”) und durch die Darstellung von Armut als ein Problem, das auch die Mittelschicht betrifft, die trotz Geldmangels den Schein von Respektabilität aufrecht erhalten muss oder will – Annas Schwierigkeiten werden verstärkt durch “the pride that kept it hidden from the world” (II.7).⁶⁶ Im Gegensatz dazu nicht modifiziert wird Fedors Ansicht, dass diese dysfunktionale Gesellschaft Kriminelle erschafft, die selbst als Opfer zu sehen sind:

And when the pauper who cannot win it [Lebensunterhalt] becomes a *criminal*? (I.12)

Life is bought and sold every day. The poor are hunted down, the wretched pursued and trampled underfoot, libertines in fine raiment prowl about seeking to destroy the innocent [...]. (II.22)

What had you [Liza] done that pollution and shame should fall upon you? What had *I* done that I should be cursed eternally by the act of a moment, body and soul – look at me! (III.15) (auch I.12, II.13)⁶⁷

⁶⁴ Zosimoffs weiterführendes “This man, a wretch unfit to live, accepts your guilt!” (IV.22) und Fedors Ablehnung dieser Lösung erinnert an Valjeans Verhalten in Victor Hugos Roman *Les Misérables* (1862).

⁶⁵ Diese Aussage ist eine Antwort auf zwei Äußerungen aus dem Roman: “poverty is no crime” (D.101) vom freundlichen Wachoffizier Thomich, und “poverty is no vice” (D.15) von Sonias trinkenden Vater.

⁶⁶ Ebenso äußert sich Mark in Boucicaults *The Poor of New York* (1857): “The poor! – whom do you call the poor? [...] The poor man is the clerk with a family, forced to maintain a decent suit of clothes, paid for out of the hunger of his children. The poor man is the artist who is obliged to pledge the tools of his trade to buy medicines for his sick wife. The lawyer who, craving for employment, buttons up his thin paletot to hide his shirtless breast. These needy wretches are poorer than the poor, for they are obliged to conceal their poverty with the false mask of content – smoking a cigar to disguise their hunger – they drag from their pockets their last quarter, to cast it with studied carelessness, to the beggar, whose mattress at home is lined with gold. These are the most miserable of the Poor of New York.” (18) Inwieweit diese Argumentation das Publikum überzeugt, ist eine andere Frage.

⁶⁷ Im Roman fasst Dimitri sozialistisches Gedankengut ähnlich, wenn auch ironisch zusammen: “[C]rime is a protest against a badly-organised social state of things [...] man is driven to commit crime in consequence of some irresistible centrifugal influence [...]” (D.228)

Stattdessen versteckt sich die Gesellschaft hinter Ausreden zugunsten des Status quo und verhindert zusätzlich private Almosen unter dem Vorwand der Philosophie. So ist Porphyrius der Überzeugung:

[T]he interests of property must be protected. [...] To do so [Fedor Geld leihen], young man, would be to pauperize you – the law of life is that such men should win his bread by his own industry. [...] the law takes care that both the pauper and the criminal are socially abolished. Our prisons constitute a system of moral sewerage, carrying off the highly offensive matter originally deposited by poverty; and so – the world is kept in good sanitary order! (I.11f.)⁶⁸

Diese Begründung hält nicht nur ökonomische, sondern auch legale Ungerechtigkeit aufrecht. Zosimoff überzeugt Porphyrius folgendermaßen:

Society must be protected, morality must be upheld. That is the object of the law – [...] The foundations of society are threatened, public morality is in danger, when the aristocracy is found peccable. A life more or less is nothing, when such a gentleman, aristocrat, is associated with crime, democracy rejoices, and the fabric of the state begins to creak. (IV.11f., auch IV.22)

Der richtige Stand besitzt eine gewisse Narrenfreiheit, die zu *Dramatic Irony* genutzt wird, wenn Fedor den wahren Tathergang schildert, aber sein sozialer Status verhindert, dass Verdacht auf ihn fällt (II.23 = D.128, D.143, D.145f.). Die Polizei ist dem verdorbenen Adel ergeben und Zosimoff droht Porphyrius: “Just as surely as you can exercise your functions so can I exert my power – if necessary for your destruction.” (III.10) Dessen Wandlung lässt einen Hoffnungsschimmer aufkommen, ist aber vermutlich hauptsächlich der Zensur⁶⁹ und der notwendigen Plotentwicklung geschuldet. Der Adel wiederum verschließt die Augen vor gesellschaftlichen Problemen: “After all, why discuss a subject so unpleasant? It does no good. It is much better not even to think of things so disagreeable.” (II.23) Die Korruption und Apathie in *The Sixth Commandment* exemplifizieren insofern Buchanans Aussage: “Luxury on the one hand, and materialism on the other, have done their work so completely that large numbers of men can witness without emotion of any sort even the Dance of the Seven Deadly Sins.” (TCT 291)

⁶⁸ Dieselbe Ansicht vertritt im Roman Looshin mit seiner “economic truth” (D.133 je mehr Leute sich um sich selbst kümmern, desto besser geht es der Gesellschaft) und Lebeziatnikoff mit seiner Darstellung von privaten Almosen als “useless palliative” (D.375). Nicht übernommen wird dagegen Marmeladoffs Seitenhieb auf den englischen Utilitarismus: “[P]ity is now actually prohibited by science, an opinion current in England, the headquarters of political economy.” (D.18)

⁶⁹ Kritiker erwähnen die “absurd and uncongenial rôle of the impossible police official” (R/*The Era* 11.10.1890 2716) und den “impossible Head of Police” (R/*Reynolds’s Newspaper* 12.10.1890 2096). Im Roman wird die Polizei auch abgesehen von Porphyrius freundlicher dargestellt (z.B. D.50, D.100f.), mit Ausnahme eines tyrannischen Offiziers auf der Polizeiwache (D.97ff.).

Laut Booth werden soziale Themen bereits im frühen Melodrama auf der Bühne thematisiert,⁷⁰ Taylors *The Ticket-of-Leave Man* (1863) beschreibt er daher als “chronologically in the middle of the Victorian drama of social awareness” (Booth ed. II/1969: 80). *The Sixth Commandment* wäre damit nur eines von vielen und noch dazu ein spätes, melodramatisch und sensationalistisch angehauchtes soziales Drama. Im Vergleich zeigt sich jedoch, dass die meisten Autoren ihre Sozialkritik nur halbherzig äußern,⁷¹ sie für reißerische Zwecke nutzen⁷² und insgesamt eine positive Gesellschaft darstellen.^{73 74} Buchanan stellt dagegen sicher, dass die explizit formulierte Sozialkritik ernst genommen wird, indem der Protagonist sie äußert, der trotz seiner Armut der Oberschicht angehört, trotz seiner Schuld und seines Zynismus positive Charaktereigenschaften aufweist und trotz des geerbten Reichtums seine Überzeugungen nicht ändert (II.4, II.13). Er sichert sich jedoch gleichzeitig durch Fedors Läuterung und seine neu erlernte Gottesfürchtigkeit gegen Kritik ab – Fedor *muss* für seine Tat büßen, auch wenn der Mord im Affekt und seine Ansichten zumindest teilweise für das Publikum nachvollziehbar sind. Zwei weitere gesellschaftliche Themen werden dagegen in ähnlicher Form auch in anderen Stücken

⁷⁰ Ein solches frühes Stück ist Douglas Jerrolds *The Factory Girl* (1832), u.a. mit einer Darstellung der harten Arbeit und des frühen Tods von Kindern in Baumwollfabriken (vgl. Booth ed. I/1969: 204/FN 2).

⁷¹ Z.B. stellt Booth zu Jones’ *The Middleman* (1889) fest, “Jones makes little attempt to analyse this [problematische] situation from the social and economic point of view and even less to offer solutions”, und verteidigt ihn mit dem Hinweis, dass er Theaterstücke und keine “economic tracts” schreibe (Booth 1995: xxv). Jones bietet stattdessen die übliche personalisierte Lösung an, “that kindness, fairness, and good treatment are the best means of developing harmonious and fruitful relations between capital and labour” (ebd.).

⁷² Boucicaults *The Poor of New York* (1864) ist ein Musterbeispiel für beide Funktionen. Das Stück folgt dem Schicksal einer ohne eigenes Verschulden verarmten Familie der Mittelschicht und appelliert in einem direkt ans Publikum gerichteten Fazit an die private Großzügigkeit des Publikums, ohne Handlungsbedarf beim Staat erkennen zu lassen (vgl. 6.1.3/FN 75). Der von Lucy und ihrer Mutter aus Armut versuchte “edle” Selbstmord durch Rauchvergiftung ist der sentimentale und sensationelle Höhepunkt des Stücks – Lucy kniet vor ihrer Mutter, die für ihre Seelen betet, als sie die Stimme ihres Sohns Paul hört und zur Tür wankt, allerdings vorher zu Boden sinkt, bevor in letzter Sekunde die Tür und das Fenster eingeschlagen werden (54ff.).

⁷³ So hat in Taylors *The Ticket-of-Leave Man* keiner der Kriminellen eine gesellschaftlich gehobene oder einflussreiche Stellung inne und alle werden vom moralisch integren Detektiv Hawkshaw überführt. Sims parodiert in *The Lights o’ London* (1881) die Heuchelei zweier Gentlemen, die eine Spende für die Mission planen, den direkt vor ihnen stehenden Bedürftigen jedoch ihre Hilfe verweigern und sie an die bürokratische Verwaltung verweisen (152). Der Polizist hat jedoch ein Herz für die Armen und versucht ihnen zu helfen, z.B. indem er einen verwahten Jungen in Gewahrsam nimmt (155f. “Well, what would you say if I was to run you in? [...] all right, young ’un. I’ll see you put away luxuriously for the rest of the winter. Come on, the station’s just round the corner. I’d do more for you if I could.”, auch 153).

⁷⁴ Es gibt aber auch Ausnahmen. Beispielsweise werden in Walkers *The Factory Lad* (1832) entlassene Arbeiter durch den hartherzigen Fabrikbesitzer und einen ungerechten Richter zum Äußersten getrieben und zünden die Fabrik an. Das Stück endet mit der Ermordung des Besitzers im Gerichtssaal durch den Wortführer, ohne dass das Schicksal der anderen Arbeiter aufgelöst wird. Eventuell setzt sich auch Buchanans Freund Charles Reade mit sozialkritischen Themen auseinander: In *Hard Cash* (1853) thematisiert er den Missbrauch von Anstalten für Geistesranke und *Free Labour* (1870) kritisiert die Praktiken der Gewerkschaften während der “Sheffield Outrages” der 1860er (Rahill 1976: 199f.). Allerdings sind von diesen Stücken nur die Romanvorlagen zu finden und daher keine Aussagen über die in den Theaterversionen genutzten Strategien möglich.

angesprochen. Alkoholismus steht das gesamte 19. Jh. hindurch besonders im Mittelpunkt der Temperenzdramen.⁷⁵ Buchanan folgt der Vorlage, wenn Lizas Vater trotz seiner Schuldgefühle gegenüber seiner Familie dem Alkohol nicht widerstehen kann (I.18, I.21f., I.26 = D.18f., D.30). Im Roman stirbt dieser im Familienkreis (D.161), während Lizas Familie ihn verlässt und sich ohne ihn eine neue Existenz aufbauen kann (III.3f.). Die Kritik am Gefängnisssystem baut Buchanan dagegen aus. Besonders hervorgehoben wird im Buch lediglich das schlechte Essen im sibirischen Gefangenlager (D.507f.), während das Stück weitere Missstände beschreibt: Das Gefängnis hat weder genug Platz noch Verpflegung für seine Insassen (V.1), sämtliche Post wird verbrannt (V.6), Typhus ist weit verbreitet (V.9), selbst das Personal leidet unter dem „pandemonium“ (V.9) und die brutale Kosakenwache hat keinerlei Mitleid mit den Gefangenen und amüsiert sich auf Lizas Kosten (V.7f., V.12). Fedor fasst zusammen: „Tongue cannot speak, thought cannot realize the nameless horrors which take place daily; for men, it is a slow and lingering torture; till death releases them; for women it is worse, far worse.“ (V.11)⁷⁶

Mord, Armut, Willkür, Gleichgültigkeit, eine von Grund auf korrupte Gesellschaft – all diese Elemente hinterlassen einen unangenehmen Eindruck, der auch am Ende nicht aufgehoben wird. Neben nicht aufgelösten Strängen⁷⁷ gibt es zwar genüssliche

⁷⁵ U.a. D.W. Jerrolds *Fifteen Years of a Drunkard's Life* (1828), G.D. Pitts *The Drunkard's Doom* (1832), W.H. Smiths *The Drunkard, or The Fallen Saved* (1844), T.P. Taylors *The Bottle* (1847), C.W. Taylors *The Drunkard's Warning* (1856), John Allens *The Fruits of the Wine Cup* (1858), W.W. Pratts *Ten Nights in a Bar-Room* (1858) oder James MacCloskys *The Fatal Glass, or the Curse of Drink* (1872) (vgl. Booth 1965: 132f., 152f.). Auch bekanntere Autoren schreiben für dieses Genre, z.B. Reade mit *Drink* (1879), das auf Zolas Roman *L'Assommoir* (1877) beruht, und Jones mit *The Physician* (1897), oder führen das Thema in einer Nebenfigur ein, wie z.B. durch das Schicksal des trinkenden Kontoristen Murcott in Taylors *Our American Cousin* (1858).

⁷⁶ Die mangelhaften Zustände in öffentlichen Gefängnissen zeigt bereits Charles Reade in *It's Never Too Late to Mend* (1865) mit Gefangenen in einer Treitmühle und dem Selbstmord eines jungen Gefangenen. Diese realistischen, sorgfältig recherchierten Gefängniszenen wurden jedoch nach der ersten Aufführung gestrichen und das Stück erst danach zum Erfolg (Rahill 1967: 199, Booth 1965: 159) mit 140 Aufführungen und einem Revival 1878 mit 129 (*Who's Who* ¹⁶1977: 1296). Watts Philips *Not Guilty* (1869) spielt anscheinend auch in einem realistischen Gefängnissetting (vgl. Booth 1965: 159), allerdings liegen zu wenig Informationen zum Inhalt vor. Im Gegensatz dazu stellt Taylors *The Ticket-of-Leave Man* (1863) den Gefängnissen ein positives Zeugnis aus, insofern Robert nach drei Jahren geläutert die Anstalt verlässt. Allerdings war er vorher eher naiv als kriminell. Die im Stück dargestellte problematische Reintegration ist kein gesellschaftliches Problem, sondern wird durch das verdorbene Individuum Dalton sabotiert, der Robert bewusst zurück in die Kriminalität führen will. In Sims' *The Lights o' London* (1881) verhält sich das Gefängnispersonal in der Erzählung des entflohenen Harolds ungerecht (135), aber immerhin sind regelmäßige Mahlzeiten und die medizinische Versorgung gewährleistet (129, 155). In Galsworthys deutlich später entstandenem *Justice* (1910) sind die Gefängnisangestellten allesamt gute Menschen, die sich aufgrund des Systems Falder gegenüber nicht anders verhalten können. Das Problem in der Haft ist die Isolation der Insassen. Daneben konzentriert sich Galsworthy mit der Frage nach einem gerechten Strafmaß und der Darstellung der Stigmatisierung durch gesellschaftliche Vorurteile nach der Entlassung auf das Davor und Danach einer Haftstrafe.

⁷⁷ Was passiert mit Kriloff, dessen Tochter von Zosimoff in den Selbstmord getrieben wurde, der sich an ihm rächen wollte, aber später die Rache Gott überlässt, und sich gegen den auf ihn gefallen

ausgleichende Gerechtigkeit, wenn sich Zosimoffs ehemaliger Handlanger Porphyrius gegen ihn wendet und mit seinen eigenen Argumenten schlägt (V.21ff.).⁷⁸ Dennoch bleibt dem Publikum ein umfassendes *Happy Ending* versagt, da Fedor zwar offiziell begnadigt wird, aber keine psychologische Katharsis zu erkennen ist: “Can *God* pardon me?” (V.24)⁷⁹ Buchanan vermeidet in *The Sixth Commandment* die Personalisierung von gesellschaftlichen Problemen (s. 6.1.3)⁸⁰ und bietet keine einfache Lösung an, wie z.B. persönliche Nächstenliebe. Die meisten der aufgebrachten Probleme können im Stück überhaupt nicht gelöst werden, da es um grundsätzliche Missstände geht, die nicht nur auf dem Fehlverhalten von Einzelpersonen basieren, sondern in einer insgesamt verdorbenen Gesellschaft angelegt sind. “The tone of Russian fiction is depressing, and, in this respect, Mr. Robert Buchanan has fully caught the spirit of his author.” (R/*The Times* 9.10.1890: 9) Meines Erachtens liegt hierin der Grund für den Misserfolg des Stücks, wenn er auch nicht ausschließlich damit erklärt werden kann, da andere Stücke mit unangenehmen Untertönen durchaus erfolgreich sind, z.B. Barries *The Admirable Crichton* (1902) mit 328 Aufführungen (*Who’s Who* ¹⁶1977: 1286).⁸¹

Mordverdacht nicht verteidigt, weil er ohnehin nicht mehr leben will? Was passiert mit Marfa, die zuletzt auf Zosimoffs Anweisung hin verhaftet wurde?

⁷⁸ Diese Szene erinnert an Partridges Deus ex machina Auftritt in *Sophia*, der Blifil zum Opfer seiner eigenen, heuchlerischen “moral philosophy” werden lässt (s. 7.4). Porphyrius nutzt stattdessen die “public morality”, die Zosimoff wiederholt als Begründung für seine unmoralischen Befehle vorgeschoben hatte (III.10, IV.11f.), um dessen Verhaftung zu kommentieren: “[A]s I have always said to you, morality before everything [...] everything we do, excellency, is in the interest of public morality! [...] These are our instructions, ‘By order of the Czar!’ [...] whose motto is ‘Morality before everything!’” (V.21ff.)

⁷⁹ Auch in der Vorlage wird das Ende durch Andeutungen überschattet, z.B. dass Dounias und Dimitris Plan, nach Sibirien zu ziehen, eventuell nie ausgeführt wird (D.505). Rodia erlebt aber auch ohne Begnadigung einen inneren erlösenden Wandel: “He was saved! He knew it, and was conscious fully of his renewed being.” (D.513)

⁸⁰ Dass Fedor durch seine Liebe zu Liza persönlich an ihrem Schicksal interessiert ist, dient lediglich zu seiner Entlastung und nicht als Freispruch für die Gesellschaft.

⁸¹ Barries Stück wirft die Frage auf, ob soziale Unterschiede natürlich gegeben oder willkürlich festgelegt sind. Butler Crichton, der mit der Familie seines Arbeitgebers auf einer einsamen Insel strandet, übernimmt durch seine natürliche Autorität die Führung, wobei rein textbasiert unklar bleibt, ob er ein leicht exzentrischer, romantischer Held oder ein Despot mit manischen Zügen ist. Barrie sichert sich gegen die Zensur ab, indem mit dem Eintreffen des Rettungstrupps die “natürliche” Ordnung wieder hergestellt wird, auch wenn die Kritik an den Charakteren der Oberschicht nicht zurückgenommen wird. Inzwischen konnte ich das Stück allerdings auf der Bühne sehen und mich von der Wichtigkeit einer konkreten Produktion überzeugen – die ambivalenten Untertöne fielen zwar nicht weg, aber die herausgearbeitete Komik machten den Abend äußerst unterhaltsam. Die meisten wirklich sozialkritischen Stücke haben jedoch kurze Laufzeiten: Jerrols *The Factory Girl* (1832) wird lediglich drei Mal und Walkers *The Factory Lad* (1832) sechs Mal aufgeführt (Booth 1969/I: 205). Deutlich später ist Galsworthy mit seinen Thesenstücken zu einem gewissen Grad erfolgreich, z.B. hat *Justice* (1916) 104 Aufführungen in New York und *The Silver Box* (1931) 114 Aufführungen in London (*Who’s Who* ¹⁶1977: 1330, 1307). Offene Enden kommen dagegen bereits früher vor, z.B. in Jones’ *The Crusaders* oder *The Dancing Girl* (beide 1891), wenn auch mit Hinweisen auf einen versöhnlichen Fortgang und natürlich der Option, dass die Körpersprache der Schauspieler im Schlusstableaux die Situation klärt.

Ingesamt überrascht, dass das Stück mit all diesen Elementen, inklusive der negativen Darstellung des Adels in Zosimoff und der öffentlichen Ordnungshüter in Porphyrius, anscheinend unzensiert blieb. Eine Erklärung könnte die Verortung in einem entfernten und noch dazu als Gegner und Rivale wahrgenommenen Land liefern. Russland wird von Alexis als “the bye word of the world” (V.15) beschrieben und die Kriegsversessenheit des Zaren attackiert (I.9 “If a poor wretch snatches a leaf to feed himself, [...] he is swiftly punished. But when a Czar wades to a throne through a sea of innocent blood, he is hailed as king of men [...]”). Dieser entpuppt sich allerdings in V als im Grunde rechtschaffener Herrscher, der Merrion erlaubt, seine Fakten in Sibirien zu verifizieren, auch wenn er von dessen Buch nicht begeistert ist (V.4), und eingreift, sobald er von Zosimoffs Verbrechen erfährt (V.23). Auf seinen Befehl hin fügt sich am Ende alles zum Guten: “The Czar has been informed that your cruelties and persecutions [...] are a disgrace to his realm and reign, and have led to severe comment in other countries.” (V.23) Auch diese Erklärung strotzt natürlich vor englischem Selbstbewusstsein, da die Meinung der Engländer den Zaren in seinem Handeln beeinflussen kann.

Erkenntnisgewinn für *The Sixth Commandment*

Die öffentliche Diskussion um *The Sixth Commandment* verdeutlicht wie keine andere Buchanans umstrittenen Status im literarischen Feld und den Einfluss von Leuten, die den *Fleshly Scandal* nicht ruhen lassen können, auf die Rezeption seiner Stücke. Die grundlosen Attacken der einen Seite finden dabei ihr Gegenstück in Buchanans mangelndem Spielsinn, wenn er den Kritikern ihren Expertenstatus abspricht und sich öffentlich mit der Theatermanagerin überwirft. Diese denkbar schlechten Rahmenbedingungen können auch durch bekannte und talentierte Schauspieler nicht ausgeglichen werden.

Darüber hinaus ist der Misserfolg Feldverschiebungen geschuldet, die zu einer immer kritischeren Haltung gegenüber traditionellen melodramatischen Elementen führen. Dabei ist das Stück bei näherer Betrachtung viel komplexer als die Kritiker es darstellen. Buchanan folgt den impliziten Feldregeln, indem er die *Comic Relief* deutlich ausbaut, auf einen exotischen Schauplatz setzt, zum ersten Mal englischen Patriotismus bemüht und einen ungewöhnlich gelungenen romantischen Subplot neu erfindet. Trotz dieser Änderungen bleibt der Rest des Stücks zu sperrig. So ist Fedor auch mit der abgemilderten Darstellung seiner Depression und der neuen, nachvollziehbaren Motivierung seiner Tat für einen Hauptcharakter relativ unsympathisch und im lediglich formalen *Happy Ending* wird ihm und damit dem Publikum die emotionale Katharsis verwehrt.

Gleichzeitig stellt das Stück gewichtige moralische Fragen an den Zuschauer und bleibt die Antwort schuldig. Die Sozialkritik ist so ausgeprägt wie in keiner anderen von Buchanans Adaptionen, dazu kommt die ambivalente erotische Spannung zwischen Zosimoff und Anna. Mit solch schweren Geschützen steht Buchanan im viktorianischen Theaterfeld zumindest bei den tatsächlich produzierten Stücken so gut wie allein da. Interessanterweise konzentrieren sich jedoch die meisten Kritiker auf das überbordende Pathos und den ihrer Meinung nach konventionellen Mordplot um Fedor, anstatt zu erkennen, dass ihre ablehnende Haltung unter Umständen anderen Faktoren geschuldet sein könnte.

Besonders interessant ist der intertextuelle Vergleich mit der Vorlage, die inzwischen ein Klassiker der Weltliteratur ist. Der Leser nimmt automatisch an, dass Buchanans Version minderwertig sein muss. Es zeigt sich jedoch, dass viele der melodramatischen Szenen bereits in der Vorlage vorhanden sind und dass Buchanan unangenehme Elemente zwar streicht oder abändert, insgesamt jedoch deutlich mehr übernimmt als zunächst angenommen. Gleichzeitig beweist Buchanan in den guten Plotverdichtungen und durch einen gekonnten Spannungsaufbau erneut sein großes technisches Können, worin er manch bekannterem Zeitgenossen in nichts nachsteht.

Dass das Prestige der Vorlage in den 1890ern geringer war als heutzutage, zeigt sich daran, dass sich die meisten Rezensionen auf einen Vergleich des Plots und besonders auf die Abwandlung der Mordumstände konzentrieren. Auch ohne detaillierte Einzeltextreferenzen ist neben den verschiedenen Plotverläufen besonders die Übernahme der russischen Schauplätze und teilweise der Namen⁸² ein deutlicher Hinweis auf die Quelle. Die vorlagengetreuen melodramatischen Elemente in Charakterisierung und Plot können sowohl als Einzeltextreferenz als auch Systemreferenz gewertet werden. Die Kenntnis der Quelle ist jedoch unnötig für das Verständnis des Stücks und poetische Sinnkomplexion kommt keine zustande. Der Stolz auf Merrions Integrität und Fähigkeit stiftet im Publikum britische Identität, die diesmal anders als in *Sophia* nicht aus der Wahl der Quelle oder der nostalgischen Erinnerung entsteht, sondern aus patriotischen Parolen.

Durch die intertextuellen Analysen fallen besonders die Spannungen zwischen verschiedenen Subfeldern des literarischen Felds auf. Die Gattungskonventionen werden zur strategischen Lenkung des Publikums genutzt, insofern die Regeln des Melodramas großteils bekräftigt werden (besonders hinsichtlich Lizas Familie, Zosimoff und Anna)

und die Sympathien mit Ausnahme von Fedor eindeutig verteilt sind. Gleichzeitig werden sie jedoch durch das Fehlen eines eindeutigen *Happy Endings* und den Nachhall unangenehmer Episoden außer Kraft gesetzt – eine korrupte Gesellschaft erschafft ihre eigenen Kriminellen, der Adel verschließt die Augen vor dem Elend und seiner Verantwortung, Frauen sind in einer solchen Gesellschaft ungeschützt und überdies vermeidet Buchanan die Personalisierung und damit vermeintlich leichte Handhabbarkeit dieser Probleme. Der Entspannungseffekt durch bekannte Schemata und das Ritual des Wiedererkennens greift somit nur bedingt und wird überschattet, was im Publikum zu Verunsicherung führt und das Scheitern des Stücks erklärt.

Nach Lachmanns Terminologie stellt *The Sixth Commandment* am ehesten eine Partizipation an einem gerade erst entstehenden Diskurs um den neu übersetzten Autor Dostojewski dar. Die Aktualität der Quelle macht eine Abwehr noch unnötig und um von einer Transformation zu reden, mangelt es Buchanans Adaption an einem überzeugenden Konzept. Vielmehr ergibt sich der Eindruck, dass er die Szenen mit dem größten dramatischen Potential (z.B. Anna und der Revolver) und die ihn interessierenden Themen (z.B. Armut und Korruption und ihre sozialen Folgen) heraus sucht und sie an die Zensur- und Moralvorgaben in England anpasst.

7.6 *Miss Tomboy* (1890)

British Library Referenznummer: Lord Chamberlain's Plays Add MS 53447G

Zustand: maschinell geschrieben, kaum handschriftliche Änderungen

Paginierung: 67 Seiten; Paginierung setzt für jeden Akt neu an (I.x, II.x usw.)

Quelle und Abkürzung: John Vanbrugh. *The Relapse* (Theaterstück, 1696); Seitenangaben aus der Vorlage werden der Übersichtlichkeit halber mit Van.x abgekürzt, auch wenn bei drei Akten keine Überschneidungen möglich sind

Nach Erfolgen wie *Sophia* (353 Aufführungen), *Joseph's Sweetheart* (261) und *That Doctor Cupid* (147) (*Who's Who* ¹⁶1977: 1286-1320) ist nachvollziehbar, dass Manager Thomas Thorne ein weiteres Mal auf Buchanan setzt und mit *Miss Tomboy* bereits zum siebten Mal eines seiner Stücke am Vaudeville produziert. Zunächst testet er es entsprechend seiner üblichen Strategie ab dem 20. März 1890 in 12 Matineevorstellungen aus (R/*The Stage* 7.3.1890: 11), bevor es vom 6. Mai bis zum 26. Juli 1890 relativ erfolgreich im Abendprogramm läuft: Wearing listet 12 Matinees und 86 Abendvorstellungen auf

⁸² Im Roman sind Zosimoff und Marfa die Namen zweier Charaktere, die in der Adaption gestrichen sind und daher für Buchanans Umbenennungen frei werden.

(Wearing 1976: 16), womit *Miss Tomboy* knapp unter der Grenze von 100 Aufführungen liegt. In den darauffolgenden Jahren büßt es nichts an Popularität ein und wird mehrmals für kurze Zeit wieder ins Programm genommen, z.B. im Mai 1891:

Thinking, no doubt, that the drawing powers of *Miss Tomboy* are not exhausted, Mr. Thomas Thorne has conceived the idea of including this amusing piece among his present series of revivals, and the abundant mirth of the audience on Tuesday proved that the manager had not reckoned without his host. (R/*The Stage* 28.5.1891: 12) ¹

Miss Tomboy beruht auf John Vanbrughs Theaterstück *The Relapse* (1696), allerdings benutzt Buchanan nur einen von zwei Plotsträngen aus dem Original, so dass es mit III Akten (3 Szenen) und 2 Schauplätzen kein abendfüllendes Stück ist:² (I) Lord Foppington verweigert seinem jüngeren Bruder Tom dringend benötigte finanzielle Hilfe, der daraufhin mit seinem Diener Lory einen Racheplan schmiedet: Mithilfe eines gestohlenen Einführungsschreibens wird er sich auf dem Landgut des reichen Sir Thomas Clumsey (Sir Tunbely Clumsey) als sein Bruder ausgeben und dessen Tochter Fanny Hoyden heiraten, die eigentlich für Lord Foppington vorgesehen ist. (II) Toms Plan funktioniert. Hoyden verliebt sich sofort in ihn und will so bald wie möglich heiraten. Als Lord Foppington früher als erwartet eintrifft, kann Tom Sir Thomas überzeugen, dass es sich bei diesem vermeintlichen Hochstapler um seinen jüngeren Bruder handelt, der seine Identität angenommen habe, um ihm bei Hoyden zuvorzukommen. Sir Thomas, Hoyden und die Nachbarn treiben derbe Späße mit Lord Foppington und ergötzen sich an seiner Verwirrung. (III) Tom hat sich ernsthaft in Hoyden verliebt und gesteht ihr die Wahrheit. Lord Foppingtons Freund Sir George Matcham (Coupler), der die Verbindung mit Hoyden in die Wege geleitet hat, klärt die wahren Identitäten der Brüder. Mit der Hilfe von Hoydens Amme Sentry (Nurse) und Parson Quiverwit (Chaplain Bull) ist die Hochzeit jedoch bereits vonstatten gegangen. Sir Thomas und Lord Foppington versöhnen sich mit Tom.

Laut Jay wird *Miss Tomboy* “with complete enthusiasm” aufgenommen (Jay 244). *The Times* bestätigt die positive Reaktion und sieht die Möglichkeit, dass es mehr als nur ein “*succès de curiosité*” werden könnte (R/*The Times* 21.3.1890: 11).

¹ 1900 wird am Shaftesbury mit der Komödie *Miss Hoyden's Husband* eine neue, auf Sheridan beruhende Version produziert, “Arr. by Augustin Daly” (Mullin 1987: 246).

² Buchanan übernimmt die meisten Namen von Vanbrugh, für die wenigen Ausnahmen werden die Originalnamen in Klammern angegeben.

Miss Tomboy als Adaption im Theaterfeld

Buchanan verweist im Manuskript nicht auf die Quelle, deren Auswahl auf den ersten Blick überrascht, da sie zu den – aus viktorianischer Perspektive – moralisch höchst bedenklichen Restaurationskomödien gehört. Sie passt jedoch in Buchanans Reihe von Theaterstücken für das Vaudeville, für die er englische und, mit Ausnahme von Richardsons *Clarissa*, komische Klassiker adaptiert. *The Relapse* weist nicht nur eine ähnliche Stimmung auf wie z.B. *Tom Jones*,³ auch Autor Vanbrugh besetzt wie Fielding eine ambivalente Stellung im englischen literarischen Feld. Nachdem seine Reputation im 18. Jh. einen Tiefpunkt erreicht (Huseboe 1976: 141), wird er im 19. Jh. zwar kaum aufgeführt (ebd.: 133, 143), seine Stücke sind jedoch in den meisten dramatischen Anthologien enthalten und bekannte Literaturkritiker wie Charles Lamb, William Hazlitt und Leigh Hunt widmen ihm Essays (ebd.: 133). W.C. Wards Edition von 1893 fördert die Neuentdeckung von Vanbrughs Werk (ebd.: 145), so dass Buchanan mit seiner Adaption von 1890 dieser Entwicklung vorausgreift. “By the time the nineteenth century neared its end, Vanbrugh had begun to recover a little from fifty years of neglect.” (ebd.: 144) Im Gegensatz zu Fielding wird Vanbrughs Charakter von Anfang an positiv beschrieben und demonstriert mustergültig, wie die öffentliche Person eines Autors die kritische Rezeption seines Werks beeinflussen kann.⁴ Lediglich Thomas Babington Macaulay sieht in Vanbrughs Werk “a systematic attempt to ridicule virtue and to approve vice” (ebd.), während die meisten Kritiker den Autor mit Hinweis auf seine Epoche entschuldigen, wie z.B. “the license of the times allowed him to be plain-spoken” (Hunt 1896: 34) oder “the charge of immorality belongs not to the poet, but the society which he portrayed” (Ward ed. 1893: xxv). Vanbrugh hätte didaktische Ziele verfolgt:

[I]t should be remembered, that much of the *apparent* licentiousness of these plays had a *purpose expressly satirical*, and was intended not to countenance, but to *expose*, the vices of the age. The times permitted plain speaking, and the poets availed themselves of the liberty, sometimes with a bad, but *frequently also with a good motive* [...]. (Ward ed. 1893: xxv, kursiv sh)

³ So nennt Harris im Vorwort zu Vanbrughs Original den Plot um Tom und Hoyden “an invigorating chase that looks forward to Fielding” (Harris 1971: xix).

⁴ Z.B. spricht Hunt von Vanbrughs “sincerity and good-nature” und zitiert eine nicht genauer spezifizierte dritte Quelle: “Garth, Vanbrugh, and Congreve [...] were the three *most honest-hearted, real good men* of the poetical members of the Kit-Kat Club” (Spence nach Hunt 1896: 31). “[A]n editor in these days is startled, not to say frightened, at sallies of audacity and exposure, which [...] he [...] is only prevented by the belief in the *goodness of his heart* from concluding to be want of feeling.” (Hunt 1896: 34f.) “[W]e may at once admit that there are occasional passages which transgress the bounds of decorum, but it can hardly be contended that [...] the poet proves *himself* a deliberate advocate of immorality.” (Ward ed. 1893: xxvf.) (alle kursiv sh)

Hunt sieht die Komödien der Restaurationszeit als benötigtes “chastisement” (vgl. Huseboe 1976: 144) und Hazlitt ist der Meinung, dass “exposing vice and folly on the stage was as necessary as exposing it from the pulpit” (ebd.: 143). Ebenso positiv sind die Kommentare zu *The Relapse*. In seinem Essay über Vanbrugh schreibt Hunt: “We know of no better comic writing in the world than the earlier scenes of *Lord Foppington*” (Hunt 1896: 36) und in seiner Einführung zu *The Relapse* schreibt Swaen:

Though it contains at least one scene that is risky, it also contains some *very noble sentiments*, and the characters of Worthy and Amanda are such as to redeem to a great extent whatever may be condemned as immoral in the piece, *from our modern point of view*. (Swaen 1896: 55f., kursiv sh)

Die Charakterisierung (“with so masterly a hand”), die Szenen (“so happily contrived”), der Dialog (“so brimful of wit”) und die “unflagging animation” ließen die Fehler des Stücks “in generous admiration of the author’s genius” vergessen (Ward ed. 1893: xxvi). Dennoch ist eine Kanonisierung Vanbrughs im Viktorianismus nur teilweise möglich, was Buchanan vor dem Vorwurf des Sakrilegs schützt – im Gegenteil: “Mr. Buchanan has not treated Vanbrugh with any particular reverence; nor is that a thing to be deprecated [...]” (R/*The Graphic* 29.3.1890 1061)

Die Quelle stellt also ein Risiko dar, hat aber gleichzeitig einen doppelten Werbeeffekt: Das Publikum kommt entweder in der Hoffnung, dass noch einige anzügliche Elemente erhalten geblieben sind, oder um zu sehen, ob und wie Buchanan gerade dieses Stück salonfähig machen kann. *Dass* er das kann und dennoch unterhaltsam bleibt, hat er ja bereits in den zwei vorhergehenden Adaptionen von Fielding und auch im Fall von *Clarissa* bewiesen. *The Era* kritisiert zwar den Effekt von Buchanans “process of deodorisation” (“The principal motive of the piece being removed, [...] weakness of interest and inadequacy of intrigue make themselves uncomfortably felt.” R/*The Era* 22.3.1890 2687), die meisten Kritiker zeigen sich jedoch wieder einmal zufrieden mit Buchanans Bereinigung:

As Tom Fashion’s adventure in personating his elder brother is of an *entirely proper character from the modern point of view*, Mr. Robert Buchanan’s task, within the limits he has assigned himself, has been one of suppression chiefly [...] The action becomes somewhat attenuated, it is true; but, on the other hand, it is *commendably free from the vices of its period* [...]. (R/*The Times* 21.3.1890: 11, kursiv sh)

Those [...] who were aware that, in its original form, Sir John Vanbrugh’s play was very naughty indeed, must have wondered [...] how the indecency of the original was introduced. [...] Mr Buchanan has *rewritten the decent and funny part* of the play and *eliminated the improper portion*. (R/*The Era* 22.3.1890 2687, kursiv sh)

Mr. Buchanan has done away completely with the objectionable characters [...]. (R/*The Theatre* 1.5.1890)

Besonders betont wird Buchanans Eigenanteil. *The Times* sieht die Phrase “‘founded upon,’ which no doubt expresses as little obligation to the work in question [...] as is compatible with the mention of the original author’s name” als völlig angemessen, insofern Buchanan lediglich den “underplot” von *The Relapse* benutze und auch dabei kaum eine Zeile von Vanbrugh übernehme (R/*The Times* 21.3.1890: 11). *The Graphic* lobt die guten Neueinfälle, z.B. wenn Tom Lord Foppingtons Manieriertheit imitiert (R/*The Graphic* 29.3.1890 1061), und den Dialog: “It is not a very extravagant compliment to say that Mr. Buchanan’s dialogue which, save some of the best passages of the original, has been substituted, entails no loss, while it suits better the purposes of the adaptor.” (ebd., auch R/*The Theatre* 1.5.1890) Buchanan selbst beschreibt seinen Anteil folgendermaßen: “Beyond portions of Lord Foppington’s admirable scenes in act one, and a stray line here and there throughout, the dialogue is original, while the characters, especially that of Miss Hoyden, have been greatly altered, and in some respects, it is hoped, humanised.” (WB nach R/*The Era* 22.3.1890 2687)⁵ Jay redet von “a quite new version” (Jay 244). Lediglich *The Saturday Review* kritisiert Buchanans “poverty of the dialogue”: “But we think he might have left Vanbrugh’s personal and dialogue alone; the latter does not piece well with Mr. Buchanan’s English [...]” (R/*The Saturday Review* 22.3.1890: 350)

Die Motivation zur Adaption von *The Relapse* ergibt sich wahrscheinlich sowohl aus Buchanans Habitus als auch aus einer feldstrategischen Abwägung. Er nutzt den beibehaltenen Plot zur Diskussion von Themen, die in seinen Stücken wiederholt auftauchen (s.u.), wofür er teilweise leicht von der Vorlage abweicht. Hier wird also zum ersten Mal ein Perspektivenwechsel auf Buchanans Seite als ausschlaggebender Grund für die Adaption deutlich, während die Kürzung des “unmoralischen” Plots zur Aufwertung oder Rettung immerhin eines Teils der Vorlage für die englische Bühne beiträgt. Gleichzeitig passt die Quelle in Buchanans Vaudeville-Reihe mit Adaptionen englischer Klassiker.⁶ Die zeitliche und räumliche Verortung und Kostüme tragen zum nostalgischen Flair

⁵ Diese Rezension zitiert vermutlich aus dem Programmheft, das vor der Premiere gedruckt wurde – ansonsten wäre Buchanans Motivation für diese Herausstellung seiner Leistung unklar, da er diese (und auch seine eigene Person) ausnahmsweise nicht gegen Kritiker verteidigen muss.

⁶ Leider liegt keine Information vor, ob das Stück als “Buchanans neue Klassiker-Adaption am Vaudeville” o.ä. beworben wurde. Ward verteidigt Vanbrughs *Englishness* angesichts französischer Einflüsse: Die *Comedy of Manners* sei “exotic”, da sie auf Manieren und Geschmack des Exils beruhe (Ward ed. 1893: xxiv),

ebenso bei wie der Rückgriff auf traditionelle Stereotype und die Struktur der klassischen Farce, die außerdem einen schmeichelnden Kontrast zur modernen viktorianischen Gesellschaft herstellen, in der ein Fop wie Lord Foppington keinen Platz mehr hat und die rauen Manieren eines Sir Thomas ausgemerzt sind.⁷

Vanbrughs *The Relapse* ist eine Fortsetzung von Colley Cibbers *Love's Last Shift* (1696) über den verheirateten Libertin Loveless, der nach jahrelanger Abwesenheit nach London zurückkehrt, seine vermeintlich verstorbene Ehefrau Amanda nicht wieder erkennt, sich in sie verliebt und grundlegend geläutert wird. In einer Nebenrolle arbeitet Sir Novelty Fashion (der spätere Lord Foppington) an seinem Stil, seinen Bonmots und seinem Ruf als Frauenheld. Vanbrughs Stück schildert den Rückfall von Loveless in seine alten Verhaltensmuster, so dass er dem Charme von Amandas Cousine Berinthia erliegt, während Amanda die Avancen von Berinthias ehemaligem Geliebten Worthy abwehrt. Von diesem Plot bleibt nichts erhalten:

The main plot of *The Relapse*, with its style of tawdry, mock-heroic blank verse,⁸ and its vein of heartlessness so characteristic of an artificial period, has been abandoned altogether; while the excellent under-plot, full of those germs of broad humanity which afterwards reached perfection in the robust and sunny genius of Farquhar, becomes the mainspring and *motif* of the present play.
(WB nach R/*The Era* 22.3.1890 2687)

Aus dem Plot um Lord Foppington formt Buchanan eine mit kurzen romantischen Szenen durchsetzte Farce: "Out of these materials a piece almost purely farcical has been constructed, and a great deal of rough sort of entertainment provided for the audience." (R/*The Graphic* 29.3.1890 1061, auch R/*The Era* 22.3.1890 2687). Dabei folgt I noch eng der Vorlage,⁹ während ab dem Eintreffen von Lord Foppington auf Sir Thomas' Landsitz in II die Komik auf derbe Streiche verlagert wird: Er wird gepiesackt, indem man ihm u.a. den Stuhl wegzieht, einen ungenießbaren Trank serviert, seine Perücke anzündet und mit einem Eimer Wasser wieder löscht (II.28-33). In III hält der völlig verstörte Lord

gleichzeitig seien englische Adaptionen französischer Stücke gehüllt "in a garb of unmistakable homespun. [...] the spirit which animated it, for better or for worse, was usually altogether English" (ebd.: xxv).

⁷ Der Rezensent der *Saturday Review* attackiert gerade diesen Versuch und seiner Meinung nach missglückten Rückgriff auf überlieferte Traditionen, wenn er *Miss Tomboy* zum Genre der "artificial comedy" zählt und das stellenweise "unduly boisterous behaviour" der Besetzung kritisiert (R/*The Saturday Review* 22.3.1890: 350).

⁸ Blankvers im Kontrast zu Prosa als Indikator für ernsthafte Emotionen ist keine Seltenheit in Restaurationsstücken – Harris beschreibt dieses Vorgehen für Cibber, Farquhar und Vanbrugh (Harris 1971: xxii). Buchanans Kritik ist interessant, insofern er selbst Unterstützer des poetischen Dramas ist, *Agnes* gänzlich in Blankvers schreibt und in *Lucy Brandon* (1882) (s. 7.3/FN 6) und *The Wanderer From Venus* (1896) ebenfalls verschiedene Ebenen durch Prosa und Blankvers unterscheidet (s. 7.7).

Foppington das Auftreten des verkleideten Toms für seinen eigenen Geist (II.33). Dieser Plotverlauf ist typisch für traditionelle Farcen, in denen der Protagonist so lange von Widrigkeiten geplagt wird, bis er nicht mehr weiß, wo ihm der Kopf steht,¹⁰ während der raue physische Slapstick ein Phänomen der 1880er ist (s. 6.1.3).¹¹ Der Erfolg dieser Art von Komik hängt vom temporeichen Zusammenspiel der Schauspieler auf der Bühne ab. Zusätzlich benutzt Buchanan *Dramatic Irony*, besonders wenn Tom Sir Thomas bei Lord Foppingtons Eintreffen die wahre Situation schildert, allerdings mit vertauschten Rollen (II.17f.), oder Lory bei Sir Georges Ankunft auf dem Land den tatsächlichen Stand der Dinge erläutert, sich dabei aber als Lord Foppingtons Diener ausgibt (III.11f.). Von diesen Änderungen abgesehen werden hauptsächlich sexuelle Anspielungen gestrichen,¹² der homosexuelle Heiratsvermittler Coupler mit seinem Interesse an Tom¹³ in den unverfänglichen Sir George überführt und Hoydens Charakter geglättet (s.u.).

Das Stück endet, wenn nicht überzeugend, so doch für alle versöhnlich, da Lord Foppingtons Arroganz Sir Thomas zum Einlenken bewegt (III.17 “Well, after all, I love a joke, and the rogue has roasted his lordship rarely!”).¹⁴ In beiden Versionen behält Lord Foppington angesichts der heimlichen Eheschließung die Fassung, Buchanan bereitet sein Einlenken jedoch besser vor, insofern Tom bereits in I die guten Eigenschaften seines Bruders anspricht (I.10 “How fortune has changed you! You used to be a good fellow; aye, and a generous!”) und am Ende wiederholt: “When we were lads together you too loved a jest, and unless good fortune has wholly spoiled you, you will not suffer that gentleman [Sir Thomas] to outdo [you] in generosity!” “Ah Tam, Tam! You’ve used me scurrily! But there, – tame that vixen, and I’ll forgive you –” (III.17) Vanbrughs Zeitgenossen kritisierten die Moral des Stücks nicht nur wegen *Loveless’* Rückfall,

⁹ Lediglich die Expositionsszene (Van.15ff.) wird durch ein Gespräch zwischen Lord Foppingtons Diener La Varole und Toms Diener Lory ersetzt. Außerdem stiftet Lory Tom zum Identitätswechsel an, während diese Rolle in *The Relapse* Heiratsvermittler Coupler zukommt.

¹⁰ Manche Autoren spezialisieren sich auf diese Art der Farce wie z.B. Morton, dessen komisches Werk Jahrzehnte umspannt (u.a. *Lend Me Five Shillings* 1846, *A Day’s Fishing* 1869). Wie Buchanan schreiben aber auch Autoren anderer Genres Farcen, vgl. z.B. Boucicault mit *Forbidden Fruit* (1876) oder Gilbert mit *Foggerty’s Fairy* (1881). Besonders Pinero ist zu Beginn seiner Karriere für seine Farcen bekannt, u.a. für *In Chancery* (1884) – Joliffe leidet nach einem Eisenbahnunglück an Amnesie, hält sich aufgrund einer falschen Visitenkarte für einen Kriminellen und flieht vor einem Detektiv und einer Hochzeit, bevor er beim Anblick seiner tatsächlichen Ehefrau sein Gedächtnis wiedererlangt – und *The Magistrate* (1885).

¹¹ Aber auch frühere Farcen weisen ähnlichen Slapstick auf, z.B. versteckt sich in Douglas Jerrolds *Mr Paul Pry* (1826) der neugierige Paul u.a. im Kamin und später in einer Kiste Holz, die beide angezündet werden.

¹² So freut sich Hoyden, dass sie mit einer heimlichen und einer offiziellen Eheschließung nicht nur “the pleasure of two wedding-days” haben wird, sondern auch “of two wedding-nights” (Van.77).

¹³ Z.B. reagiert Tom auf Couplers “Ha! you young lascivious rogue, you! Let me put my hand in your bosom, sirrah.” mit: “Stand off, old Sodom!” (Van.25). Auch Van.26, Van.28.

¹⁴ In der Vorlage verlässt Sir Tunbelly die Bühne dagegen mit den Worten: “Why, then, that noble peer, and thee, and thy wife, and the nurse, and the priest – may all go and be damned together.” (Van.128f.)

sondern auch, weil Tom für seinen Betrug mit der reichen Erbin “belohnt” wird (Harris 1971: xx). Die viktorianischen Rezensenten haben dagegen kein Problem mit diesem Ausgang, was vermutlich u.a. dem Genre und der veränderten Beziehung zwischen Hoyden und Tom zuzurechnen ist (s.u.).¹⁵

Der Textvergleich lässt wieder einmal offen, ob Buchanan die Adaption aus dem Gedächtnis schreibt oder ihm während der Arbeit doch der Originaltext vorliegt. Einige Stellen übernimmt er beinahe direkt aus der Vorlage, z.B. folgendes Gespräch der Brüder:

Tom:	Yes, she [Natur] has made you older [...]	Ah you're the elder – worse luck! That's all the difference between us.
Lord F:	That is nat all, Tam.	O dear no, not all.
Tom:	Why, what is there else? [...]	Why, what is there else?
Lord F:	Ask the ladies.	Ask the ladies!
Tom:	Why, thou essence bottle! thou musk cat! dost thou then think thou hast any advantage over me but what Fortune has given thee?	Why, you essence bottle, you musk-cat! Do you think yourself my superior, merely because you came into the world a few hours before me?
Lord F:	I do – stap my vitals! (Van.55)	I do, by Jove! (I.15)

Ebenso freut sich Lord Foppington über den Tod einer Person, die er beerben kann (Van.52 “did nat your heart cut a caper up to your mauth, when you heard I was run through the bady?” ≈ I.10 “did not your heart cut a caper [...] when you heard the old man died so suddenly?”), Hoyden kommentiert ihre töchterliche Folgsamkeit (Van.74 “Sir, I never disobey my father in anything, but eating of green gooseberries.” ≈ II.13 “I never disobey my father, save in eating green gooseberries.”) und die Schwächen von Hoydens Amme sind ihre Eitelkeit und Geldgier (Van.75 “Why, tell her she’s a wholesome comely woman – and give her half-a-crown.” ≈ II.13 “Tell her she’s a fine handsome woman, and give her a guinea.”). Ein Großteil des Dialogs ist aber tatsächlich neu, besonders die Szenen mit Tom und Hoyden, und in einem stilistisch passenden Tonfall ergänzt, z.B. Lord Foppingtons Bemerkung über die Ehe: “My poor head is so full of serious matters, that I have no heart to discuss an affair so trifling. [...] Here is my perruquier waiting to dress my hair in the new mode, and my tailor anxious to try on my new court suit, and my fencing master –” (I.5) Die Szene mit Lord Foppington, der mit diversen Herrenausstattern Lever hält (Van.20-24), wird von Buchanan teils übernom-

¹⁵ Zudem ist im Original Toms moralischer Verstoß gegenüber seinem Bruder harmloser als der Vertrauensbruch im Plot um Amanda, Loveless und Berinthia, und Tom fungiert daher eher als Sympathieträger (Harris 1971: xxi).

men,¹⁶ teils mit geglückten neuen Bonmots ausgestattet, u.a. “Formerly, I grant, the buckle was used by people of fashion to keep on the shoe; now that is reversed, and the only use of the shoe is to keep on the buckle!” (I.11)

Wie Buchanans andere Vaudeville-Produktionen beeindruckt *Miss Tomboy* nicht mit technischen Effekten, obwohl erneut Bühnenbilder und Kostüme gelobt werden (R/*The Era* 22.3.1890 2687). Stattdessen ist laut *The Times* ein möglicher Erfolg von einer guten Besetzung abhängig (R/*The Times* 21.3.1890: 11) – und damit kann Manager Thorne aufwarten. Er selbst ist als Lord Foppington “as dryly humorous as usual” (R/*The Era* 22.3.1890 2687), auch wenn *The Saturday Review* von einer “bewildering performance” spricht (R/*The Saturday Review* 22.3.1890: 350).¹⁷ Sir Thomas wird von Thomes Bruder Frederick gespielt, der eine ähnliche Rolle bereits mit *Sophias Squire Western* besetzte, und ebenso als Inspizient (*stage manager*) fungiert. Ein weiteres Familienmitglied ist beider Neffe Frank Gillmore, der seit 1888 zum Vaudeville-Ensemble gehört (*Who’s Who*⁴1922: 324f.). In Buchanans anderen Stücken besetzt er zunächst kleinere Parts, übernimmt jedoch in *Joseph’s Sweetheart* nach einer Nebenrolle den Joseph (ebd.: 325). Als Tom ist er “free without ‘swagger’ and virile without coarseness” (R/*The Era* 22.3.1890 2687) bzw. “he was easy and yet full of a rollicking, happy-go-lucky temperament, but one in which the sense of chivalry was not forgotten” (R/*The Theatre* 1.5.1890). Sogar die kritische Rezension in *The Saturday Review* nennt Gillmores Tom “excellent” (R/*The Saturday Review* 22.3.1890: 350). Die Rolle des Lory spielt Cyril Maude, der ebenfalls seit 1888 am Vaudeville arbeitet (*Who’s Who*⁴1922: 555) und kein Neuling in Buchanans Stücken ist. Maude besetzt in den 1890ern Hauptrollen u.a. in Stücken von Jones, Chambers, Grundy, Pinero und Barrie und ist ab 1896 Manager des Haymarket Theatre (ebd.: 556). Shaw kritisiert ihn für seine anfängliche Rollenauswahl, da er sich zunächst auf alte Männer spezialisiert,¹⁸ in Barries *The Little Minister* (1897) erfülle er jedoch endlich sein Potential und zeige als Gavin Dishart “a remarkable charm of quaintly naïve youthfulness” (Shaw²1955: 282f.). Damit durchbreche er “the intolerable stereotyping of the lover” und werde zur Konkurrenz für Forbes-Robertson “as a much-admired man” (ebd.: 283f.). Man würde Maude daher eher in der Rolle des Tom vermuten, zumal er

¹⁶ Z.B. “Mr Mendlegs, a word with you: the calves of these stockings are thickened a little too much. They make my legs look like a chairman’s.” (Van.22) = “Mr Shanks, a word with you. The calves of these hose are too thick – they make my legs look like a porter’s!” (I.11)

¹⁷ “He was not only unlike Lord Foppington, he was unlike any living person at any time.” (R/*The Saturday Review* 22.3.1890: 350)

¹⁸ So spielte er im selben Jahr in Buchanans *Clarissa* den “old and decrepit suitor [Solmes] who is thrust upon Clarissa by her father” (R/*Local Government Gazette* 13.2.1890).

bereits vor *Miss Tomboy* bekannt ist, und eventuell beeinflussen die verwandtschaftlichen Verhältnisse am Vaudeville die Besetzung der Hauptrolle.¹⁹ Auch Maudes Ehefrau Winifred Emery wirkte bereits in Buchanans *Joseph's Sweetheart*, *That Doctor Cupid* und *The Old Home* mit (*Who's Who*⁴1922: 265) und wird von *The Penny Illustrated Paper* als "most popular successor to Miss Kate Rorke" bezeichnet (R/*The Penny Illustrated Paper* 29.3.1890: 195), die das Publikum in *Sophia* und in *Joseph's Sweetheart* begeisterte. Sie ist der Star der unmittelbar vorher produzierten tragischen Adaption *Clarissa*²⁰ und kann mit ihrer kontrastierenden Rolle in *Miss Tomboy* ihre Vielseitigkeit unter Beweis stellen:

Miss Winifred Emery's success as Miss Hoyden was all the more commendable as her physique is the antipodes of that of the typical country romp, but her performance was so full of artless animation, so exhilarating in its high spirit and spontaneous gaiety, and so full of charm in its many touches of girlish grace and *naïf* expression that she triumphed over all difficulties, and achieved a striking success in an apparently unsuitable character. (R/*The Era* 22.3.1890 2687)

Filon beschreibt sie als "an actress [...] capable of depicting caprice no less than virtue and devotion" (Filon 1897: 306). *The Penny Illustrated Paper* sieht in Emery den Grund für den Erfolg von *Miss Tomboy* ("Miss Emery may be said to have made the fortune of Mr. Robert Buchanan's latest adaptation" R/29.3.1890: 195), während J.T. Grein in einem Nachruf auf Buchanan umgekehrt betont:

[E]ven more than the stage, the actors are indebted to Robert Buchanan. He has given innumerable chances to our players, and more than one reputation – I need but refer to Miss Winifred Emery – found its basis in the work of a man whose pugnacity often led his critics to do him scant justice. (Grein 1902: 237)

Wie ihr Mann übernimmt Emery in den 1890ern Hauptrollen in Stücken von Jones, Grundy und Barrie, und in einer Rezension von 1896 impliziert Shaw, dass sie für Massenappeal steht (Shaw²1955: 142). Shaws Beschreibung ihrer Darstellung der Lady Babbie in Barries *The Little Minister* (1897) kann vermutlich auf ihren Charme als Hoyden übertragen werden: "She plays with the part like a child, and amuses herself and the audience unboundedly." (ebd.: 284)

¹⁹ *Who's Who* beschreibt Maudes Auftritt in G.H. Macdermotts *Racing* (1887) als "quite a hit" und in A. Woodvilles *Handfast* (1887) als "another notable success" (*Who's Who*⁴1922: 555).

²⁰ Obwohl *Clarissa* mit 68 Abenden eine relativ kurze Laufzeit hat (Wearing 1976: 9), überschlugen sich die Kritiker mit Lob für Emery. Scott erinnert sich 1899, dass sie das Publikum zu Tränen rührte. Sie sei "sweet, modest, maidenly and unobtrusive" und in den dramatischen Szenen "entirely natural, and never for a moment stagey" gewesen (Scott 1899: 328). "She held the house enthralled with a death scene whose very purity deprived it of all pain. It was a poem in action [...] Horrible, tragic, feverish agonising death scenes there have been on the modern stage in plenty. Here was one illumined, refined and spiritual [...]" (ebd.: 329) Jay erinnert sich: "No play of Mr. Buchanan's ever held an audience under so complete a spell [...]" (Jay 244)

In *Miss Tomboy* modifiziert Buchanan die Charaktere der Vorlage, trifft allerdings den richtigen Ton, so dass sie weder stereotypisch noch perfekt sind. Besonders die Neubearbeitung von Hoyden leistet einen wichtigen Beitrag zur Akzeptanz des Stücks:

His very great improvement, however, is that he has *transformed the vicious Miss Hoyden* into a thoughtless, sunny, and impulsive “tomboy,” who romps and kisses and owns to a sweetheart or two, but is guileless all the while. (R/*The Theatre* 1.5.1890, kursiv sh)

Miss Hoyden [...] has been modernized into a frolicsome boarding-school miss [...]. (R/*The Times* 21.3.1890: 11)

Vanbrughs Hoyden sieht in der hastigen Eheschließung mit Tom lediglich die Möglichkeit, der Gefangenschaft im Hause ihres Vaters zu entkommen (Van.73ff.). Als sich herausstellt, dass sie den falschen, unvermögenden Bruder geheiratet hat, ist sie ohne langes Zögern zur Bigamie bereit (Van.99f.), und entscheidet sich letztendlich für Tom, weil er besser aussieht und dennoch genügend Aussichten auf einen Titel und Geld hat.²¹ Das einzige entlastende Element ist laut Harris ihre Mutterlosigkeit (Harris 1971: xix), die auch auf Buchanans Hoyden zutrifft, bei der es sich ansonsten jedoch um einen ahnungslosen Wildfang mit kindlichen Charakterzügen handelt.²² Den ersten Eindruck erhält das Publikum Anfang II, wenn sie das Geländer herunterrutscht (II.2), nachdem sie abseits der Bühne beim Melken geholfen hat, dabei umgestoßen wurde, über den Efeu durchs Fenster hereingeklettert ist und die Umstehenden mit Wasser bespritzt hat (II.1f.) – “Dear! Dear! She’ll have the house topsy-turvy in no time!” (II.2). Ihr Vokabular ist das eines Teenagers:

Hoyden: (aside) [...] He’s [Lory] monstrous civil.

Lory: He [Tom] is dying to meet your ladyship.

Hoyden: Sure, then, I’m dying too! (II.9)

²¹ “I don’t like my lord’s [Lord Foppingtons] shapes, nurse. [...] Oh, but nurse, we han’t considered the main thing yet. If I leave my lord, I must leave my lady, too; [...] Do you think one could not get him [Tom] made a knight, nurse? [...] for then I shall be my lady, [...] and that’s all I have to care for. [...] one thing more and then I have done. I’m afraid, if I change my husband again, I shan’t have so much money to throw about, nurse.” (Van.121f.)

²² Ein ähnlicher, wenn auch etwas ruhigerer Charakter ist Nancy in Buchanans *Sweet Nancy* (1890). Das Stück ist in der ersten Produktion mit 55 Aufführungen am Lyric nur mäßig erfolgreich, läuft allerdings bereits im Oktober 1890 für einen weiteren Monat am Royalty und wird in den späten 1890ern zwei Mal wieder aufgenommen – ab Februar 1897 am Court mit 92 Aufführungen, ab Januar 1898 am Avenue mit 48 Aufführungen (Wearing 1976: 54, 632, 712). Eine weitere Kindfrau ist die titelgebende Heldin in *Trilby* (1895): “When I add that the heroine [...] is a beauty indeed, with precisely the right *quality of fresh and childlike loveliness*, you will readily understand how wide, how universal, is its appeal.” (Archer 1895 in Rowell ed. 1971: 212, kursiv sh)

Die Konsequenzen der geplanten Ehe sind für sie eine Art Spiel, sei es das Dasein als feine Dame²³ oder als arme Frau, nachdem sie sich in den mittellosen Bruder verliebt hat.²⁴ Als Kindfrau ist Hoyden vor allzu kritischer Beurteilung gefeit, was ihren Umgang mit dem männlichen Geschlecht mit einschließt, der alles andere als damenhaft ist: “Jacob Turine, if you stand grinning there, I’ll break your head. (*takes up flowerpot, Jacob runs off laughing*)” (II.2) Ihre kindliche Offenheit nimmt ihrem unbefangenen Flirten die Dreistigkeit:

- Hoyden: You [Sentry] may ‘faugh’ as much as you please, but I *like* Jack and if I wasn’t a lady I’d marry him to-morrow! (II.4)
- Sentry: And then, you must make eyes over your prayer book at Mr Syple the curate, and write him a long letter – saying how dearly you loved his sermons and how nice he looked in his new surplice.
- Hoyden: And so he did! And when we were riding home, he stood at the church-gate, and blew me a kiss! (II.4f., auch II.2f.)
- Tom: But tell me, my sweet innocent, have you never loved before?
- Hoyden: Yes sure. [...] But I like you best of them all. (II.14)²⁵

Nur Sentry sieht das anders (II.4 “Running after the young men! Romping with the stable grooms! Tumbling in the hay!”),²⁶ während das in *Miss Tomboy* neu eingefügte Dienstmädchen Dolly Hoyden verteidigt (II.4 “La, Mrs Sentry, Miss Hoyden needs no guarding – She’s as innocent as the young lambs!”). Hoydens Unbefangenheit rettet ihren Charakter vor dem Klischee und verhindert, dass sie zu unschuldig erscheint. Ihre Begeisterung für Tom (II.20 “He’s a darling! I could eat him every bit like barley sugar!”) lässt sie die Initiative ergreifen (II.23 “Nay, keep back behind the rest – and then, if you please, you can slip your arm around my waist! And – and –” “And kiss you? Stap my vitals, you are irresistible!”) und macht sie für ihn unwiderstehlich: “She’s so merry! [...] And so monstrously free and unaffected! [...] A charm indeed, after the insipidities of fashion.” (II.25) Auch Ehestifter Sir George betont Hoydens Unverdorbenheit im Gegensatz zu den Damen aus der Stadt,²⁷ allerdings ist seine Beschreibung mit Vorsicht

²³ “And I’m to be a great lady, like those I’ve seen! (*mimics*) ‘Girl, my smelling bottle!’ ‘Faugh, what a dreadful weather!’ ‘La, my lord, I never saw your lordship look so charming!’” usw. (II.3f.)

²⁴ Tom: “Think again! – ’Tis not too late. If you marry me you marry a beggar.” Hoyden: “And what then? O that would be rare! To wander in the green lanes, and when we were tired, to sleep under a haystack!” (III.9)

²⁵ Das dazwischenstehende “{a dozen times}” wurde im Manuskript aber doch gestrichen.

²⁶ Buchanan gibt Hoydens Amme Sentry in ihrer Funktion als Aufpasserin (II.4 “But I’ve Sir Thomas’s orders – you’re to be kept shut up like a nun, till my lord comes to claim you!”) einen sprechenden Namen: “Wachposten”.

²⁷ “’Tis her very innocence that makes her so gamesome. [...] there’s not a woman in London more fitted by natural and acquired simplicity [...] as innocent as a young lamb.” (I.5f.) In *Sophia* personalisiert

zu genießen, da er Lord Foppington die Verbindung schmackhaft machen will. Derselbe Kontrast wiederholt sich mit Dolly, die von Lory als “meadow buttercup” bezeichnet wird (II.23). “Edod, you look fresh as strawberries and cream! I’ve a mind to follow my master’s example, and forsaking all your pale insipid townbred donnas, find a mistress among the country hay.” (II.23, auch II.24) Emerys Spiel trifft die für Hoydens Charakter richtige Mischung anscheinend auf den Punkt:

No one, I am sure, gave her credit for the power to so naturally delineate the high spirit and mischief-loving fun [...] full of antics and frolicsome she might be, but with it all she was a *lady* and a *pure little maiden*. Miss Emery has proved herself possessed of the highest comic powers.
(R/*The Theatre* 1.5.1890, kursiv sh)

Hoydens Lage unterscheidet sich nur minimal von Agnes’ Situation im gleichnamigen Stück und der Plotverlauf macht dieselbe Aussage: Die Bewahrung absoluter mädchenhafter Unschuld ist unrealistisch und sogar lächerlich (II.4 Sentry: “I didn’t know a man from a maid –” Hoyden: “(*slyly*) La, nurse, how stupid you must have been!”)²⁸ und eine abgeschiedene Erziehung verhindert nicht, dass eine junge Frau ihren eigenen Ehemann auswählt.

Wie Hoyden ist auch Tom von Natur aus ausgelassen und übermütig, aber keinesfalls der für die Restaurationskomödien typische Rake. Für seinen Plan imitiert er Lord Foppingtons Manieriertheit (z.B. II.10f. “This is the happiest moment of my life, stap my vitals! Lory, you dog, my smelling bottle!”), die jedoch nicht mit seinem wahren Naturell übereinstimmt: “I’ll drop the mask, and tell you [Hoyden] that the Lord Foppington of the world, who seems so languid that a breath might blow him away, is a human creature – a man, egad!” (II.12) Wie die meisten von Buchanans Protagonisten ist Tom kein idealer Held. So will er für Geld heiraten (I.2f.) und bleibt ein Hochstapler, wenn auch einer mit Gewissen. Durch die Art der Quelle (Restaurationskomödie) und das Genre (Farce), inklusive des nahezu vollständigen Verzichts auf melodramatische Elemente, muss Tom allerdings weniger rehabilitiert werden als sein Namensbruder in *Sophia*. Lory führt ihn

Buchanan diese Damen in Lady Bellaston, die nicht nur in ihrer persönlichen Erscheinung künstlich ist (62 Partridge: “A gorgeous lady of fashion, all hooped and fur-belowed – her fingers all rings – her shoes satin – her person odoriferous of perfume.” Honour: “Then it’s Lady Bellaston! She scents herself like a civet cat!”), sondern auch in ihrem überdramatisierten Verhalten. Sie ist daher keine ernstzunehmende Konkurrenz für Sophia. Die Vorlage betont, dass Lady Bellaston ihren Nachteil nicht bemerkt und sich Sophia überlegen fühlt (F.306, F.609, F.653, F.691), während die Erzählerstimme und sogar Lord Fellamar Sophia gerade ihrer Natürlichkeit wegen bevorzugen (F.242, F.690 “I never saw anything so genteel, so sensible, so polite”).

²⁸ In der Vorlage befürchtet Sir Tunbelly: “[S]he’ll be scared out of her wits on her wedding-night; for [...] she does not know a man from a woman, but by his beard and his breeches.” (Van.72) Hoyden widerspricht dem jedoch: “I know well enough what other girls do, for all they think to make a fool of me.” (ebd.)

in Abwesenheit positiv ein (I.4 “He’s a gallant gentleman of his inches, and if the yellow-boys are not forthcoming ’tis no fault of his.”) und Toms Verhalten bestätigt diese Einschätzung, z.B. macht er sich keine Hoffnungen auf Lord Foppingtons Erbe (I.8 “In heaven’s name let him do’t [heiraten]. I never expected him to remain a bachelor for my sake”), verbietet Lory zunächst, den Einführungsbrief an Sir Thomas zu stehlen (I.9) und ist traurig über den Tod seines Onkels (I.10). Erst die Wut über Lord Foppingtons Desinteresse (I.12 “By and by, Tom! You see I am monstrously busy! Come to-morrow! Next day! Or next week! I’ll try to spare you a few minutes.”), dessen Arroganz und Spott²⁹ lassen ihn zögerlich auf Lorys Plan eingehen: “It would serve him right – but I have scruples.” (I.16 = Van.29) Sein späteres Verhalten ist widersprüchlich, insofern er sich bei den derben Späßen in II aus unklaren Motiven zurückhält (II.27) und Besorgnis an den Tag legt (III.3 “But I trust, my dear fellow, no hurt has come to him –”). Vorab ermutigt er Sir Thomas jedoch (II.18 “O don’t mind our relationship! The horse-pond by all means!”) und in III macht er seinen Bruder noch verrückter, indem er sich ihm gegenüber als der wahre Lord ausgibt und ihn an seiner eigenen Identität zweifeln lässt (III.4ff.).

In Lord Foppington bleibt der Stereotyp des Fops im Vergleich zur Vorlage nahezu unverändert. Er dient in beiden Versionen als Folie für Tom und hat sich sein Schicksal durch seinen Mangel an praktischer brüderlicher Liebe (I.4 “A rogue – a beggarly rascal – who comes to rob me, stap my vitals.”, I.14 “If sympathy is all you want, I’ll supply you!”) und seine Gefühllosigkeit gegenüber dem verstorbenen Onkel (I.10) selbst zuzuschreiben, auch wenn die Versöhnlichkeit am Ende bereits in I vorbereitet wird (s.o.). Sein foppisches Verhalten bezieht sich hauptsächlich auf Kleider und Accessoires, ist daher moralisch unbedenklich und kann weiterhin genutzt werden, besonders in der Lever-Szene (I.10ff.) oder seiner pompösen Empörung gegenüber Sir George:

You sent me down here to interview a confounded old savage, and to marry a cracadile – You instructed my reskilly brother to destroy me! I shall never recaver the shock, sir! I shall never again bear myself like a man of fashion! You have shattered my narves for ever, and ruined my complexion! (III.14)³⁰

²⁹ “You will never be even with me, Tom; for stap my vitals, I am a peer of the realm and you are only a younger brother. [...] Take my advice, Tom marry the widow! [...] don’t be deterred by such a trifle as a yellow complexion and a demeged liver! Take her rupees, Tom! [...] I’ll come to the wedding, and as a wedding gift present the [bald] bride with a periwig! (*exit laughing with Sir George*)” (I.15f.)

³⁰ Hier ist Lord Foppingtons nasale Sprechweise zum ersten Mal durchgängig im Schriftbild zu sehen.

Buchanan kürzt jedoch die monologische Selbstdarstellung, wie z.B. die Beschreibung seines Tagesablaufs (Van.37ff.), und ergänzt stattdessen in II die mit Lord Foppington getriebenen derben Scherze aus dem Standardrepertoire der Farce.

Auch hinsichtlich der Genderthematik lässt Buchanan an einigen Stellen die Restaura-tionskomödie durchscheinen z.B. in Sentrys Vorstellung, dass eine Ehe nichts mit Liebe zu tun haben muss oder sollte.³¹ Sie geht außerdem davon aus, dass der Ehemann eine Autoritätsperson ist (II.5 “He’ll be your master! [...] he’s to be your husband and that’s enough! [...] Just you wait – till the honeymoon is over! Then you’ll know!”), was wiederum Hoydens Plänen widerspricht: “They [Eheleute] do as they please. Else what is the use of marrying at all?” (III.3, auch II.2) Buchanan passt jedoch die Beziehung von Tom und Hoyden deutlich dem viktorianischen Ideal an. Bei Vanbrugh kommt es zwischen ihnen zu keinerlei Annäherung und sie hatten noch keine private Unterhaltung, als Tom ihr bereits die schnelle Eheschließung anbietet (Van.74f.). Er macht sich keine Illusionen über ihr Verhalten nach der Hochzeit,³² während Hoyden sich aus materialistischen Gründen für Tom entscheidet (s. 7.6/FN 21). Buchanans Paar durchläuft dagegen die klassische Entwicklung von der Verbindung aus egoistischen Gründen zu aufrichtigen Gefühlen. Tom ist zwar bereits seit längerer Zeit auf der Suche nach einer guten Partie,³³ er wird aber damit entlastet, dass er nicht jede reiche Frau akzeptieren würde (I.9) und indem er Mitleid mit Hoyden hat, bevor er sie zum ersten Mal trifft: “And sold like a lamb to that coxcomb for a rentroll and a title!” (I.16)³⁴ Auch Hoyden nimmt die Ehe nicht ernst:

Besides Dolly, what has being in love to do with being married? [...] La, I don’t mean to be in love with my husband – I’m not such a goose as that! [...] And then, when one is married, one can have as many sweethearts as one chooses – Faith, I’ll have a hundred! [...] I dearly love a handsome lad – don’t you? (II.2f.)

³¹ Hoyden: “[W]hat has being in love to do with being married? Nurse says, it’s quite indifferent” (II.2), Hoyden: “Faith I should be loving you with all my heart, and that isn’t the fashion!” (II.13) ≈ Nurse: “Oh, but you must have a care of being too fond; for men now-a-days hate a woman that loves ’em.” (Van.73) Dolly deutet dagegen an, dass dies der Fall sein kann, aber nicht die Regel sein sollte (II.2 “Well, that’s true enough – sometimes”).

³² “I’m much mistaken if she don’t prove a march hare all the year round. What a scampering chase will she make on’t, when she finds the whole kennel of beaux at her tail! [...] But no matter, she brings an estate will afford me a separate maintenance.” (Van.76)

³³ Lory kommentiert Toms Misserfolge, “though he has chased the Tantalus fruit of matrimony in every city as far as Constantinople. Now ’twas a rich spinster, then a great dame in her weeds; here a pretty blossom, there a fruit near falling [...]” (I.3)

³⁴ Natürlich könnte er damit auch versuchen, sein eigenes Gewissen zu beruhigen und den Plan zu rechtfertigen.

Den Übergang zur gegenseitigen Zuneigung gestaltet Buchanan so geschickt, dass der Plot weder unüberzeugend wirkt, noch der Ton des Stücks insgesamt zu süßlich wird, da er überraschenderweise nahezu ohne melodramatische Elemente auskommt. Tom erfüllt Hoydens Beschreibung eines idealen Mannes (II.12 “bold” und “merry”), sie teilen dasselbe ausgelassene Gemüt – z.B. sind ihre Lieblingstänze Sir Roger und Billy the Bolster (II.12 “Charming! None of your stiff funeral minuets, but country style – down the middle – up again – gallopade!”) – und sie haben denselben Humor.³⁵ Sie mögen sich auf Anhieb, auch wenn Tom noch in demselben affektierten Vokabular agiert, in dem Lory ihn angekündigt hat, und deswegen nur eingeschränkt ernst zu nehmen ist (vgl. II.10 “Venus, egad! [...] I am overpowered!”). Der erste Kuss folgt bereits auf II.11, das Interesse auf seiner Seite steigt kontinuierlich (II.11ff.), auf II.14 fragt er sie nach ihrem Vornamen, auf II.23 “[he] catches her in his arms and kisses her” (auch II.28) und in III.2 erklärt er: “[N]ow I’ve fallen in love with her – [...] Fortune or no fortune! I’d take her in her smock without a shilling! She’s the brightest, sweetest, merriest, gamesomest little elf in Christendom!” Die Konsequenz daraus ist ehrenhaftes Verhalten, so dass er ihr im Gegensatz zu Vanbrughs Tom vor der Hochzeit seinen wahren Status beichtet (III.8 “I will not marry you with a lie upon my lips. You shall hear the truth, my child, and then, if you wish it, I will resign you for ever –”), gefolgt von einer Liebeserklärung im klassischen Buchananstil:

Tom: Is it possible – you do not care – though I am a rogue and an impostor, you forgive me!

Hoyden: I’ll forgive you anything, if you’ll only love me!

Tom: You darling! (III.8)

Es bleibt allerdings bei dieser einen Unwürdigkeitsbeteuerung, so dass der allgemeine Ton des Stücks nicht beeinflusst wird, zudem Hoyden kurz darauf erklärt: “And if it wasn’t you, ’twould have been the other – and I like *you* best!” (III.8)

Die Romanze funktioniert u.a. deswegen, weil Hoyden in ihrem eigenen Heim ungeliebt ist und dadurch das Mitleid und die Sympathien des Publikums auf ihrer Seite hat. Parson Quiverwit hält sie für des Teufels (II.13, II.14, {III.8}), ihre Amme hat kein Verständnis für sie (II.3ff.) und weist sie unfreundlich zurecht (II.3f. “You wicked, madcap, aggravating girl – [...] You’re the torment of my life”, II.6 “Your step-father’s voice! – now you’ll catch it!”; II.22) und Sir Thomas sperrt sie ein oder ignoriert ihre

³⁵ Hoyden imitiert die Damen der Gesellschaft (II.3) und bringt Tom zum Lachen (II.14), während beide Lord Foppington nachahmen (I.17, III.2 Hoyden: “(mimicking) ‘Stab my vitals!’ ‘How dare you use a peer of the realm so demnibly!’”). Speziell Gillmores gelungene Imitation wird lobend erwähnt (R/*The Theatre* 1.5.1890).

Wünsche (z.B. II.6, II.7 “I won’t have her running about! [...] I won’t have her talking to Dolly! I won’t have her talking to anybody! Lock her up! Bolt the doors!”; II.17, III.3).³⁶ Die Distanz zwischen Hoyden und Sir Thomas wird von Buchanan noch verstärkt, indem er ihn zu ihrem Stiefvater macht.³⁷ Hoydens Protest gegen diese Behandlung wirkt harm- bzw. hilflos, z.B. “I won’t be shut up like a nun, I won’t!” (II.4) oder “But wait till I’m married – I’ll show you I’m not innocent *then!*” (II.7, auch II.6, II.13) Als die wahre Identität der Brüder auffliegt, verfügt Sir Thomas über Hoyden mit den Worten “But there’s no harm done, and my daughter is at your [Lord Foppingtons] service after all!” und ignoriert Hoydens Protest: “I’m not, I’m not!” (III.16) Dies verträgt sich nicht mit dem viktorianischen Familienideal und das Publikum kann nachvollziehen, dass Hoyden durch eine schnelle Eheschließung einen gewissen Grad an Selbstständigkeit erlangen möchte. Buchanans Tom verkörpert das Gegenteil dieses Umfelds. Er nimmt Hoyden ernst, akzeptiert ihr Selbstbestimmungsrecht und will sie beschützen. Beispielsweise verhindert er, dass Sir Thomas sie bei der Ankunft des echten Lord Foppington einsperrt (II.18 “Nay, leave her to me! I’ll protect her!”)³⁸ und ist erstaunt über Sir Thomas’ Vorschriften:

Sir Thomas: You tire his lordship, and ’tis time you were abed and asleep.

Tom: Abed! Asleep! By Jove, Sir Thomas, you treat your daughter as a positive child.

Sir Thomas: And what else is she?

Hoyden: Indeed I am no child – Am I, now?

Tom: Strike me ugly, no.

Hoyden: And when we’re married, I shan’t go to bed till I please, shall I?

Tom: No, my angel, no! (II.26)³⁹

³⁶ Über *The Relapse* schreibt Harris, dass Sir Tunbelly in Hoyden lediglich ein Instrument zur sozialen Positionierung sieht (Harris 1971: xix). “Hoyden and Amanda are not really loved by those who have immediate responsibility for them.” (ebd.)

³⁷ Dies ist anscheinend ein nachträglicher Einfall, insofern im getippten Manuskript das “Step” bis II.6 mit Bleistift ergänzt wurde.

³⁸ Im Original ist Tom höflicher, unterstützt aber Sir Tunbellys Maßnahme: Hoyden: “I won’t be locked up any more. I’m married.” Tom: “Yes, pray, my dear, do, till we have seized this rascal.” (Van.87)

³⁹ Andere Autoren gestalten die Beziehung um eine Kindfrau deutlich anders, so wie Alberty in *Two Roses* (1870): Lottie ist noch unbedarfter als Hoyden, u.a. benennt sie alle ihre Haustiere nach ihrem Geliebten, den sie vorübergehend verloren hat – ihre Hasen (43) und Goldfische, der Papagei, die Stute und der Hund (77) sind alle “Jack”. Im Gegensatz zu Tom nimmt Jack Lottie allerdings überhaupt nicht ernst: Nach einem Streit “entschuldig” er sich mit “I have done nothing, and I promise never to repeat it.” “Oh! Jack, you said the fault was yours.” “Yes, pet, you are mine.” (48) Über Lotties Wohltätigkeit macht er sich lustig: “And so you kill babies – I mean time – making slippers and flannel waistcoats. [...] Slippers, waistcoats and [teaching] ploughboys! Why! a Home Secretary don’t do more.” (90f.) Allerdings muss man gestehen, dass nach Lotties eigener Beschreibung ihre Unternehmungen nicht gerade effektiv sind (90f.). Manche Paare weisen dagegen eine vergleichbare Dynamik auf wie Tom und Hoyden, wobei die Ähnlichkeit nicht in den weiblichen Charakteren begründet ist, sondern durch das spontane, von Zuneigung statt männlicher Würde geprägte Verhalten des Ehemanns entsteht. Z.B. besuchen in Grundys *The Snowball* (1879) Felix und seine

Anders als in der Vorlage und stattdessen den viktorianischen Vorgaben entsprechend verlieben sich Tom und Hoyden und ermöglichen so das *Happy Ending*: “Faith I should be loving you with all my heart, and that isn’t the fashion!” “Not to love one’s husband? [...] Well, well, I shall be lover and sweetheart combined.” (II.13)⁴⁰ Die parallele Werbung von Lory um Dolly (II.23f., III.14) verstärkt die Romantik, hat aber daneben noch andere Funktionen, z.B. ermöglicht sie dem Schauspieler Cyril Maude seine Rolle als komischer Diener mit seinem Potential zum romantischen Helden zu verbinden und bietet dem Publikum zwei weitere Identifikationsfiguren.

Auch wenn Buchanan die romantischen Szenen sparsam einsetzt, kontrastieren sie den Heiratsmarkt, auf dem beide Brüder Hoyden für ihr Geld heiraten wollen, obwohl zumindest Lord Foppington eine Ehe eigentlich für nicht erstrebenswert hält (I.6 “My peerage has cleared me out of ready cash, and I’ll take the heiress – and the fortune.”, I.7 “I must do like the rest, I suppose, and sacrifice myself on the altar of marriage.”). Hoyden wird in diesem Prozess zum Objekt. Während Sir George immerhin die Form wahrt und ihre Charaktereigenschaften anpreist (I.5),⁴¹ gilt Lord Foppingtons erste Frage ihrem Vermögen (I.6 “Five thousand a year, you say?”), wobei Buchanan die Vorlage besonders im Vergleich zu Sir Tunbellys Beschreibung seiner Tochter noch deutlich abmildert: “[S]he has a wholesome body, and a virtuous mind; she’s a woman complete, both in flesh and in spirit; she has a bag of milled crowns, as scarce as they are, and fifteen hundred a year stitched fast to her tail [...]” (Van.98) Tom widerspricht schon bei Vanbrugh: “I think no woman is worth the money that will take money. [...] is it possible you can value a woman that’s to be bought? [...] Because a woman has a heart to dispose of; a horse has none.” (Van.53) Allerdings funktioniert in Buchanans Stück der Heiratsmarkt in *beide* Richtungen, insofern Tom als jüngerer Bruder bei wohlhabenden Frauen keine Chance hat (I.3). Buchanans Hoyden kann Toms finanzieller Status dagegen

Frau Arabella getrennt voneinander heimlich ein pikantes Theaterstück, erspähen sich und wollen sich gegenseitig eine Lektion erteilen. Felix formuliert sein Ziel mit: “I shall, at least, have vindicated my marital authority.” (6), verliert aber im darauffolgenden Chaos die Übersicht und ist alles andere als ein würdevoller Pater Familias. In seinem Spätwerk *Dolly Reforming Herself* (1908) präsentiert sogar der sonst so unerträglich konservative Jones mit Harry einen Ehemann, dessen Liebe zu seiner Frau alle Vorsätze zu einem strengeren Verhalten hinsichtlich ihres verantwortungslosen Umgangs mit Geld aufhebt: “Oh, hang it all! (*Takes her in his arms and kisses her.*)” (112, auch 71, 75)

⁴⁰ Harris weist darauf hin, dass sich bereits in der Vorlage Hoyden und Tom in ihren Bedürfnissen ergänzen – er braucht Geld, sie wünscht sich Freiheit (Harris 1971: xxif.). Die Romantik bleibt dabei jedoch auf der Strecke, wie Hoydens Bemerkung zeigt: “Ecod, I would not care if he were hanged, so I were but once married to him.” (Van.73)

⁴¹ Im Gegensatz zu Couplers Beschreibung bei Vanbrugh: “The lady is a great heiress; fifteen hundred pound a year, and a great bag of money [...]” (Van.27)

gleichgültig sein: “[A]nd as for money, nurse says ’tis mine whene’er I marry and whichever I marry!” (III.8)

Weil *Miss Tomboy* dem klassischen Plotverlauf von der Verbindung aus Eigennutz, die zu wahrer Liebe führt, folgt,⁴² weist auch in diesem Stück nichts auf Buchanans “frequent complaint of being forbidden to explore the problem areas of sex and marriage” hin (Cassidy 1973: 123). Dabei hätte er auf dieser Grundlage Neuland betreten können, denn dass ab den 1890ern die Problematiken einer Ehe und die steigenden Scheidungsraten durchaus thematisiert werden konnten, zeigen besonders Pineros Stücke. In *The Notorious Mrs Ebbsmith* (1895) kritisiert Agnes, die nach einer desaströsen ersten Ehe unverheiratet mit Lucas Cleeve zusammenlebt, die Institution der Ehe mit den Worten: “Why should men and women be so eager to grant to each other the power of wasting life? That is what marriage gives – the right to destroy years and years of life.” (234) Auch alle weiteren ehelichen Verbindungen in dem Stück werden als gescheitert dargestellt.⁴³ *The Benefit of the Doubt* (1895) dreht sich um den Scheidungsprozess von Theos bestem Freund Jack, der unter der krankhaften Eifersucht seiner Frau Olive leidet.⁴⁴ Das späte *Mid-Channel* (1909) dreht das beschriebene Plotmuster sogar konsequent ins Gegenteil: Nach Jahren der Ehe sind die Gefühle der Blundells füreinander nicht stärker geworden, sondern nach Ehemann Theodores Meinung naturgemäß erkaltet⁴⁵ und die

⁴² Das wohl prominenteste Beispiel für dieses Plotmuster ist Shakespeares *The Taming of the Shrew* (ca. 1590). Taylor und Dubourg benutzen es 1869 in ihrer Kollaboration *New Men and Old Acres*; bei Grundy ist es die Grundlage für die Stücke *A Debt of Honour* (1880), *A Marriage of Convenience* (1897) und *The Head of Romulus* (1900); bei Buchanan für die Komödien *Sweet Nancy* (1890) und *Two Little Maids from School* (1898). Neuere Versionen, z.B. die Filme *Green Card* von Peter Weir (1990) oder *The Young Victoria* von Jean-Marc Vallée (2009, hier verliebt sich das von anderen forcierte Paar allerdings bereits vor der Hochzeit), zeigen, dass der Plot bis heute nichts von seinem Reiz verloren hat.

⁴³ Bei Agnes’ Eltern (229), Agnes’ erste Ehe (230 “For about twelve months he treated me like a woman in a harem, for the rest of the time like a beast of burden.”, 334f.), bei Gertrude (330f. “It didn’t last long, but it was dreadful, almost intolerable. [...] after the first few weeks of it, my husband treated me as cruelly”) und in Lucas’ erster Ehe mit Sybil (354f. “The unsympathetic wife, eh? [...] Because I’ve so often had to tighten my lips, and stare blankly over his shoulder, to stop myself from crying out in weariness of his vanity and pettiness? Cruel! Because, occasionally, patience became exhausted at the mere contemplation of a man so thoroughly, greedily self-absorbed?”).

⁴⁴ Jacks Freund Shafto bemerkt: “Jack Allingham is the seventh I’ve been best man to in nine years. [...] And they’ve all managed to get into the Divorce Court since, one way or another.” (102f.) Der gute Ausgang wird zumindest angedeutet, insofern es eine Aussicht auf Versöhnung zwischen Theo und ihrem Mann gibt und Jack und Olive in der letzten Szene Hände halten (292).

⁴⁵ Das Ehepaar hat unterschiedliche Vorlieben (324f.), Zoe ist schnippisch und Theo ungeduldig (299). “I suppose no man has ever been ‘in love’ with his wife for longer than I’ve been with mine. [...] and I have a very great affection for her still – We’re middle-aged people, Zoe and I. [...] There must come a time on a journey when your pair of horses stop prancing and settle down to a trot.” (333) Dieselbe Meinung äußert Sir Richard in Jones’ *The Case of Rebellious Susan* (1894): “Married life isn’t very romantic with anybody, and it ought not to be. When it is, it gets into the Divorce Court. You ought to have finished with romance long ago, both of you.” (15) Ehemann Harabin verteidigt seine Untreue mit: “Well – married life, even with the best and sweetest of wives, does grow confoundedly unromantic at times.” (15) Worauf Lady Susan antwortet: “Unromantic! Don’t you think that married life grows unromantic for women? Don’t you think

Beziehung zerbricht, weil sie versäumt haben, ein gemeinsames Leben aufzubauen (d.h. keine Kinder haben) (464f.). Zoe stürzt sich am Ende des Stücks vom Balkon. Bezüglich *Miss Tomboy* verhindern u.a. das Genre, der vorgegebene Plot und die Aufführungsbedingungen, dass das Stück anders endet als unzählige andere viktorianische Stücke. Aber auch in Buchanans ernsteren Stücken über problembehaftete Ehen präsentiert er konservative Lösungen, in denen die fehlerhafte Frau erst Respekt und später Liebe für ihren Mann entwickelt (vgl. *The Queen of Connaught* 1877, *Lady Clare* 1883 und *Partners* 1888). Dabei sollte man jedoch im Auge behalten, dass gerade die früheren Adaptionen in einem deutlich anders strukturierten Feld entstehen.

Die in der englischen Literatur traditionelle Gegenüberstellung von Stadt- und Landleben bzw. Charakteren aus diesen Lebensräumen⁴⁶ wurde bereits im Zusammenhang mit Hoyden angesprochen, beeinflusst aber auch das dargestellte Männerideal. Im Manuskript deutet Buchanan zunächst an, dass die mit dem Land verbundene natürliche Unschuld nur bei Frauen attraktiv ist und impliziert so eine Doppelmoral, inklusive der Begründung derselben mit der männlichen Natur – bezeichnenderweise streicht er diesen Wortwechsel jedoch wieder:

- {Lory: But come, am I not transformed? Does not my very breath smell of innocence and country hay?
Dolly: 'Tis sweet and wholesome, sure enough. But they tell me that you gentlemen from London be a bad lot!
Lory: Who's been taking away my character?
Dolly: Lawks, all the world knows that London's a wicked place. The pretty wrenches run into holes like rabbits, when town gentlemen come down.
Lory: And *you*, my Chloe, *you*?
Dolly: I'm afraid of no man. *I like a wicked chap I do, I think it be human nature.*} (II.24, kursiv sh)⁴⁷

Erhalten bleibt lediglich, dass Dolly Männer mit einem gewissen Grad an Erfahrung vorzieht: "I like a town chap best, for he knows the way to coax a woman!" (II.25) Lord Foppington spricht die geographische Entfernung von Stadt und Land an (I.6 "pilgrimage to the North Pole"), sie zeigt sich aber besonders im Verhalten der Charaktere. Die

we want our little romance as well as you?" (16) Nach Jones' Ansicht ist dieses Verhalten allerdings unweiblich.

⁴⁶ Bereits ab den 1870ern parodiert Gilbert diesen überbeanspruchten Kontrast, z.B. in *Engaged* (1877) oder der komischen Oper *Ruddigore* (1887): "When thoroughly tired / Of being admired / By ladies of gentle degree [...] Away from the city we flee [...]! [...] From charms intramural / To prettiness rural [...]" (236)

⁴⁷ Der letzte Satz kann natürlich auch heißen, dass Frauen natürlicherweise einen "wicked chap" bevorzugen.

Wertevertelung auf die zwei Lebensräume bleibt jedoch wie in *Stormbeaten vage*.⁴⁸ Lord Foppington ist ein überzüchteter Städter, aber auch Tom und Lory sind ein Produkt der Großstadt bzw. deren Gesellschaft. Den ländlichen Sir Thomas stattet Buchanan anders als Vanbrugh mit einem gesunden Selbstbewusstsein aus: “His lordship will be welcome. [...] We’re only plain folk, but we know how to entertain one of his lordship’s condition.” (II.8)⁴⁹ Er behandelt seine Stieftochter jedoch grob, betrinkt sich mit seinen Gästen (III.7), treibt derbe Späße mit Lord Foppington und entschuldigt sie mit den angeblichen ländlichen Sitten (II.29 “it’s the custom of the country”, II.30, II.32 “‘Tis only my country ways”) – was wiederum einen gewissen Stolz bzw. Trotz gegenüber den reichen Wichtigtuern aus der Stadt anzeigt. Gleichzeitig fungiert er als Clown, wenn er aus Unwissenheit nicht einmal der Konversation eines Dieners folgen kann.⁵⁰ Die Ähnlichkeit zu *Sophias Squire Western* weist darauf hin, dass Buchanan sich bei *Miss Tomboy* an dasselbe Erfolgsrezept hält, das bei den Vorlagen von Fielding erfolgreich war.⁵¹ Er kehrt damit zur traditionellen Verbindung von Landleben und Komik zurück, anstatt sich am “idyllic model of simplicity versus complexity” von ländlicher Natur versus städtischer Kultur (Bunting/Williams eds. 2008: 80) zu orientieren. Eindeutig negativ besetzt sind dagegen die ländlichen Charaktere Quiverwit und besonders Sentry, die aus Eigennutz ihren Arbeitgeber hintergeht (II.16, II.20, III.10 ≈ Van.76, Van.113f.) und anlügt (II.4 vs. II.14).

Ebenso bereits in *Sophia* thematisiert wurde die unsichere soziale Position des Protagonisten. Wie Findling Tom von Allworthys privater Großzügigkeit abhängt, so ist

⁴⁸ Auch in Buchanans Gedicht “Liz” über eine Londoner Slumbewohnerin wird ihr Besuch auf dem Land nicht automatisch mit positiven Emotionen verbunden: “But Mr Buchanan will have none of it, and Liz feels no delight but only a strange homelessness, a dull wonder which is neither pleasant nor painful, but which seems further removed from pleasure than from pain.” (Noble 1893: 176)

⁴⁹ Sir Tunbellys Verhalten ist zwar zunächst aggressiv und selbstbewusst (Van.69 “So you see I am not ashamed of my name – nor my face neither.”), verwandelt sich jedoch in Unterwürfigkeit, sobald er von Toms vermeintlichem Status erfährt: “I ask your lordship’s pardon ten thousand times [...] I hope your honour will excuse the disorder of my family; we are not used to receive men of your lordship’s great quality every day. [...] Your lordship does me too much honour” usw. (Van.69f.).

⁵⁰ Lory kündigt Tom in blumigem Vokabular an, “he will immediately descend upon you, like Jupiter, in a shower of gold –”, worauf Sir Thomas sich beleidigt fühlt, und weiter: “He is dying to behold his Amaryllis –” “Eh?” (II.7f.)

⁵¹ In den Charakteren der Gutsbesitzer (*country squire*) zeigt sich erneut die in 7.6/FN 3 erwähnte Ähnlichkeit der Vorlagen. Das Verhalten von Vanbrughs Sir Tunbelly deckt sich mit dem von Fieldings Squire Western, der Dialekt spricht (F.15f. “un” statt “him”, “Zounds!”, “Zophy” usw.), ständig betrunken (F.700, F.866) und mehr an der Jagd als am Verbleiben seiner Tochter interessiert ist (F.542f.). Squire Western benutzt allerdings ein noch ausfalligeres Vokabular, z.B. “that fat a–se b–, my Lady Bellaston” (F.778, auch F.702, F.777). In anderem Zusammenhang redet Buchanan von “the wonderful force and picturesqueness of the language of the lower classes” und verbindet sie mit moralischer Überlegenheit: “They know nothing of the educated luxury of using language in order to conceal thought, but speak because they have something to say, and try to explain themselves as forcibly as possible.” (DG 304f.)

Tom als jüngerer, noch dazu verschuldeter Bruder auf Lord Foppingtons Verständnis angewiesen. Die Darstellung der Brüder kann in zweifacher Weise sozialkritisch ausgelegt werden. Zum einen ist Lord Foppington ausnahmsweise nur bedingt ein Schurke, auf jeden Fall aber ein lächerliches Exemplar des Adels.⁵² Zum anderen kann sich Tom problemlos als *Peer* ausgeben: “[He is] Splendid!” (II.22), “What manners!” “He’s the pink of fashion!” (II.26) Hoyden erkennt sogar überhaupt keinen Unterschied zwischen ihm und dem vermeintlichen Hochstapler (III.2 “Though any one may see which is the true lord, you or he. [...] Yet he is so like indeed, that ’tis a mercy he had not come first – I might have given my heart to him, sure, instead of to you!”) und aus ihrer Sicht ist Toms Status reiner Zufall: “[I]f you are no lord, ’tis your brother’s fault for being born before you!” (III.8) Die Kritik am Adel wird allerdings abgeschwächt, weil Lord Foppington seinen Titel erst kürzlich und gegen Geld erworben hat und Tom ihn nur bei den unwissenden Nachbarn vom Land aussticht.

Die Darstellung des Kirchenmanns Quiverwit folgt dagegen der Vorlage und bleibt überraschenderweise auffallend negativ. Er ist ein unmoralischer Heuchler (II.14 “Chaplain loves money and eating and drinking, and he loves Mrs Sentry, for I caught him kissing her in the pantry.” = Van.75 “he loves her [Nurse] better than he loves his pulpit”, Van.78 “he loves eating more than he loves his bible”), lässt sich bestechen (II.16 “The man who marries me will be fortunate! I have a presentiment – you will die a Bishop.”, II.21, III.9f. ≈ Van.86, Van.114f.) und ist ein Opportunist, wenn er Hoyden vom Teufel besessen nennt (II.4, II.13, III.9), sie aber später Tom gegenüber als “the most truly religious” junge Dame beschreibt (II.5). Der Charakter ging dennoch durch die Zensur, wenn auch *The Era* vielsagend bemerkt: “Mr T. Grove handled the rather ‘dangerous’ part of the hypocritical and intemperate parson with commendable tact and discretion.” (R/*The Era* 22.3.1890 2687)

Erkenntnisgewinn für *Miss Tomboy*

Um den Erfolg der rein textbasiert eher schematischen und slapsticklastigen Farce *Miss Tomboy* zu verstehen, ist es wichtig, das Stück in Buchanans Gesamtwerk einzuordnen und die Feldvorgaben zu berücksichtigen. Sie ist Teil seiner Reihe von Klassiker-adaptionen am Vaudeville und trifft daher auf perfekte Rahmenbedingungen. Nicht nur

⁵² Auch Pinero macht sich in *The Amazons* (1893) im Charakter von Tweeney über den überzüchteten Adel lustig: “[W]e have never been coarse, brawny men; always delicate, fragile, with transparent veins [...] We have sciatica also, but every alternate generation has the cramp bias very clearly defined.” (42, 45)

Manager und Autor, sondern auch viele der Schauspieler kennen sich seit Jahren und die Besetzung glänzt mit vielen unbestrittenen Stars. Durch die Einbindung in eine Marke und die völlig eindeutige Genrezugehörigkeit wissen sowohl Kritiker als auch Publikum genau, was sie erwartet, und es lässt sich problemlos erkennen, an welchen Stellen Buchanan den in *Sophia* und *Joseph's Sweetheart* erprobten Schemata folgt. Die Wahl der Vorlage ist eindeutig der Reihenzugehörigkeit geschuldet, denn *Miss Tomboy* teilt den Humor von Fieldings Romanen, und wieder kann Nostalgie durch den Rückgriff auf ein vormodernes England und eine als altmodisch und typisch englisch empfundene Genreform erzeugt werden.

Der Textvergleich lässt die üblichen Glättungen und Kürzungen erkennen, mit denen als gefährlich empfundene, unmoralische oder anstößige Elemente den viktorianischen Feldregeln angepasst werden, dennoch bleiben die Charaktere liebenswert und werden nicht zu glatt. Besonders wichtig ist dies für die Umgestaltung des zentralen Charakters Hoyden zu einem natürlichen Wildfang. Mit ihr kann Buchanan einmal mehr die ihm am Herzen liegenden gesellschaftskritischen Themen aufnehmen, die er besonders ähnlich bereits in *Agnes* untersucht hat: die Frage nach angemessener weiblicher Erziehung, die Kritik an der unbedingten Verfügungsgewalt männlicher Vormünder über ihre Mündel und das Ideal einer gleichberechtigten Partnerschaft. Dafür entwickelt er um Hoyden und Tom eine romantische Liebesgeschichte, die einem vertrauten Plotmuster folgt, deren Süßlichkeit jedoch immer dem Ton der Farce angemessen ist. Auch für den Rest des Stücks gilt, dass sich die von Buchanan neu erdichteten Passagen stilistisch problemlos in das vorhandene Material einfügen.

Trotz des Erfolgs von Buchanans Klassikeradaptionen ist unklar, ob *Miss Tomboy* mit Verweis auf die anderen Stücke der Reihe vermarktet wird. Die meisten Rezensionen vergleichen das Stück mit der Vorlage oder anderen Bearbeitungen von *The Relapse* anstatt mit Buchanans vorhergehenden erfolgreichen Adaptionen. Die Einzeltextreferenzen sind stark, da zumindest ein Plotstrang detailliert übernommen wird und die Namen großteils erhalten bleiben. Die neuen slapstickartigen Elemente in II verorten jedoch das Stück über Systemreferenzen deutlich im Genre der Farce und stellen so eine vorsorgliche Distanz zur problembehafteten Restaurationskomödie her. Wie bei allen seinen Adaptionen stellt Buchanan jedoch sicher, dass der Zuschauer die Quelle nicht kennen muss, um das Stück zu verstehen. Den Bezug auf einen klassischen, wenn auch umstrittenen englischen Autor nutzt Buchanan einmal mehr zur Kontinuitätsschaffung, sowohl im Blick auf die literarische Tradition, als auch auf seine eigene Reihe am

Vaudeville. Eine Sinnkomplexion kommt nicht zustande, auch wenn der intertextuelle Vergleich zeigt, dass Buchanan mit der Umgestaltung von Hoydens Charakter und von ihrer Beziehung zu ihrem Stiefvater das Thema weiblicher Unmündigkeit stärker kritisiert, indem er vorhandene Elemente wie Hoydens Freiheitsdrang verstärkt, und sie zusätzlich zur Sympathieträgerin macht, indem er ihre Verletzlichkeit betont. Toms neue Fürsorglichkeit und die entstehende Romanze kann im Anschluss problemlos für die im Viktorianismus normative Idealisierung und Romantisierung der Ehe genutzt werden.

Angesichts der Tatsache, dass Buchanan die bei Vanbrugh angelegte Kritik am Heiratsmarkt bzw. das Plädoyer für die Selbstbestimmung der Frau verstärkt, kann man bei *Miss Tomboy* im Sinne von Lachmann von einer Partizipation sprechen. Um zu diesem Schluss zu kommen, müsste der Zuschauer aber die Quelle äußerst detailliert studiert haben. Für das durchschnittlich informierte Publikum ist *Miss Tomboy* daher eher eine Transformation, bei der Buchanan den geretteten Plot an neue Ideale anpasst. Der “unmoralische” Plot um Loveless und Amanda wird dagegen nicht abgewehrt, sondern kurzerhand gestrichen. Dies wird von keinem Kritiker negativ bemerkt und ist insofern kein mutiger Schritt, sondern eine Anpassung an bestehende Normen.

7.7 *The Wanderer From Venus* (1896)

British Library Referenznummer: Lord Chamberlain’s Plays Add MS 53603 I

Zustand: maschinell geschrieben, kaum handschriftliche Änderungen

Paginierung: 89 Seiten; Paginierung setzt für jeden Akt neu an, ist jedoch handschriftlich durchgestrichen und neu durchgezählt

Quelle und Abkürzung: H.G. Wells. *The Wonderful Visit* (Roman, 1895); Seitenangaben aus der Vorlage werden mit W.x abgekürzt; kursiv gesetzte Angaben beziehen sich auf die Seitenzahl (W.x), recte auf die Kapitelnummer

Nach seinem Bankrott mit *A Society Butterfly* (1894, mit Henry Murray) verfasst Buchanan noch sechs weitere Stücke, alle in Kollaboration mit seiner Schwägerin Harriett Jay. Das Manuskript von *The Wanderer From Venus* erwähnt Jay unter ihrem Pseudonym “Charles Marlowe”, allerdings benutzt sie es zu diesem Zeitpunkt lediglich zur Abgrenzung ihres Theaterschaffens von ihren anderen Werken und nicht, um ihre Autorschaft zu verheimlichen.¹ Das Stück eröffnet am 8. Juni 1896 am Grand Theatre im Londoner

¹ Dass “Marlowes” Identität weithin bekannt ist, zeigt z.B. folgender Leserbrief zu *The Romance of the Shopwalker* (1896): “He [David C. Murray] knew perfectly well that ‘Charles Marlowe’ stood for ‘Harriett Jay,’ and that the works of Harriett Jay, whatever their merits might be, were at least as well and widely known to the public as those of Mr David Christie Murray. [...] Yours truly, Charles Marlowe (Harriett Jay)” (R/*The Era* 28.3.1896 3001).

Vorort Croydon, das zu diesem Zeitpunkt ziemlich genau zwei Monate in Betrieb ist und mit einigen Vorteilen gegenüber dem West End aufwarten kann. In seiner Rezension rechnet Shaw aus, dass der Ausflug nach Croydon, inklusive Bahnfahrt erster Klasse, Theaterticket und Programm immer noch “three and tenpence” günstiger sei als der Besuch in einem Theater am Strand (Shaw 1906: 16) und beschreibt das Grand als “a theatre which is to some of our Strand theatres as a Pullman drawing-room car is to an old second-class carriage” (ebd.: 15). Über die Laufzeit in Croydon liegen keine Informationen vor und es ist unklar, ob das Stück jemals im West End produziert wurde. Laut Cassidy war es trotz “excellent writing” und “a high degree of dramatic skill in handling plot and character” kein “real box-office success” (Cassidy 1973: 136). Dennoch war es nicht unerfolgreich:

So satisfied are the authors of *The Wanderer from Venus* with the results of its initial week at the New Grand Theatre, Croydon, that they have determined to send it on tour at once, with all the new scenery and effects, prior to its London production. In view of the large expense involved in the cast and in the production generally, only first-class towns can be visited, but a No. 2 company will be organised later on to visit the smaller theatres. (R/*The Era* 13.6.1896 3012)²

Mit III Akten (3 Szenen), 2 Bühnenbildern und 7 Charakteren ist eine Tour mit vergleichsweise wenig Aufwand möglich.

The Wanderer From Venus wird als “*New Fanciful Comedy*” beworben (R/*The Era* 20.6.1896) und weder die Autoren noch die Rezensenten erwähnen eine konkrete Quelle für das Stück, auch wenn *The Stage* und *The Era* auf den Mythos von Pygmalion und Niobe verweisen (R/*The Stage* 11.6.1896: 12, R/*The Era* 13.6.1896 3012). Shaw stellt als einziger Kritiker die Verbindung zu H.G. Wells’ Roman *The Wonderful Visit* (1895) her, aber auch er lässt offen, ob Buchanan die Quelle tatsächlich gelesen hat: “I cannot help suspecting that even the trouble of finding the familiar subject was saved him by a *chance glimpse of some review* of Mr. Wells’ last story but one.” (Shaw 1906: 16, kursiv sh) Der Detailvergleich zeigt, dass Wells’ Buch tatsächlich den Ausgangspunkt für das Stück darstellt, die Adaption ist jedoch so lose, dass in diesem Fall eine getrennte Zusammenfassung der Vorlage notwendig ist: Im ländlichen Sidderford schießt der Hobbyornithologe Vicar Hilyer aus Versehen einen Engel vom Himmel, den keiner der Dorfbewohner als solchen erkennt und der stattdessen für Hilyers unehelichen Sohn gehalten wird. Das Geigenspiel des Engels ermöglicht Hilyer einen flüchtigen Blick auf eine spirituelle Welt,

² Es gibt u.a. Rezensionen zu Aufführungen am Theatre Royal in Darlington (3.8.1896) und am Royalty Theatre in Glasgow (7.12.1896), die darauf hinweisen, dass diese Tour tatsächlich stattgefunden hat (R/*Theatre Reviews* 50).

während sein Unverständnis angesichts der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung ihn in Erklärungsnot bringt. Die folgenden Vignetten zeigen den Engel in Interaktion mit verschiedenen menschlichen Typen, deren Verhalten ihn verwirrt. Seine Flügel beginnen zu schrumpfen und er nimmt immer weltlichere Züge an – von Anfang an unterliegt er physikalischen Gesetzen wie der Schwerkraft und empfindet zu seinem Erstaunen Schmerz, Hunger und Müdigkeit. Später kommen negative Emotionen wie Trauer und Wut dazu. Nur das Hausmädchen Delia versteht ihn, mit der zusammen er in den Flammen des brennenden Pfarrhauses umkommt und zum Himmel aufsteigt. “I tried to suggest to people the littleness, the narrow horizon, of their ordinary lives by bringing into sharp contrast with typical characters a being who is free from the ordinary human limitations.” (Wells nach Hammond 1979: 82)

Buchanans Stück handelt (I) von Claude, einem Wissenschaftler und Träumer, der mit Dora verlobt ist, seine Zeit aber lieber mit Spekulationen über andere Welten verbringt. Sein Sehnen nach einer idealen Liebe holt Engel Stella von der Venus zur Erde. (II) Stella wird von niemandem außer Claude als Engel erkannt, sondern als seine Geliebte wahrgenommen, und Dora löst die Verlobung. (III) Stellas Gefühle werden immer menschlicher und sie empfindet neben Liebe auch Eifersucht und Hass. Doras Trauer weckt jedoch ihr Mitleid, so dass sie Claude entsagt und durch diese Läuterung wieder zur Venus aufsteigen kann. Dora erkennt, dass Claude die Wahrheit gesagt hat und sie versöhnen sich. Im Nebenplot ist Doras Schwester Euphemia mit Claudes Freund Doktor Middleton verlobt. Auch er und der Vater der Mädchen, Vicar Dullamere, erliegen Stellas Charme und es kommt zu weiteren Komplikationen.

Buchanan zeigt sich mit der Rezeption des Stücks höchst zufrieden (“I unhesitatingly affirm that no play with which I have been connected, since *Sophia*, has won such tokens of delight from a popular audience” R/*The Era* 13.6.1896 3012), was die überwiegend positiven Kritiken bestätigen. Die Reaktion des “large and fashionable audience” ist “friendly” (R/*The Stage* 11.6.1896: 12) bzw. “cordial” und die Autoren kommen nach einem “genuine and hearty call” auf die Bühne (R/*The Era* 13.6.1896 3012). Über eine Aufführung in Glasgow schreibt *The Era* “The present production has all the advantages of Mr Buchanan’s poetic temperament and imagination” (R/*The Era* 12.12.1896 3038) und sogar in Shaws beißender Kritik versteckt sich unverkennbares Lob:

It is full of commonplace ready-made phrases to which Mr. Buchanan could easily have given distinction and felicity if he were not absolutely the laziest and most perfunctory workman in the entire universe, save only when he is writing letters to the papers, rehabilitating Satan, or

committing literary assault and battery on somebody whose works he has not read. [...] Yet the play holds your attention and makes you believe in it: the born storyteller's imagination is in it unmistakably, and saves it from the just retribution provoked by the author's lack of a good craftsman's conscience. (Shaw 1906: 16)

Buchanan reagiert nicht auf diesen Angriff, sondern verteidigt sich lediglich – und zu Recht – gegen den Kritiker des *Daily Telegraphs*:

[H]e did not witness the play in its entirety at all, and had no opportunity of witnessing the enthusiasm which followed the fall of the curtain. [...] as I write for the public, not for the *Daily Telegraph*, I protest in the name of fair play and honesty against the criticism which deals adversely and insultingly with a production of which the critic has seen next to nothing. (R/*The Era* 13.6.1896 3012)

***The Wanderer From Venus* als Adaption im Theaterfeld**

Mit einem Buch von H.G. Wells, zumindest als Inspiration für seine Adaption, entscheidet sich Buchanan zum zweiten Mal für einen erfolgreichen zeitgenössischen Autor.³ Die Verbindung zu einem konkreten Werk könnte dabei zweitrangig sein, da zu Wells' Lebzeiten seine Persönlichkeit und sein turbulentes Privatleben seine Rezeption stark beeinflussten:⁴

He was regularly the subject of public attention as much as for his political and amorous activities as for his writings. (Cevasco ed. 1993: 668)

During Wells's life most of his critics, whether enthusiastic or hostile, were so much taken over by what we could now call his *image* [...] that few cared to regard his work as literature. (Costa 1985: 131)

Im Vergleich zum Vorgängerroman *The Time Machine*, der Wells 1895 zu plötzlichem Ruhm verhilft (Cevasco ed. 1993: 667), ist *The Wonderful Visit* weniger erfolgreich, erhält aber insgesamt positive Rezensionen und verkauft sich gut: "My last book seems a hit – everyone has heard of it – and all kinds of people seem disposed to make much of me." (Wells nach Mackenzie/Mackenzie 1973: 111, auch Hammond 1979: 84) Trotz einer Diskussion um die Originalität⁵ des Romans beeindruckt er "the reading public

³ Die Adaption *Sweet Nancy* (1890) beruht auf dem Roman *Nancy* (1873) der überaus populären Schriftstellerin Rhoda Broughton (1840-1920).

⁴ Wells lässt sich 1893 nach zwei Jahren Ehe von seiner Frau Isabel scheiden, 1895 heiratet er Amy Catherine Robbins, hat aber weiterhin diverse Affären (Cevasco ed. 1993: 668). Wells' Popularität und Marktwert schadet dies jedoch nicht, so erwähnt er Ende 1895, dass er viele Einladungen erhalte und vier Verlage an seinem nächsten Buch interessiert seien (Mackenzie/Mackenzie 1973: 111).

⁵ Wells selbst erwähnt als Inspiration die Bemerkung des Kunstkritikers John Ruskin, "that if an angel were to appear on earth, somebody would be sure to shoot it" (Dicson 1969: 65). Raknem warnt jedoch: "One should not attach too much importance to this statement." (Raknem 1962: 417) In jedem Fall sei hier lediglich die Grundidee zu suchen (ebd.: 418). Als weitere Quellen werden Andrew Langs Geschichte "In

because of its freshness and unconventionality” (Raknem 1962: 417). Die Profilierung über Wells’ Erfolg kann allerdings nicht der Grund für die Auswahl der Vorlage gewesen sein. Wells ist als Autor zu aktuell, um Buchanan Schutz vor Kritik oder Zensur zu bieten, und ein möglicher Werbeeffekt wird nicht genutzt, da weder Buchanan noch die Kritiker eine konkrete Quelle erwähnen. Auch die bereits dramatisch angelegte Struktur des Romans mit ihren vielen Dialogen, die teilweise sogar von einer Art Bühnenanweisung unterbrochen werden (vgl. z.B. 7.7/FN 54), kann nicht ausschlaggebend gewesen sein, da Buchanan keine einzige Szene einfachheitshalber direkt übernimmt. Ebenso wenig muss der Roman, der weniger als ein Jahr alt ist, aktualisiert oder gerettet werden. Eventuell folgt Buchanan derselben literarischen Modeerscheinung, der Raknem *The Wonderful Visit* zuschreibt, ohne sie jedoch weiter auszuführen: “Wells, in writing this fantasy, evidently followed a certain vogue.” (Raknem 1962: 417) In jedem Fall werden Wells’ Charakter, der grundlegende Tenor und die Themen der Vorlage Buchanan aufgrund seines Habitus angesprochen haben: Wells ist wie Buchanan politisch interessiert und stolz darauf, dass er reales Leben und Kunst verknüpfen kann (Cevasco ed. 1993: 667f.), während er hinsichtlich seiner künstlerischen Selbstverortung Buchanans Abneigung gegen den Ästhetizismus (ebd.: 667) und Ibsen teilt (vgl. W.57 “Many of this type of degenerate show this same disposition to assume some vast mysterious credentials. [...] Ibsen thinks he is a Great Teacher”). Die Weltanschauung des Romans entspricht Buchanans – das menschliche Dasein wird als unvollkommen aber dennoch nicht ohne Ideale dargestellt – und viele der angeschnittenen Themen finden sich auch in Buchanans anderen Werken. U.a. karikiert Wells in *The Wonderful Visit* übertriebene weibliche Empfindsamkeit (vgl. Miss Western in *Sophia*), gesellschaftliche Heuchelei und die Kluft zwischen Arm und Reich (vgl. *The Sixth Commandment*).

Obwohl Buchanan die Quelle stark abwandelt und hauptsächlich die Grundidee vom gefallenen Engel übernimmt, zeigt sich an diversen Details, bestimmten Situationen und der Interaktion zwischen Engel und Menschen, dass Buchanan den Roman gekannt haben muss. Er eignet sich mit seiner milden Satire besonders gut als Ausgangspunkt für ein viktorianisches Theaterstück, insofern Buchanan nicht vorgeworfen werden kann, dass er zugunsten eines unterhaltsamen Theaterabends bittere Wahrheiten der Vorlage gestrichen

the Wrong Paradise” (1886), Hawthornes Geschichte “Snow Child” (Raknem meint vermutlich “The Snow Image” von 1850), Gilberts Stück *Pygmalion and Galatea* (1871) und Grant Allens Roman *The British Barbarian* (1895) genannt (ebd.: 417). Nach einem Vergleich geht Raknem davon aus, dass Wells als Literaturkritiker zumindest Allens Buch gekannt haben muss (ebd.: 418f.).

habe.⁶ Neben der übernommenen ironischen Komik verstärkt Buchanan jedoch die fantasievollen und besonders die sentimental Elemente. Die zentrale Idee des Engels auf Erden und der daraus entstehenden Komplikationen entwickelt er entlang der Vorlage, z.B. in den Spekulationen über parallele Welten⁷ oder der Beschreibung der außerirdischen Heimat.⁸ Der Engel schockiert die Frau des Kuraten mit seinen nackten Knien (W.10), während Stellas Kleid die Gemüter erhitzt (s.u.). Beide sind den physikalischen und physischen Gegebenheiten der Erde unterworfen,⁹ und empfinden Hunger bzw. Nahrungsaufnahme als etwas Komisches.¹⁰ Das menschliche Dasein muss ihnen erklärt werden,¹¹ während sich ihre Emotionen an die neue Umgebung anpassen.¹² Nicht zuletzt gehen beide Besucher eine Beziehung zu einem Menschen ein, wenn auch die Liebe zwischen dem Engel und Delia rein platonisch ist, während Stella auf die männlichen Charaktere des Stücks eine durchaus irdische Faszination ausübt (s.u.).

Da das Personal der Vorlage jedoch stark gekürzt wurde, fallen die meisten Vignetten über die Interaktion des Engels mit der Landbevölkerung weg und viele der ausgedehnten satirischen Szenen wurden gestrichen. Direkt übernommen werden lediglich die Reaktion der Haushälterin auf den Besuch mit einer angedrohten Kündigung (W.44 ≈ 35f.) und die medizinische Untersuchung des Engels durch einen Arzt, der ein mentales Leiden feststellt.¹³ Stella verlässt nie Claudes Haus, während der Engel dazu gezwungen wird,

⁶ Hammond spricht bezüglich des Romans von “gently mocking criticism” (Hammond 1979: 83) und laut Bergonzi überdeckt “the sheer charm of the narration, which often approaches the merely whimsical but never succumbs to it” die Ironie (Bergonzi 1961: 90, auch 96f.). Wells könne seine Sympathie für den dargestellten Mikrokosmos nicht unterdrücken: “There is [...] an abiding affection for the unchanging rural order [...] unmistakable warmth for human foibles [...] the gentle satire [...] lacks the bitterness which is evident in some of the later novels” (Hammond 1979: 83) und “he cannot conceal a certain affection for it [“quasi-feudal village life”]” (Bergonzi 1961: 90).

⁷ Sowohl Hilyer als auch Claude gehen von einer Vielzahl möglicher Welten aus. Hilyer räumt ein, “there may be any number of three dimensional universes packed side by side” usw. (W.26, auch W.25) und Claude sinniert über die “plurality of uninhabited worlds” (9).

⁸ Die Heimat des Engels und Stellas Venus haben gemeinsam, dass sie von Musik durchweht sind und es keine Hässlichkeit, Dunkelheit und keinen Tod gibt (vgl. W.27f., 30f.). Ansonsten ist Stellas Venus jedoch eine von Geistwesen durchwehte Nachtlandschaft mit Mondlicht, blassen Blumen und plätschernden Brunnen (30f.), während sich die Welt des Engels mit 24 Primärfarben, mythischen Wesen und buntem Feuer statt Blumen als äußerst farbig präsentiert (W.27f.).

⁹ Der Engel fühlt Schmerzen (W.19f.), während Stella die Schwerkraft empfindet (30).

¹⁰ “What a mess it is! What a dear grotesque ugly world you live in! [...] Fancy stuffing things into your mouth! We use our mouths just to talk and sing with.” (W.45) ≈ “How comical!” (38)

¹¹ Hilyers versuchte Erklärung ist ausführlicher (W.18 Geburt, Kindheit, Jugend, Ehe, Kinder, Alter, Tod), während Claude lediglich den Kontrast von Jugend und Schönheit mit Alter und Tod erläutert (31f.).

¹² Die emotionale Entwicklung von Wells’ Engel findet dabei über einen längeren Zeitraum statt und wird detaillierter beschrieben: W.17 Schmerz und Hunger, W.25 und W.27 Angst und Unbehagen, W.33 verschiedene Arten von Schmerz, W.38 Trauer und Wut. Die Entwicklung endet damit, dass der Engel Sir John aus Wut beinahe zu Tode prügelt (W.48). Stellas Gefühlsspektrum beschränkt sich dagegen auf Liebe, Hass, Eifersucht und Mitleid.

¹³ Für den Engel: “That man [...] is a mattoid. [...] An abnormal man. Did you notice the effeminate delicacy of his face? His tendency to quite unmeaning laughter? His neglected hair? [...] Marks of mental

bei Lady Hammergallow sein Debüt als Musiker zu geben (W.34-36). Damit verzichtet Buchanan auf komische Elemente, die der sozialen Inkompetenz des Engels geschuldet sind. Beispielsweise hat er gelernt, einer Dame behilflich zu sein, und nimmt zur Konsternation der Gäste dem Hausmädchen höflich das Teetablett ab. Aber auch auf ein reduziertes Umfeld problemlos übertragbare Situationen werden nur ansatzweise genutzt, z.B. übernimmt Buchanan, dass der überirdische Besuch mit Essen bekannt gemacht werden muss, während die entzückte Reaktion des Engels auf andere alltägliche Dinge wie Stühle (W.28), Betten, Feuer oder Seife (W.19) ausgespart wird. Stattdessen zieht Buchanan Komik aus der Interaktion des in seiner Version weiblichen Engels mit Middleton und Dullamere und verschiebt den Fokus auf zwischengeschlechtliche Genderfragen (s.u.).

Wie stark der Einfluss der Vorlage auf Buchanans Version ist, eventuell sogar unbewusst, zeigen die vielen kleinen Details, die in abgewandelter Form in *The Wanderer From Venus* wieder aufgenommen werden: Für Wells' helfen "Collectors" der *Evolution*, weil sie eine rare Spezies schneller ausrotten helfen (W.4), während Middleton über die Bedeutung des Flügelknochens in der Entwicklung vom Engel zum Menschen nachdenkt (11f.). Lady Hammergallow bringt eine Dorfbewohnerin davon ab, ihre Tochter *Euphemia* zu nennen (W.124), wohingegen Buchanan Doras prosaisch-skeptischer Schwester diesen Namen gibt. Für Hilyers Haushälterin ist der *Vegetarismus* des Engels suspekt (W.214f.) und Euphemia verteidigt die "poor animals" (15). Der Doktor diagnostiziert Hilyers Geschichte als "*Self-hypnotism*" (W.55), ebenso wie Middleton und Dullamere Stellas Einfluss mit "a queer sort of attraction about a mesmeric sort of fascination [...] like hypnotism" zu erklären versuchen (72). Der Engel verkörpert Lady Hammergallows *stereotypische Vorstellung* eines Musikers (W.156f. "His hair is long already, and with that high colour he would be beautiful, simply beautiful on a platform. The Vicar's clothes fitting him so badly makes him look quite like a fashionable pianist already."), während Stella für eine Schauspielerin gehalten wird (70 "I infer, from your attire [...] that you are connected to the theatrical profession? Now, I do not, like some of my brethren, altogether condemn the stage [...] and I am aware that many members of the profession are worthy members of society."). Und beider Anwesenheit ist in der eng verzahnten Gesellschaft eines *Dorfs* problematischer, als in einer größeren Stadt (W.148

weakness [...] Many of this type of degenerate show this same disposition to assume some vast mysterious credentials." (W.56f., auch W.29) Für Stella: "A clear case of dementia." (42), "nervous ganglia" und

“Geniuses and people of that kind are all very well in London. But here at the Vicarage.”, 43 “In a great City such a thing might be overlooked, but here in a small village, where everyone’s eyes are on you, –”).

The Wanderer From Venus zeigt aber nicht nur literarische Einflüsse auf Buchanan, sondern beeinflusst anscheinend seinerseits andere Autoren. Im Theaterstück *A Message From Mars* (1899) des amerikanischen Autors Richard Ganthoney wird ein verlobter junger Mann von einem Marsbewohner besucht, der ihn durch diverse Unglücksfälle von seinem Egoismus kuriert und dessen Besuch sich am Ende als Traum herausstellt.¹⁴ Eine Verfilmung des Stücks von 1913 orientiert sich höchstwahrscheinlich an der Bühnenversion, insofern mit Charles Hawtrey der Hauptdarsteller übernommen wird. Die Beschreibung der ersten Szene und der Darstellung des Besuchers in einer Rezension des Films in der Internetdatenbank www.imdb.com erinnert stark an *The Wanderer From Venus*:

Parker [...] is an *amateur astronomer*, and owns a *magnificent telescope*. One evening he reads a magazine article which *speculates* about the possibility of intelligent life on Mars. [...] Ramiel [...] looks like a *handsome Englishman* in tight-fitting black clothes. He doesn’t have a spaceship or any other interplanetary gear; he simply ARRIVES in Parker’s study. All through the story, Ramiel acts more *like an angel* than an alien: he really seems to be *a visitor from Heaven* [...] rather than a visitor from another planet with access to advanced technology. (Benutzerrezension von F. Gwynplaine MacIntyre vom 30.7.2002, www.imdb.com/title/tt0316241/, kursiv sh)

Das Stück läuft ab November 1899 mit einer Laufzeit von 544 Aufführungen äußerst erfolgreich am Londoner Avenue Theatre (*Who’s Who*¹⁶1977: 1300) und Jay erwähnt, dass Buchanan es zwei Tage vor seinem Schlaganfall im Oktober 1900 besucht und “greatly enjoyed” (Jay 311). Sie selbst stellt keine Verbindung zu *The Wanderer From Venus* her, was darauf hinweisen könnte, dass sie Ganthoneys Stück lediglich als Teil der von Raknem erwähnten Modeerscheinung wahrnimmt. Unbewusst gleicht sie jedoch Ganthoneys Titel an den ihres eigenen Stücks an und nennt es “*The Messenger from Mars*” (Jay 311).

Nach Buchanans Bankrott 1894 sollte die Notwendigkeit eines ausreichenden Honorars und die Gewinnung von Investoren für seine nächsten Stücke erste Priorität

“[c]erebral irritation” (46), “she’s a little, – (*touches his forehead* [...])” (73) und “the poor girl is demented” (77).

¹⁴ Booth nennt zwei Beispiele für dieses Plotmuster: In C.Z. Barnetts *Victorine, or The Orphan of Paris* (1831) muss sich die Heldin zwischen der Ehe mit einem armen ehrlichen Mann oder einer Liebschaft mit einem reichen Marquis entscheiden. Als sie sich vom Marquis ruiniert in die Seine stürzen will, erwacht sie und wählt die ehrbare Armut. In James MacCloskys Temperenzdrama *The Fatal Glass, or the Curse of Drink* (1872) verdeutlicht ein Traum dem Protagonisten die schrecklichen Folgen von Alkoholismus (vgl. Booth 1965: 152f.).

haben. Allerdings hat er bereits 1895 sein Potential für populäres Theater mit der erfolgreichen *cross-dressing* Farce *The Strange Adventures of Miss Brown*¹⁵ erneut bekräftigt und nimmt sich bei *The Wanderer From Venus* die Zeit, die Vorlage komplett umzuschreiben. Ob der Originalitätsdruck durch die lose Adaption gesenkt wird, ist zweifelhaft, da Buchanan Wells' Quelle beinahe unkenntlich macht und somit eine Vielzahl anderer Vergleichsmöglichkeiten auf den Plan ruft, wie die Rückführung auf den Pygmalion-Mythos zeigt. Bühnenbild, Kostüme und Effekte werden im Manuskript, wenn überhaupt, nur kurz beschrieben. Claude kommentiert Stellas Ankunft so ausführlich, dass ihr tatsächlicher Abstieg wahrscheinlich nicht zu sehen ist:

Ah, something gleams yonder, – a shooting star, – a sudden light, – [...] Something floating earthward! too slow for a meteor, – too dim for a star! It looks like a white bird, fluttering its wings and wavering downward... It lives... it moves... it cries! It flutters to the ground! (22)

Ihr Wiederaufstieg ist kein neuer Effekt,¹⁶ muss aber dennoch beeindruckend gewesen sein: “And as Miss Kate Rorke [...] flies bodily up to heaven at the end of the play, to the intense astonishment of the most hardened playgoers, there is something sensational to talk about afterwards.” (Shaw 1906: 16) Die Ausgestaltung von Stellas Flügeln wird nur vage in einer Bühnenanweisung und von Claude beschrieben (22 “*Stella is seen with outstretched wings*”, 30 “Not great wings shooting from the shoulder blades / But winged arms”, auch 44). Da nur Claude sie sehen kann,¹⁷ könnten sie im Kostüm weggelassen werden. Sie würden jedoch den fantastischen Einschlag des Stücks und die Blindheit der anderen Charaktere gegenüber übernatürlichen Phänomenen betonen. Ansonsten reizt Buchanan die ganze Bandbreite von Beleuchtungseffekten aus¹⁸ und es regnet in I. Im Gegensatz zum Engel spielt Stella kein Instrument, so dass das Violinspiel des Engels, das Hilyer fremde Welten sehen lässt (W.23), nicht als Anlass für aufwändige Bühnenillusionen genutzt wird. Auch in den 1890ern ist jedoch durchgehende Begleitmusik noch

¹⁵ Obwohl dieses Stück äußerst dürftig und unglaublich konstruiert ist, läuft es 1895 am Vaudeville und Terry's Theatre zusammen für 255 Aufführungen (*Who's Who* ¹⁶1977: 1308).

¹⁶ Z.B. steigt bereits in Milners *Alonzo the Brave* (1826) die vergiftete Imogene zum Himmel auf (vgl. Booth 1965: 82f.), in G.L. Aikens *Uncle Tom's Cabin* (1852) wird Little Eva auf den Flügeln einer Taube zum Himmel getragen (vgl. Smith 1976a: xix) und in Boucicaults *Robert Emmet* (1884) wird Robert von der personifizierten Irland in den Himmel geleitet (313). In Wells' *The Wonderful Visit* verbrennen der Engel und Delia im Pfarrhaus, die Dorfbewohner sehen eine Explosion von Farben und hören Orgelmusik und “little Hetty” sieht zwei geflügelte Gestalten in den Flammen (W.50) – was dank ausgefeilter Bühnentechnik zwar möglich und beeindruckend, aber vermutlich ein zu tragisches Ende für Buchanans Version gewesen wäre.

¹⁷ Middleton beschreibt lediglich die Arme: “I observe two finely moulded arms, and falling drapery.” (41) “Wings indeed! I see nothing but two finely moulded arms, and diaphanous additions, –” (44)

¹⁸ Bei Claude brennt ein Feuer, im Garten scheint der Mond und glitzern die Sterne, die Sonne geht unter und Stella beginnt bereits vier Seiten vor ihrem Aufstieg immer intensiver zu leuchten.

üblich, die in diesem Fall “under the direction of the authors” von Orlando Powell produziert wird (R/*The Stage* 11.6.1896: 12).

In ihrem Lob für die Besetzung des Stücks sind sich die Kritiker einig. Mit Kate Rorke engagiert Buchanan eine Schauspielerin, die bereits zum Erfolg seiner Stücke *Sophia* und *Joseph's Sweetheart* beigetragen hat. Als Stella ist sie “simply charming” und spielt “divinely” (ebd.). *The Era* erwähnt sowohl ihre Schönheit und ihr Kostüm (“in her light, airy costume [Rorke] looked every inch the beautiful celestial being she was intended to represent”), als auch ihr schauspielerisches Talent:

She depicted all the varying phases of the character with striking success, and the changes from heavenly love to worldly hate, and from hate to womanly pity for her rival, were given with full power and great charm of manner. Miss Rorke worked the audience up into a state of keen excitement by her fine acting. (R/*The Era* 13.6.1896 3012)

Harriett Jay springt kurzfristig als Dora ein und “plays exceedingly well” (R/*The Stage* 11.6.1896: 12), “in the pathetic scenes her emotion was beautifully expressed” (R/*The Era* 13.6.1896 3012). Eva Moores Euphemia ist “admirably enacted” (ebd.) und spielt “with consistent spirit” (R/*The Stage* 11.6.1896: 12). Auch Oswald Yorke hat bereits mit Buchanan am Vaudeville in *Sophia*, *Joseph's Sweetheart*, *Clarissa* und *Miss Tomboy* zusammengearbeitet (*Who's Who*⁴1922: 895f.) und sein Claude wird besonders gelobt: “The rôle was a most difficult one to play, but Mr Yorke was equal to the occasion, and gave an impersonation which reached a high level of excellence.” (R/*The Era* 13.6.1896 3012) “Mr. G.W. Anson gives humorous and able treatment to Dr. Middleton” (R/*The Stage* 11.6.1896: 12) bzw. spielt “very good” (R/*The Era* 13.6.1896 3012). J. Beauchamp, der bereits in *The Strange Adventures of Miss Brown* mitgespielt hat, “makes a splendid little study of the vicar” (R/*The Stage* 11.6.1896: 12) bzw. “an acceptable character sketch” (R/*The Era* 13.6.1896 3012).

Die Genrekonventionen sind für *The Wanderer From Venus* nicht eindeutig festgelegt, insofern es sich um eine komische und zugleich märchenhafte, traumartige Fantasie mit philosophischen Einschlügen handelt.¹⁹ Die Grundidee erinnert an die Extravaganzen der 1840er und 1850er Jahre, die häusliche Realität mit fantastischen und magischen

¹⁹ Der *Glasgow Herald* redet von einem “somewhat eccentric example of comedy”, beschreibt Stellas Rolle als “extremely fanciful creation” und kritisiert “the passages, and there are several, in which the authors rise into the region of ethics” als “a little tedious, and not at all convincing” (R/*The Glasgow Herald* 8.12.1896, kursiv sh). Zumindest ein Kritiker stört sich an der Uneindeutigkeit: “[I]t would have been much better to make the piece either broadly farcical or entirely poetic [...]” (R/*The Stage* 11.6.1896: 12) Bergonzi benutzt übrigens ein ähnliches Vokabular in seiner Beschreibung von *The Wonderful Visit* als “[t]his fanciful account” bzw. “an exercise of pure fantasy” (Bergonzi 1961: 89).

Vorkommnissen vermischen, z.B. durch das Auftreten von Feen (s. 6.1.3). *The Wanderer From Venus* ist jedoch deutlich weniger opulent ausgestattet, verzichtet auf die so beliebten Wortspiele und weist trotz aller Komik einen melancholischen Tonfall auf. Die traditionellen Pantomimen beinhalten ebenfalls übernatürliche Elemente, das Personal der Harlekinaden ist allerdings zu ungehobelt und oft auch grausam, um es mit Buchanans Stück zu vergleichen, zudem fehlen typische Elemente wie Lieder, Tänze oder Akrobatik. Die ebenfalls fantastischen Kunstgriffe in den zeitgenössischen Savoy Operas werden im Gegensatz zu Stellas Engelhaftigkeit grundsätzlich ironisch gebrochen. Lediglich Galsworthys deutlich spätere Allegorie *The Little Dream* (1911) weist einen vergleichbaren melancholisch-philosophischen Tonfall und noch mehr übernatürliche Elemente auf, wenn Alpenmädchen Seelchen in einem Traum mit Personifizierungen für das kontrastierende Leben in der Stadt und in den Alpen interagiert.²⁰ Auch ohne Genrekonventionen ist das *Happy Ending* jedoch vorhersehbar, da es sich eindeutig nicht um ein tragisches Stück handelt. Dora ist zu positiv gezeichnet, als dass Claude sie verlassen könnte, ohne als treuloser Herzensbrecher dazustehen, und Stella ist zu unmenschlich, so dass sie als Identifikationsfigur und damit Sympathieträgerin ausscheidet. Die rasche Versöhnung von Claude und Dora ist zugegebenermaßen unüberzeugend, allerdings störte sich ein viktorianisches Publikum daran selten. Das Interesse am Stück entsteht daher aus der Frage, wie das versöhnliche Ende zustande kommen kann, denn sowohl Middleton (44) als auch Dullamere erklären das Dilemma: “If he [Claude] is not a madman, he is something even more objectionable, and in either case, he shall never become a member of my family.” (57)

Die Charaktere des Stücks sind insgesamt positiv gezeichnet und stehen wie schon in Wells’ Vorlage für verschiedene kontrastierende Typen. Engel Stella hebt sich von Anfang an von den anderen Charakteren ab, weil sie Blankvers mit teilweise poetischem Vokabular spricht, so wie in der Schilderung ihrer Reise zur Erde (23) und ihrer Beschreibung des morgendlichen Gartens (28) oder der Welt auf der Venus:

No gloomy dwellings cloud the crystal air, / No monstrous shapes of bird or beast are seen, / But spirits dim and glad like winged flowers [...] Darkness never comes / To wrap that gentle world,

²⁰ In der Stadt trifft sie u.a. den Berg Wine Horn und die “moth children”, “Luxury”, “Death by Drowning” und “Death by Slumber”, in den Alpen den Berg Cow Horn, das Edelweiß und die Alpenrose, Enzian und Löwenzahn, die Bergluft und “Sleep”.

but overhead / The stars forever shine like golden lamps, / Shedding the radiant dews that ever
falling / Confer the blessing of celestial life. (30f.)²¹

Der Engel entpuppt sich jedoch in einer ironischen Wendung als *Femme fatale*. Stella ist somit die erste Figur in einer Adaption von Buchanan, die großteils über ihre erotische Ausstrahlung definiert ist, was überrascht, wenn man bedenkt, dass Beziehungen zwischen Männern und Frauen in vielen seiner Stücke eine zentrale Rolle spielen.²²

²¹ Da in dem Stück bis auf Claudes Haushälterin Mrs Allworthy alle Charaktere der Mittelschicht angehören, fällt die traditionell schichtgebundene Verteilung von Blankvers und Prosa weg, wie sie z.B. Phillips in *Paolo and Francesca* (1902) und *Faust* (1908 mit J. Comyns Carr) benutzt.

²² In Buchanans Romanen spielt Erotik von Anfang an eine größere Rolle. In seinem Erstling *The Shadow of the Sword* (1876) lehnt er in der erotischen Schlüsselszene die Prüderie seiner Zeitgenossen offensichtlich ab, wenn er die Nacktheit von Marcelles Beinen sexuell auflädt aber gleichzeitig verteidigt: “No blush tinged her cheek at thus revealing her pretty limbs; [...] True modesty does not consist in a prurient veiling of all that Nature has made fair, and perhaps there is no more uncleanliness in showing a shapely leg than in baring a well-formed arm.” (28) Die Gleichsetzung von Marcelles Haar mit ihrer “modesty”, die sich in Rohans Armen löst, folgt allerdings der traditionellen viktorianischen Symbolik: “Marcelle’s white coif had fallen back, and her black hair, loosened from its fastenings had fallen down in one dark shower, raining alike around cheeks and neck; and cheeks and neck, when Rohan raised his eyes, were burning crimson with a delicious shame.” (30) Bereits in diesem Roman zeigen sich zwei für Buchanan typische Elemente: Einerseits die Darstellung von aktivem, unverdammtem Verlangen auf Seiten der Frau (z.B. 31f., 92 “Presently the girl, coming close to him and putting both her arms around his neck, so that he could feel her heart beating against his own, kissed him passionately on the lips of her own accord.”), andererseits die Auflösung von Erotik durch ein idealisiertes Vokabular: “[T]he sacred hair fell upon his eyes, and the scent of it – who knows not the divine perfume even scentless things give out when touched by Love? [...] it was the very divinest of divine replies, in that language of Love which is the same all over the wide earth. Their lips trembled together in one long kiss, and all the life-blood of each heart flowed through that warm channel into the other.” (31f., auch 34) In seinem zweiten Roman *A Child of Nature* (1881) verstärkt sich die Darstellung besonders von männlichem Begehren, z.B. in Edwards Träumen von Mina (I.38 “Sometimes she was an Indian, naked to the waist”) und Grahams Leidenschaft für Ethel (II.207f. “There was a glove on the hand, but it was loose, and did not reach far up the wrist. Raising the hand, he pressed his lips, not on the glove, but on the warm skin of the wrist itself. It was a long, burning kiss, and his mouth seemed to cling to the sweet flesh.”). Im dritten Roman *God and the Man* (1881) beschränkt sich die Erotik auf den Protagonisten (45 “Emerging from the water, light and glistening as a naked god”, 103 “Christian’s striking physical beauty”), während im späteren Potboiler *The Master of the Mine* (1885) umgekehrt die exotische Schönheit der Protagonistin Madeline von Anfang an erotisch durchsetzt ist (vgl. I, 59, 67), selbst oder gerade in Lebensgefahr: “The lurid light of the tempestuous morning shone full upon [...] the clinging dress and cloak, which more expressed than hid her lovely form. [...] Her feet were bare, and I saw, to my horror, that all she wore save the great fur cloak was a night-dress of white cotton, reaching to her feet. Her hair fell over her shoulders in loose and dripping folds, descending almost to her waist.” (51) Im weiteren Verlauf fällt diese Komponente jedoch weg und Madeline wird über ihr Verhalten zum Engel stilisiert (71, 90, 102, 136, 140, 154). Von besonderem Interesse sind Almas verwirrte, aber unmissverständliche Gefühle für den maskulinen, athletischen, attraktiven Geistlichen Ambrose (I.10f., I.46, I.78) in *The New Abelard* (1884): “she tried to persuade herself that her strongest feeling towards him was religious and intellectual. In reality, she was hungering towards him with all the suppressed and suffocating passion of an unusually passionate nature. [...] So implicit was her faith in the veracity of his perception, and so strong was at the same time his personal attraction for her, that she might have been ready, for his sake, had he told her the whole truth [er ist bereits verheiratet], to accept as right any course of conduct, however questionable, which he might sanctify as right and just.” (I.189f.) Sie verliert dadurch keineswegs ihren Status als Heldin, während Buchanan auch Ambroses gefallene, vermeintlich tote Ehefrau verständnisvoll beschreibt. Ihre Schönheit ist künstlich und sinnlich (I.87 “her mouth, which was ripe and full, was crimson red as some poisonous flower – not with blood, but paint”, II.124, III.68) und Ambrose wird als ihr Opfer dargestellt (I.116ff.), dennoch liebt sie ihren Sohn (I.111, II.82, II.84), öffnet Ambrose die Augen über sein Fehlverhalten gegenüber Alma (II.132) und wird von der Autorenstimme ihrerseits als Opfer männlicher Verfehlungen verteidigt: “[H]er life, bad as it was from certain points of view, [...] was certainly a purer and an honest life than that of many men; than that, for example, of the honoured member of the

Buchanan folgt damit einem Trend, was nicht heißen soll, dass Erotik auf der viktorianischen Bühne vorher keine Rolle spielt, man denke nur an die traditionelle Hosenrolle in den Pantomimen²³ und den bereits erwähnten persönlichen Appeal vieler Schauspieler und Schauspielerinnen. Allerdings gelten für Theatermanuskripte offenbar strengere Regeln als für andere literarische Erzeugnisse, und Situationen, Gesten und erotische Spannung werden daher oft erst in einer konkreten Bühnenproduktion herausgearbeitet.²⁴ Während ein unauffälliges Manuskript generell weniger von der Zensur zu befürchten hat, werden spezielle erotische Elemente unter bestimmten Umständen abgeseignet – man denke nur an die vielen gefallenen und dafür bestrafte Frauen (s. 7.2). Ein gutes Beispiel für explizite Inhalte, die durch eine konservative Moral verschleiert werden, ist Jones' *The Masqueraders* (1894). Dulcie entscheidet sich aus weltlichen Gründen für die Ehe mit dem lasterhaften Sir Brice, der sie nach wenigen Jahren an den ihr treu ergebenen Remon verspielt. Sie kann jedoch nie wieder glücklich werden:

- Remon: Say you'll give yourself to me willingly. (*Pause.*) I will not take you else. Give yourself to me! [...]
- Dulcie: If I give you myself I give you the last four years with me. [...] I cannot get rid of them! Every time you kiss me I shall see him [Sir Brice] beside us! [...] I am your slave, your dog, your anything! Take me if you will – take me! But kill me after. If you don't, I shall kill myself. (107)

Eine andere, leicht versnobte Strategie verfolgt Alberys Verwechslungsfarce *Pink Dominos* (1877): Hausmädchen Rebecca spart als Domino verkleidet in mehreren Tête-à-têtes nicht mit ihren Reizen, stellt jedoch durch ihren Status keine Bedrohung dar, zumindest aus Sicht der anderen Charaktere im Stück. Als ihre Identität bekannt wird, kommentiert Lady Maggy vielmehr spöttisch: "Gentlemen, I congratulate you on your

aristocracy who paid her bills. She was faithful to this man, and her one dream was to secure comfort and security for her child." (121f.)

²³ Oder Milners Hippodrama *Mazeppa* (1831), in dem noch 1861 Adah Isaacs Menken in ihren fleischfarbenen Strumpfhosen Furore macht (Smith 1976b: 2f.). Auch 1893 ist der Erfolg von Pineros *The Amazons* (1893) in New York u.a. "the quaint prettiness of the girls' masculine attire" geschuldet (Salaman 1895: viii). 1885 konzentriert sich eine amerikanische Rezension von *Lady Clare* ausschließlich auf Harriett Jays Beine in einer Hosenrolle ("The rear view of Miss Jay's legs was certainly very unsatisfactory, for they seemed to be bulky and given to inclining inward at the knees. There was a pleasant surprise in the second act, when Miss Jay's legs appeared in velvet knickerbockers and black stockings." usw. R/*The New York Herald* 6.1.1885: 7), worauf sie empört reagiert: "The obscene boy [Rezensent] sees me play the Hon. Cecil Brookfield, a performance which satisfied London for a whole season, and exclaims, 'Look at her legs! Hang her acting: look at her legs!'" (R/*The World (New York)* 12.1.1885: 5)

²⁴ Shellard und Nicholson nennen als Beispiele für von der Zensur betroffene Kostüme Nachthemden und kurze Ballettkleider und weisen auf die Schwierigkeit der Behörde hin, Auskunft über das tatsächliche Bühnengeschehen zu erhalten (Shellard/Nicholson 2004: 46f.). Es gab auch keine Regeln für das Vorgehen bei bereits lizenzierten Produktionen, auf die die Zensoren durch Rezensionen oder empörte Briefe hingewiesen wurden (ebd.: 17).

conquests.” (283) Gegen Ende des 19. Jh. lockern sich die Regeln allmählich, z.B. zieht sich die Duchess of Strood in Pineros *The Gay Lord Quex* (1899) auf der Bühne um (128 “*The Duchess is standing before the cheval-glass, which conceals her from the audience. With Sophy’s aid, she slips out of her dress and puts herself into the tea-gown*”) und Bastling “*kisses her [Sophy] upon the lips warmly and lingeringly*” (211).²⁵ In Jones’ *Dolly Reforming Herself* (1908) versucht Dolly ihren aufgebracht Mann zu beruhigen, indem sie ihm ihre Strümpfe zeigt (72 “*Drawing up her dress and showing an inch or two of silk stocking. [...] Drawing up her dress an inch or two higher. [...] Dress an inch higher, looking down at her stockings.*”) und versichert, dass sie sie “for your especial benefit” angezogen habe (72). Phillips Verstragödien verdeutlichen allerdings, dass trotz der neuen Möglichkeiten genreabhängige Einschränkungen existieren. Er thematisiert unterschiedliche Spielarten von Liebe und Besessenheit nur in einem abstrakten, idealisierten Vokabular, wie z.B. in seinem Erstlingswerk *Paolo and Francesca* (gedruckt 1900, aufgeführt 1902): “Let me with kisses burn this body away, / That our two souls may dart together free. / I fret at intervention of the flesh, / And I would clasp you – you that but inhabit / This lovely house.” (110ff.) In *Pietro of Siena* (gedruckt 1910) muss Gemma entscheiden, ob das Leben eines geliebten Menschen den Verlust ihrer Tugend aufwiegt. Sie zieht wahre Leidenschaft einem solchen Handel vor,²⁶ beschreibt aber den Unterschied zu einvernehmlichem Handeln in religiös gefärbten Worten:

[B]ut think! / do I now for a moment give myself? / I give you ice for fire, and snow for flame;
 [...] How can you drink my beauty, if no soul / Makes the draught live? [...] But had I loved thee,
 Pietro, not this way / Would I have clasped thee, but in sacred fire / And then shouldst thou have
 tasted of deep life [...]. (52ff.)

Buchanans Stella ist nicht nur attraktiv (40 “she is prettier than the majority of her sex”, 44 “she’s deucedly pretty no doubt of *that*”), sondern hat besondere Anziehungskraft durch ihr dünnes Kostüm (29 “Your dress is thin and light as gossamer”, 41, 45 “You’re thinly clad for this autumnal weather”) und ihre nackten Füße (29 “But look, your feet are

²⁵ Allerdings handelt es sich bei beiden Charakteren um moralisch dubiose Gestalten. Die Duchess ist unglücklich mit einem viel älteren Mann verheiratet, Quex’ ehemalige Geliebte und ständig auf der Suche nach einem romantischen Drama. Mitgiftjäger Bastling versucht Sophys beste Freundin Muriel von ihrer Ehe mit dem geläuterten Lord Quex abzuhalten. Mit diesem Kuss geht er Sophy in die Falle, weil Muriel die beiden beobachtet und so die richtige Entscheidung trifft und Quex heiratet.

²⁶ “The girl who yields beneath a summer moon, / That I can understand, but never a true woman / Made bargain with her body such as this.” (44f.)

bare, / And wet with morning dew!”, 45),²⁷ die nur bei den weiblichen Charakteren auf Missfallen stoßen: “I don’t call her drest at all, – but that is a matter of opinion!” (52, auch 49) Aufgrund ihrer Unschuld wirkt sie zunächst harmlos:

Claude: You seem too frail / And delicate for such a world as this! (29)

Stella: I feel so tired, – I’ll rest till he [Claude] returns, / Here in your arms.

Middleton: You mustn’t, – you really mustn’t.

Stella: Why not? Do you dislike me? (47) (auch 70ff.)

Ihr Effekt auf die zwei Säulen der Gesellschaft, den Arzt und den Vikar, trägt zur Komik des Stücks bei.²⁸ Durch ihre Unwissenheit kann sie gesellschaftliche Barrieren durchbrechen und Claude aktiv umwerben, z.B. erklärt sie ihm zuerst ihre Liebe (26 “I am Stella, and I love you!” “You love me?” “Ah, so much!”). Ihr Verhalten wird im Laufe des Stücks jedoch zunehmend aggressiver, was auch Claude auffällt: “You yourself have changed / And seem more like a fond and passionate woman / Than that pure Angel of my dreams!” (64) “So wild, so cruel, – you are changed indeed” (66). Sie fühlt sich den irdischen Frauen überlegen (76 “She [Dora] is a human thing like you [Euphemia], and you / Not beautiful, and wonderful like me”) und wird sich ihrer Macht über Claude bewusst: “For a smile from *me* / He’d give up all, – that woman, – yes, the world. / For when I speak he says he hears the stars / Singing together, and with every kiss / I press upon his lips, his life grows brighter, / Gladder, and more divine!” (76) Ihre Unschuld geht in ihrer selbstbezogenen Liebe verloren (67 “I’d trample down all other things that live / For love is pitiless as it is sweet” usw.) und ihr eifersüchtiger Hass auf Dora verdeutlicht die negative Seite menschlicher Liebe:

[W]hen I think of *her* / That woman whom they say that he has loved / The heavy load of earth within me turns / To anguish and to hate. She shall not come / Between us! He is mine, not hers! [usw.] (62)

Bid her [Dora] seek, / Elsewhere for love and gladness, – you are mine! / What’s she to come between me and my love / A common thing of clay! [...] Pity? I hate her! (66)

And most I hate that woman whom you say / He loved before I came! If I could call / The lightning down to kill her, I would do it! (76) (auch 64f., 67)

Im Gegensatz zu Stella ist Dora der irdische, wahre Engel des Stücks. Als Einzige vertraut sie Claude auch nach Stellas Eintreffen (53f. “But who *are* you? Some relation of

²⁷ Auch in *Trilby* (1895) sorgen nackte Füße für Furore: “And as for her feet – well, Miss Baird has given the women a fresh cause of emulation; [...] she has shown us how beautiful a thing is the female foot in its natural shape [...]” (*The Era* 2.11.1895 nach Kilgarriff ed. 1974: 475).

²⁸ Als Euphemia die beiden mit Blumen im Haar entdeckt, verteidigt sich Dullamere: “My dear Euphemia [...] I myself have been endeavouring as a clergymen, to impress upon her, –” “No doubt Papa, but permit me to observe that with those flowers in your hair you both look very ridiculous!” (73)

Claude's of course? [...] Don't be afraid, there is some mistake. [...] I'll not believe it! There's some mystery here which he can explain.”), und da sie am meisten unter Stellas egoistischem Verhalten leidet, sind ihre negativen Emotionen nachvollziehbar.²⁹ Als moralische Instanz spricht sie der im doppelten Sinne gefallenen Stella den Status als Engel ab: “She is no Angel! / Angels are sent to comfort and to heal / And not to wound and curse! They are Heaven's messengers / And never make men selfish, false, and cruel / As you have grown!” (82) Ebenso ist ihre Trauer der entscheidende Faktor in Stellas Läuterung. Die Bedeutsamkeit dieser Episoden wird formal betont, indem Dora beide Male in Blankvers fällt, während sie sonst Prosa spricht (81ff., 87f.). Sollte das Publikum ihren fehlenden Glauben an Stella und somit an Claudes Zuverlässigkeit als Fehler auffassen, wird sie am Ende geläutert, als sie Stellas Engelhaftigkeit erkennt (88 “Give me your blessing! (*kneels*)”). Während Stella und Dora eine Abwandlung des traditionellen Gegensatzes zwischen Engel und *Femme fatale* darstellen, verteilt sich auf Dora und Euphemia der ebenfalls *ad nauseam* wiederholte Kontrast von sanftmütigem Mädchen und *jolly girl*, der sich wie immer im Aussehen niederschlägt.³⁰ Euphemia trägt gleichzeitig deutliche Züge der *New Woman*, da sie hauptsächlich über ihre Erziehung am Girton College in Cambridge definiert wird (s.u.). Middleton beschreibt die Schwestern folgendermaßen: “[Y]ou've [Claude] chosen the Beauty, I've preferred the Brains!” (8) Trotz dieser Gegensätze verstehen sie sich jedoch gut.³¹

Der problematischste Charakter des Stücks, der am meisten die Geduld und das Verständnis des Lesers strapaziert, ist Protagonist Claude. Seine positiven Charakterzüge bestehen in seiner Offenheit für neue Erkenntnisse (11 “there are more things in Heaven especially, than are dreamed of in your [Middletons] philosophy”)³² und seinem Idealismus – immerhin erkennt er als einziger den Engel. Diese Sonderstellung betont Buchanan, indem er Claude als einzigen Charakter in seiner Interaktion mit Stella in Blankvers reden lässt.³³ Bis III wird er in seiner Beziehung zu Stella entlastet, insofern

²⁹ Gegenüber Stella: “If my hate could wither her, / Then you should see!” (83) Gegenüber Claude: “Ah, he was right / Who said the spirit of a man is light / And fickle as the wind [...]!” (84, auch 83)

³⁰ Dora ist “a fair-haired gentle girl of 19 or 20”, während Euphemia “a darker type, of 22 or 23, rather pert and decided in manner” ist – und natürlich bebrillt (13).

³¹ Z.B. kann Euphemia trotz ihrer vorhergehenden Verdächtigungen (54 “of course Mr Somerville is only like the rest!”) Dora nicht leiden sehen: “Dora is simply heart broken, and if Mr Somerville can convince her that it's a mistake, which he can set right, –” (78)

³² Ein Echo von Hilyers Feststellung: “I suppose there is no adamant ground for any belief. But one gets into a regular way of taking things.” (W.129f.)

³³ Lediglich an einer Stelle wird die Versform für einen komischen Effekt benutzt: Stella: “How strange! What are you doing?” Claude: “Breakfasting! / Being only human, not celestial, / I needs must eat and drink!” (38)

sein Verhalten idealistisch und platonisch ist (z.B. 43 “[I love her] Not with the coarse human passion at which you hint, but with the holy and celestial love which lifts our yearning souls above the world!”) und er bis Seite 65 körperliche Distanz zu Stella hält (z.B. 60 “*As Claude sits covering his face, Stella stands trembling*”, 63 “*moves from her*”). Dass Stella eine Gefahr für seine Verlobung mit Dora darstellt, ist allerdings von Anfang an offensichtlich, denn auch in dieser neuen, vermeintlich überirdischen Beziehung gibt er seine traditionelle Vorstellung der Genderrollen nicht auf. Er identifiziert Stella eindeutig als eine Frau, als er ihr das irdische Geschlechtermodell erklärt: “Why, one is strong / And brave and rough. The other soft and frail / Just like yourself! United, match’d together / They make one perfect soul!” (33) Angesichts der veränderten Stella erkennt er zwar, dass die ideale Verbindung kompromittiert wird (64 “Last night [...] / I thought the flame you kindled in my heart / Was innocent and holy – now I feel, / With every moment that we meet it grows / More wild and earthly.”) und hat ein schlechtes Gewissen gegenüber Dora (63 “I feel that I’m a villain! That poor girl / Has given me her heart”, 80 “I hate myself for what I have to do!”). Trotzdem verschließt er die Augen vor der neuen Realität und verteidigt Stella und sich selbst weiterhin: “Why should you [Dora] hate her [Stella] so? / The love I feel for her and she for me / Is pure.” (83) Zudem wirkt er zu naiv, wenn er annimmt, dass auch Dora Stella lieben muss (35, 44, 58), bzw. zu begriffsstutzig, wenn er bis III nicht lernt, dass er als einziger den Engel erkennt und die anderen mit dieser Erklärung nicht überzeugen können wird. In der Vorlage ist sich Hilyer dagegen sehr früh dieser Problematik bewusst und versucht gar nicht erst, die Anwesenheit des Engels zu erklären (W.10), sondern versteckt dessen Flügel unter einer Jacke (W.12).

Claudes Naivität ist jedoch eine wichtige Quelle für die Komik des Stücks. Weil er von Stellas Engelhaftigkeit überzeugt ist, reagiert er unpassend auf die Vorwürfe seines Umfelds. Als Dullamere ihn empört zur Rede stellt, nachdem er herausgefunden hat, dass Claude Stella gegenüber das Wort “marriage” nie erwähnt hat, reagiert Claude entzückt mit “Angelic innocence!” (77), und die doppelte Bedeutung des Worts “angel” führt zu Missverständnissen, wenn Claude von echten Engeln redet, während alle anderen darunter eine Frau verstehen (12, 14, 35, 40, 47). Claudes ungeschicktes Verhalten entschärft zusammen mit Stellas Weiblichkeit Wells’ Kritik an der Blindheit der Dorfbewohner, denn im Gegensatz zur Vorlage ist die misstrauische Reaktion von Claudes Freunden auf Stella durchaus verständlich. So ist auch nachvollziehbar, dass seine Haushälterin Mrs Allworthy gegen die Anwesenheit einer leicht bekleideten jungen Frau im Haus ihres

unverheirateten Arbeitgebers protestiert (34f., 37), oder dass Euphemia Stella verbietet, Middleton zu umarmen, auch wenn dieser protestiert: “My dear Euphemia, she knows no better.” “Then you *ought* to.” (75) Middleton ist bei weitem kein eindimensionaler Wissenschaftler wie Doctor Crump aus der Vorlage, der partout nicht erkennen will, was er direkt vor Augen hat,³⁴ der den Engel als Hochstapler überführen will und eine unlogische Logik verfolgt (W.134ff.). Middleton ist zwar durch sein rationales Denken eingeschränkt (10 “I believe in what I see before my nose, – nothing further.”, 40), ansonsten steht er jedoch für traditionelle viktorianische Familienwerte (s.u.) und ist somit eine positive Figur. Der ebenfalls sympathisch dargestellte, teilweise aufgeklärte, gutmütige und verständnisvolle Vicar Dullamere ist dagegen ein von Buchanan neu eingeführter Charakter, der nicht mit Wells’ Hilyer gleichzusetzen ist.

Wie bereits zu erkennen war, liegt auch in *The Wanderer From Venus* Buchanans Fokus auf diversen Genderthemen, die teilweise noch detaillierter als in den vorhergehenden Adaptionen ausgeführt werden. Das Stück beginnt mit zwei fehlerhaften Beziehungen. Träumer Claude ist zwar verlobt, sucht aber weiterhin nach einer überhöhten Verbindung zu einem idealen Wesen. Bereits vor Stellas Erscheinen ist Dora nur die zweite Wahl: “Somewhere up yonder, perhaps, is the kindred soul for whom I seek, – a woman, yet an Angel, – beautiful, yet wise, – a spirit of celestial light. [...] O if she could hear me, – answer my prayers and come to me *then* I might love indeed!” (21)³⁵ Er versichert Dora, dass er die Erde bzw. sie nie verlassen wollen würde (19), bittet Stella aber bereits kurz nach ihrem Eintreffen: “I am ready. Take, take me with you!” (24) Middleton beschreibt Claudes Spekulationen dementsprechend mit Worten, die an den Sündenfall erinnern: “Flesh and blood is good enough for me, without hankering after forbidden planets.” (11) Das Dénouement führt lediglich zu einem unbefriedigenden *Happy Ending*. Claude scheint zwar ansatzweise Doras Wert zu erkennen (80 “What happy days those were! how different from now!”) und Stellas Anwesenheit entspricht nicht seinen Erwartungen: “Heaven has indeed come down to me, but not with peace and happiness as I dreamed, but like a wild storm that maddens me and tears my heart

³⁴ Dabei *sieht* Crump im Gegensatz zu Middleton die Flügel und diagnostiziert sie dennoch medizinisch weg: “Spinal curvature? [...] No! abnormal growth. Hullo! This is odd! [...] Reduplication of the anterior limb – bifid coracoid. [...] Humerus. Radius and Ulna. All there. [...] Curious integumentary simulation of feathers. Dear me. Almost avian. [...] If it wasn’t for the bones I should say paint with iodine night and morning. [...] But the osseous outgrowth, the bones, you know, complicate things. I could saw them off, of course. [...] Really [...] one begins to understand how that beautiful myth of the angels arose. [...] Curious your name should be Angel. I must send you a cooling draught [...]” (W.50ff.)

³⁵ Mrs Allworthy kommentiert: “Although they’ve been engaged this month past, he thinks of nothing but them stars!” (7)

asunder!” (80) Trotz der Versöhnung³⁶ bleibt jedoch unklar, wie Claude und Dora jemals glücklich werden sollen. Claude interessiert sich nicht für Doras Leben, z.B. lehnt er die Teilnahme am Erntedankfest ab (8 “I’m not in the humour for folly”), und versteht sie nicht: “All her care is for the ordinary routine of a humdrum human life.” (21) Dora zeigt wiederum keinerlei Verständnis für Claudes Träumereien: “I do believe you’d prefer moping here alone, and peeping through that absurd telescope to going to church even with *me!* [...] Isn’t it far better to take things as we find them, and to make ourselves thoroughly comfy here.” (17, 19)

Auch wenn Claude beteuert, dass seine Gefühle für Dora unverändert bleiben (63 “Not that I love her [Dora] less, but love you [Stella] more.”), empfindet er ihre Beziehung als mangelhaft: “I love you still, but differently. / You seem to me rather like some dear sister / Than what you were, – my soul is craving now / For love more passionate and more divine / Than ever you could give, – for you’re a woman, / And she is more, – far more!” (82) Claude gesteht sich nicht ein, dass die vorgeblich vergeistigte Verbindung mit Stella offensichtlich nicht von körperlicher Leidenschaft losgelöst ist, obwohl dies für Buchanan vertretbar wäre: “I am not of that sect which macerates the flesh, and pretends to find baseness in all sensuous passion. I simply contend that the relations between the sexes, when not consecrated by spiritual Love, become purely animal [...]” (*TCT* 198)³⁷ Dagegen macht Buchanan unmissverständlich klar, dass Claude durch seine Verlobung Dora gegenüber eine Verpflichtung eingegangen ist und selbst Stella gesteht ihr “a prior and a holier claim” (87) zu. Aber auch wenn man die Versöhnung von Claude und Dora akzeptiert, ist das Stück durch einen logischen Bruch geprägt: Claude sehnt sich nach einem Ideal, aber Stellas Engelhaftigkeit wird durch ihre menschlichen, destruktiven Gefühle kompromittiert. Obwohl er dies ansatzweise erkennt, projiziert er bis zum Schluss auf sie sein Wunschbild absoluter Reinheit, dabei unterscheidet sie sich immer weniger von der irdischen Dora.

Im Kontrast zu Claudes Überidealisierung der Beziehung zwischen Mann und Frau steht Euphemias Auf- bzw. Abgeklärtheit:

³⁶ Diese besteht lediglich daraus, dass Stella Claude an Dora zurückverweist (88 “*There is your love, – / Your life, your counterpart! You are hers, not mine.*”), Dora sich bei Claude entschuldigt, dass sie den Engel nicht früher erkannt hat (88), und “*Claude and Dora stand clinging together and looking up as the Curtain Falls*” (89).

³⁷ An anderer Stelle: “Is there any honest man that doubts that Love, even so-called ‘fleshy Love,’ is the noblest pleasure that man is permitted to enjoy?” (*LRL* 158) Biograph Murray fasst zusammen: “To Buchanan, sexual love was one of two things. Sanctified by affection, it was the holiest and most beautiful thing in life; not so sanctified, the basest and most degrading.” (Murray 1901: 10)

The only possible foundation for human engagements of any kind is a thorough realization of the limits of human happiness. (50)

We women have got to take your sex as it is not as it ought to be. I don't believe in perfect men or other monstrosities. [...] He's [Middleton] just like other men. (78f.)

Ebenso spricht sie sich gegen eine romantische Überhöhung von Frauen aus:

Middleton: Talk of the, – Angels, – and they appear!

Dullamere: My daughters? Pardon me, Doctor, the comparison appears to me to savour of irreverence.

Euphemia: Quite right, Papa, not much of the Angel about *us*, I fancy. (14)

Die Akzeptanz der Fehlbarkeit von Menschen scheint zunächst eine bodenständigere Grundlage für eine Ehe zu sein, als Claudes abgehobenes Ideal. Allerdings beruht ihre Verlobung mit Middleton auf einer Art Checkliste (u.a. 50 “You came of a healthy stock”) und bereits vor der Hochzeit deutet sie an, dass sie ihn ummodellieren will.³⁸

Besonders ihr desillusioniertes Männerbild hinterlässt einen bitteren Nachgeschmack: “[M]y reading teaches me, that all men are by instinct polygamists [...] This is a question of statistics not of sentiment [...] I take a husband with full admission of his possible moral inferiority.” (51)³⁹ Ob Euphemia und Middleton glücklich werden, muss in einer konkreten Produktion durch die Interaktion der Schauspieler angedeutet werden. Da Middletons vermeintliches Intermezzo mit Stella Euphemia verletzt, hegt sie eventuell mehr Gefühle, als sie zugeben will, und zusammen mit Middletons ausgewogeneren Ansichten könnte die Verbindung funktionieren.

Durch die Neukonzeption des Doktors wird Middleton zum Sprachrohr viktorianischer Familienwerte. Bereits sein Name (*Middleton*) weist darauf hin, dass er eine Balance zwischen gesundem Menschenverstand und Idealismus aufweist. Er ist fest im Leben verankert (11 “Flesh and blood is enough for me without hankering after forbidden planets.”), zeigt Verantwortungsbewusstsein gegenüber anderen (43 “for Heaven's sake, think of Dora!”) und rät Claude: “In the meantime, get married, and you'll find the only Angels worth knowing, smiling at you with rosy cheeks at your own fireside.” (12, auch 17) Seine Vorstellung einer Ehe ist deutlich idealisierter als die seiner Verlobten: “Mutual

³⁸ “Even in moderation they [Alkohol und Tabak] are poison, but I was in hope that I might persuade you to abandon them.” (50) Middleton protestiert zudem gegen ihren Vegetarismus: “Euphemia, if you are going to be sentimental over the fate of geese and turkeys, –” (15)

³⁹ Eine ähnliche Bitterkeit zeigt Dora nach der gelösten Verlobung, aber sie hat offensichtlich einen konkreten Anlass: “And yesterday / You spoke such words to me! *I* was the light / to lead you out of darkness! But to-day / *She* is the Angel, – and in a little while / Another will appear to take her place. / O why are men so cruel, false, and base! Why did I ever listen! [...] Some day perhaps / When she has learn'd to know you as I know you, / Or when you've tired of her as now of me, / You may be sorry!” (82f., auch 84)

affection and mutual trust, are the only true foundations of a perfect marriage.” (49f.)⁴⁰ Seine Weltsicht bekommt zusätzliche Autorität, indem er mit seiner Prognose, dass jeder “visible spirit” den Regeln seiner Umwelt unterworfen sein muss (12), Recht behält, und sich Stella nicht nur physisch sondern auch emotional der menschlichen Welt anpasst, während Claude dies als “pure materialism” ablehnt (12). In Middleton und anfangs auch in Doras unerschütterlicher Loyalität zu Claude (52ff.) zeichnet Buchanan ein positives Bild menschlicher, irdischer Liebe als Grundlage für eine Ehe. Allerdings lässt er in *The Wanderer From Venus* zum ersten Mal die viktorianische Doppelmoral unqualifiziert stehen, wenn der sonst so ideale Middleton sagt: “Now you’re a bachelor, but you’re going to be my brother-in-law. I don’t ask you where you’ve picked up this female mountebank, – [...] I don’t set up for a saint, but I think you ought to pay some respect to the opinions of society.” (42f.) Euphemia wiederholt diese Ansicht, wenn auch in Middletons Fall ungerechtfertigterweise: “I am aware that such things *will* occur.” (48, auch 51) Stella trägt zu dieser Thematik in zweifacher Weise bei. Zunächst formuliert sie die Ambiguität menschlicher Liebe:

There’s pain as well as [unlesbar] wild aching pain / Even in the very core of blissful love [...] my gladness / Is measured by her [Doras] sorrow! (67)

Love on this earth means hate, scorn, cruelty / And bitterest sorrow! [...] I know how sweet it is, and yet how bitter! (85)

I see / That human love is like the soil it grows on / Bitter, and mixed with tears! (87)⁴¹

Am Ende hebt ihre Läuterung nicht nur ihre Präsenz wieder auf und ebnet so den Weg für die Versöhnung von Claude und Dora, sondern die Sublimierung ihrer negativen Emotionen durch ihr Selbstopfer stellt das Ideal einer vollkommenen, uneigennütigen Liebe wieder her:

I love him, yet my soul grows sick with pity / For her who loves him also! [...] The weight of earth grows lighter, since I know / To build my bliss on any broken heart / Was wicked and unblest! (84f.) [Bevor ich auf die Erde kam] I loved you all [...] As we can love up yonder, – purely, gently, / And with no thought of selfish joy or gain [...]! (86)

I must [go], – though into darkness and to death, / Rather than linger here to bring more pain / On any living heart. (88)

⁴⁰ Worauf Euphemia fragt: “Are you speaking scientifically or merely empirically?” (50)

⁴¹ Wells’ Engel äußert sich ähnlich: “It is a World of War, a World of Pain, a World of Death. Anger comes upon one [...] To come into this world is to fall. One must hunger and thirst and be tormented with a thousand desires. One must fight for foothold, be angry and strike –” (W.234f.)

Diese Moral erscheint dem modernen Leser unter Umständen sentimental oder naiv, sie ist jedoch in Wells' insgesamt bissigeren Vorlage genau so angelegt. Der durch die vielen negativen Aspekte des menschlichen Lebens⁴² verwirrte Engel erkennt zum Schluss:

There is something in this life of yours. Your [Hilyers] care for me! I thought there was nothing beautiful at all in life – (W.218)

Then [als Delia versucht in den Flammen des Pfarrhauses die Geige des Engels zu retten] in a flash he saw it all, saw this grim little world of battle and cruelty, transfigured in a splendour that outshone the Angelic Land, suffused suddenly and insupportably glorious with the wonderful light of Love and Self-Sacrifice. (W.238)

Überraschenderweise beinhaltet *The Wanderer From Venus* trotz der Thematik keine ausgedehnten romantischen Szenen, was dem Stück keinen Abbruch tut, insofern Buchanan somit eine seiner größten Schwächen umgeht. Claude gibt Dora unter Stellas Einfluss allmählich auf, die Dynamik zwischen Claude und Stella bleibt lange Zeit platonisch – was in einer konkreten Produktion mit einem entsprechenden Kostüm anders wirken kann – und Euphemia und Middleton stellen mit ihren “modernen” Ansichten das Gegenteil des romantischen Paares dar.⁴³

Euphemias dezidierte Ansichten sind deutlich radikaler als Middletons, was ihrer Erziehung zugeschrieben wird, die Dullamere anscheinend bereut: “I am afraid, Euphemia, that your education at Girton, has not been without its disadvantages.” (14) Wie u.a. bereits in den vorhergehenden Adaptionen zu sehen war, spricht sich Buchanan grundsätzlich für die Unabhängigkeit und Gleichberechtigung von Frauen aus. “I sympathize with any movement which may render Woman more happy, more active, more beneficent, and, above all, more influential.” (TCT 196) Allerdings schwingt dabei oft ein konservativer Unterton mit. Er protestiert lautstark gegen die desillusionierte Darstellung von Frauen in der Literatur (s. 7.2) und spricht ihnen auf einer moralischen Ebene immer die Überlegenheit zu, z.B. “Woman will never be the equal of Man, because [...] she is so infinitely his superior. Just as the reason of a human being transcends the instinct of an animal, so does the insight of a woman transcend the reason of a man.” (TCT 196f.) Aber auch wenn er die intellektuellen Kapazitäten von Frauen anerkennt (TCT 188 “We have consistently degraded Women. [...] We have asserted that their only function is parasitic,

⁴² Anfangs amüsiert er sich über die irdischen Unzulänglichkeiten: “Our world, you know, is almost incurably beautiful. We get so very little ugliness, that I find all this ... delightful.” (W.45) Bald stellt er jedoch fest: “The strange thing [...] is the readiness of you Human Beings – the zest, with which you inflict pain. [...] Everyone seems anxious – willing at any rate – to give this Pain. Everyone seems busy giving pain –” (W.152f.)

their best qualities less intellectual than instinctive.”), so führt er zumindest an einigen Stellen ihre mangelhaften literarischen Leistungen auf ihr Geschlecht zurück:

[Elizabeth Barrett Brownings] “Aurora Leigh” is too wild and diffuse, too morbidly female, to be called a great work of art [...]. (DG 297)

Just now, the world, wealthy as it is in feminine and fantastic writers, wants a great masculine dramatist above all things. Such an one would take the stage as it is, with all its deficiencies, and out of given materials evolve a noble series of productions. (LRL 278)

Wenn er sich über eine Frau ärgert, kann er ausgesprochen herablassend reagieren, so wie er z.B. Mrs Linton aufgrund ihres Geschlechts angreift: “Like some ladies when they argue, Mrs. Linton *would* not see the point.” (TCT 203) Die Rolle der Euphemia bleibt dementsprechend mehrdeutig und es hängt von der Schauspielerin ab, ob sie sie aufgeweckt und scharfsinnig oder aufsässig und verbittert darstellt.⁴⁴ Mit der Respektlosigkeit des *jolly girls* bildet Euphemia jedenfalls das benötigte Gegengewicht zu Doras Sanftmütigkeit, das verhindert, dass das Stück zu süßlich wird, und trägt zur Komik bei. Sowohl Middleton als auch ihr Vater haben Schwierigkeiten, sich gegen ihre Schlagfertigkeit und Skepsis durchzusetzen:

Dullamere: In the Greek, as you are aware, the word *angelus* signifies merely a messenger [...].
According to later interpretation, –

Euphemia: O Papa, that’s as old as the dodo! We needn’t discuss fairy tales. (14)

Euphemia: Tea is a poison utterly destructive to the freedom of will. As for alcohol, it sooner or later produces in its consumer premature decrepitude and overt or latent insanity.

Dullamere: Dear me, Euphemia! (*puts down glass and looks helplessly at Doctor, who is laughing heartily*)

Middleton: As a medical man [...] Alcohol, in moderate doses, as a medicine, –

Euphemia: O Papa doesn’t take it as a medicine. He takes it because he *likes* it.

Dullamere: I must request you Euphemia to be more respectful. [...] I partake in all good things in moderation. [...] Far be it from me to despise those blessings which Heaven sends us in its goodness.

Euphemia: So the cannibals say when they eat a missionary. (16)

Euphemia steht für ein neues Zeitgefühl (14 “This is the nineteenth century!”), gleichzeitig wird jedoch angedeutet, dass sie in ihren Ansichten zu weit geht bzw. ihre

⁴³ Middleton: “Phemie is a woman in a thousand, – the very wife for a sane man who isn’t sentimental!” (8)
Euphemia: “I am, I hope, not romantic; – I accept facts with my eyes open [...].” (50)

⁴⁴ Shaw beschreibt Eva Moore in einer Produktion von 1897 als “very charming and very English as the heroine”, wobei das zweite Attribut im Kontrast zum titelgebenden *An Irish Gentleman* zu verstehen ist (Shaw ²1955: 256). Die vagen Beschreibungen von Moores Darbietung als Euphemia könnten auf eine positive Auslegung hinweisen: “Her lines were delivered with a quiet emphasis which was very telling.” (R/*The Era* 13.6.1896 3012) “Miss Eva Moore [...] gives excellent point and emphasis to her many smart lines [...].” (R/*The Stage* 11.6.1896: 12)

Überzeugungen lediglich Modeerscheinungen sind – zumindest nach Doras Ansicht: “You see, Phemie is a vegetarian, and every other sort of ’arian! [...] O Phemie doesn’t mean half she says, do you Phemie?” (15f.) Zusätzlich zu ihrem desillusionierten Männerbild muss sie ihre wahren Gefühle mit Sarkasmus überspielen:

Middleton: My dear Euphemia, you can’t really imagine –

Euphemia: I never imagine, – I observe and verify. [...] It will save a good deal of future misunderstanding if, when you regard a young person in that particular light [als “angel”], you keep your discovery strictly to yourself!

Middleton: Damn it Euphemia, –

Euphemia: Pray do not swear! An expletive is not an argument! (49, 51)

Euphemia: Of course every child knows that Venus is inhabited by young persons in fancy costumes who come down here to make morning calls! (53, auch 76)

Aber auch wenn Euphemia nicht uneingeschränkt positiv dargestellt wird, macht sich Buchanan bewusst nicht auf Kosten von gebildeten Frauen bzw. Frauenrechtlerinnen lustig,⁴⁵ wie es im viktorianischen Theater weit verbreitet ist. Robertsons Schulmädchen in *School* (1869) sind nicht nur unerträglich naiv – man beachte die verniedlichenden Namen –,⁴⁶ sondern lernen in ihrer Schule ohnehin nichts:

Doctor: Who was the chief instigator, criminal, and author of that atrocious plot [Gunpowder]?

Clara: Oliver Cromwell.

Tilly: Guy Fawkes.

Doctor: How was Guy Fawkes punished?

Little Child: They condemned him to shoot an apple off the head of his own son.

Doctor: Hum! Astronomy. (256)

In dieselbe Kerbe schlägt Gilbert mit der Frauenakademie in *Princess Ida* (1883), deren Studentinnen den Männern abschwören müssen, während Männer an gebildeten Frauen ohnehin nicht interessiert sind (136 “the loss of such a wife / Is one to which a reasonable man / Would easily be reconciled”). Der Unterrichtsstoff wird zensiert (143), die Frauen haben Angst, ihr theoretisches Wissen in die Praxis umzusetzen (165), und die Ziele der

⁴⁵ “A popular dramatist thinks he touches the quick of the question by making comic capital of ‘Woman’s Rights.’” (TCT 188) In diesem Sinne streicht er in *The Sixth Commandment* den negativen Kommentar eines Polizisten über Frauen im Medizinstudium (D.495) und unterschlägt in *Sophia* die feministischen Kommentare von Fieldings Mrs Western (s. 7.4/FN 29), deren Status als Witzfigur ihre Aussagen unterwandern würde.

⁴⁶ Clara: “What is love?” [...] Naomi: “Who’s got a dictionary? – you’re sure to find it there.” Tilly: “My eldest sister says it’s the only place in which you can find it.” Kitty: “Then she’s been jilted!” Milly: “My pa says love is moonshine.” [...] Clara: “[...] We’ve a music-master to teach music, why not a love-master to teach love?” [...] Clara: “(rousing Laura, who is asleep) Laura, what is love?” Laura: “(waking suddenly) J’aime, I love; tu aimes, we lovest; il aime, they love; nous aimons –” (237)

Akademie werden lächerlich gemacht.⁴⁷ Stattdessen müssen Frauen romantisch umworben werden, mit “expressive glances”, “sillery”, “flowers”, “soft allusion” und “ballads amatory” (141f.). In *The Mikado* (1885) attackiert Gilbert außerdem “that singular anomaly, the lady novelist” (294). Auch wenn Gilberts Opern überzeichnet sind, ist unter diesen Umständen eine gleichberechtigte Beziehung, wie sie Buchanan wiederholt darstellt, unmöglich.⁴⁸ Besonders konservativ zeigt sich, wie so oft, Jones in seiner Darstellung der *New Woman*. In *Judah* (1890) ist Sophie “a dogmatic, supercilious, incisive young lady, with eye-glass and short hair. She speaks in a metallic, confident voice; a girl who could never blush” (8) und ihre zukünftige Schwiegermutter Mrs Prall protestiert: “I’m sure the minx knows all sorts of horrid things that she shouldn’t.” (89)⁴⁹ Im Vergleich zu Elaine aus *The Case of Rebellious Susan* (1894) kommt Sophie allerdings noch glimpflich davon. Elaine ist “a raw, self-assertive modern young lady” (25ff.) und streitsüchtige Männerhasserin, die von ihrem Onkel Sir Richard als “a rather ignorant, impulsive girl, with a smattering of pseudo-scientific knowledge, chiefly picked up from unwholesome feminine novels” (29) beschrieben wird. Sir Richard artikuliert die Kernaussagen des Stücks und verweist Frauen an den Herd:

Begin at home, in your own lives. There’s no other way of re-organising society. Go back to the Nest, and give Mr. Pybus a nice comfortable dinner. [...] It isn’t Man that’s ungallant to Woman. It’s Nature that is so ungallant and so unkind to your sex. [...] You are evidently dissatisfied with being women. You cannot wish to be anything as brutal and disgusting as a man. [...] [“freedom to

⁴⁷ Auf aus heutiger Perspektive ziemlich geschmacklose Weise: “List to their aims, and bow your head in wonder! [...] To get sunbeams from cucumbers / They’ve a plan [...] They’ve a firmly rooted notion / They can cross the Polar Ocean, / And they’ll find Perpetual Motion, / If they can [...] And the circle they will square it / Some fine day [...] Then the little pigs they’re teaching / For to fly [...] And the niggers they’ll be bleaching, / By-and-by – by-and-by!” (148f.)

⁴⁸ In *Princess Ida* ist Hilarions Ideal: “Eyes must be downcast and staid, / Cheeks must flush for shame-a! / She must neither dance nor sing, / But, demure in everything, / Hang her head in modest way, / With pouting lips that seem to say / ‘Kiss me, kiss me, kiss me, kiss me, / Though I die of shame-a!’” (159) In *The Mikado* beschreiben die Brautjungfern das von der Braut erwartete Verhalten: “Sit with downcast eye – [...] Try if you can cry – [...] When you’re summoned, start, / Like a frightened roe – [...] Modesty at marriage tide / Well become a pretty bride!” (310) Immerhin gesteht Gilbert Idas Akademie einen Vorzug gegenüber den Universitäten für Männer zu: “You’ll find no sizers here, or servitors / Or other cruel distinctions, meant to draw / A line ’twixt rich and poor: you’ll find no tufts / To mark nobility, except such tufts / As indicate nobility of brain.” (150)

⁴⁹ Editor Knight teilt Jones’ Aversion und beschreibt Sophie als “a daughter who may be regarded as the most exasperating and hateful product of modern civilization” (Knight 1894: xvii). Unklar bleibt allerdings Knights folgende Anmerkung: “That a point has been reached at which a woman shall, like Sophie, calmly discuss with the man who proposes to her the physical aspect of marriage, I am not prepared to say.” (ebd.: xix) In der erwähnten Szene befragt Sophie ihren Verlobten Juxon nach seinem Gesundheitszustand und fordert ihn auf, eine Lebensversicherung abzuschließen (48). Das ist vielleicht skurril (48 Sophie: “You had a bad cough last winter.” Juxon: “Nothing, nothing, I assure you. (*Strikes his chest twice with Sophie’s hand. Coughs.*) My lungs are organically sound. In fact, for a man of medium height and build, my whole frame is unusually vigorous and elastic.” usw.), aber keinesfalls etwas, das im Jahr 2013 unter “the physical aspect of marriage” als anstößig erkannt würde.

develop our real selves”] sounds like a deadly dull, unwholesome process. [...] There is an immense future for women as wives and mothers, and a very limited future for them in any other capacity. [...] Nature’s darling woman is a stay-at-home woman, a woman who wants to be a good wife and a good mother, and cares very little for anything else. (100f.)

Pineros Meinung zur *New Woman* ist zurückhaltender, aber ebenfalls konservativ geprägt. In *The Times* (1891) ist Blaustrumpf Lucy “a pale, sad-looking girl, wearing spectacles, and almost shabbily dressed” (28f.). Ihre Mutter Mrs Cazalet ist als Editorin zwar selbst eine berufstätige Frau, aber mit Lucys Verhalten nicht einverstanden (29). Lucy selbst empfindet sich immerhin anders: “Ah, you don’t know how much it means to me to feel independent.” (72) *The Notorious Mrs Ebbsmith* (1895) hat mit Witwe Agnes eine *New Woman* als Protagonistin, die mit dem bereits verheirateten Lucas zusammenlebt. Ihre Situation wird verständnisvoll dargestellt, gleichzeitig vermittelt Pinero jedoch traditionelle Ideale, insofern die mütterliche Freundin Gertrude Agnes’ Verhalten gegenüber Lucas als typisch weiblich beschreibt (214 “Mrs. Cleeve’s opinions don’t stop me from loving the gentle, sweet woman; admiring her for her patient, absorbing devotion to her husband”), Agnes selbst befürchtet, dass sie ihn zu sehr liebt (260 “The fear, lest, after all my beliefs and protestations, I should eventually find myself loving Lucas in the helpless, common way of women –”) und der richtige Mann für Agnes’ Ideal einer ebenbürtigen Partnerschaft zumindest in Lucas nicht gefunden ist.⁵⁰ Euphemia könnte dagegen vom Charakter der Belle (B.A.) in *Barries Walker, London* (1892) beeinflusst worden sein, die ihr sehr ähnelt. Belle ist ein insgesamt positiver Charakter, deren strikte Ablehnung von Romantik karikiert und mit den konventionellen Vorstellungen ihres Verehrers Kit kontrastiert wird,⁵¹ deren Kritik an herkömmlichen Rollenmustern jedoch nicht völlig aufgelöst wird.⁵² Am Ende findet das junge Paar zumindest ansatzweise einen Kompromiss.⁵³

⁵⁰ Lucas ist vielmehr begeistert, als er von Agnes’ “herkömmlicher” Liebe erfährt (287 “You really love me, do you mean – as simple, tender women are content to love?”) und malt sich ein konventionelles Leben aus, in dem sie lediglich sein Accessoire ist: “Thank heaven, we’ve at last admitted to each other that we’re ordinary man and woman! [...] For the future, mere man and woman. [...] The work shall fall wholly on my shoulders. My poor girl, you shall enjoy a little rest and pleasure. [...] In the afternoon we will walk together. After dinner you shall hear what I’ve written in the morning; and then a few turns round our pretty garden, a glance at the stars with my arm about your waist [...] While you whisper to me words of tenderness, words of –” (296f.)

⁵¹ Z.B. fühlt sie sich durch “darling” degradiert (13) und lehnt “infantile compliments to my personal appearance” ab (13). Sie will für Kit nicht ihre Partei aufgeben, worauf er die politischen Interessen von Frauen mit “Pshaw! A woman’s politics!” kommentiert (14). Die Verlobung platzt daraufhin zunächst.

⁵² Kit: “Be serious, Bell.” Bell: “You won’t let me. It is the last thing such men as you want of a woman. Your heart’s desire is a baby wife, to be fed on chocolates and has she been a good little girl to-day, and should she like another pretty bonnet to play with? Oh!” “You are provoking!” “You are masterful – and a

Durch die Umwandlung des Engels in eine Frau baut Buchanan also die Genderthemen aus, Wells' starken sozialkritischen Kommentar lässt er dagegen überraschenderweise unter den Tisch fallen, obwohl er ähnliche Techniken in anderen Adaptionen bereits benutzt hat. Wenn sich z.B. in *Miss Tomboy* Tom problemlos als Adliger ausgibt, dann könnte in *The Wanderer From Venus* durchaus das Hausmädchen sowohl hübscher⁵⁴ als auch spiritueller sein als die vermeintlichen Damen. Wells kommentiert diesen Rollentausch ironisch:

I am painfully aware of the objectionable nature of my story here. [...] I know that to give a mere servant-girl, or at least an English servant-girl, the refined feelings of a human being, to present her as speaking with anything but an intolerable confusion of aspirates, places me outside the pale of respectable writers. [...] I can only plead [...] that Delia was a very exceptional servant-girl. Possibly, if one enquired, it might be found that her parentage was upper middle-class – that she was made of the finer upper middle-class clay. [...]. But Delia somehow was different. I can only regret the circumstance – it was altogether beyond my control. (W.194f.)

Durch die Zusammenstreichung des Personals in *The Wanderer From Venus* wird Mrs Allworthy zum einzigen Charakter aus der Unterschicht, der traditionell für komische Zwischenfälle genutzt wird. So lässt sie beinahe das Tablett fallen, als Claude Middleton von seiner Sternguckerei erzählt (10 “as I stood gazing at Venus in all her luminous nakedness”). Ebenso gekürzt ist die negative Darstellung der Aristokratie durch die gönnerhafte Lady Hammergallow und den verdorbenen Sir John sowie Hilyers Hilflosigkeit, als er dem Engel die bestehenden sozialen Ungerechtigkeiten nicht erklären kann. Z.B. wundert sich der Engel darüber, dass der Pflugmann sich abrackert, während Hilyer im Gegenzug (zumindest sichtbar) keinen Beitrag zum sozialen Leben erbringt (W.22). Sir John beschwert sich daher über den “Sozialismus” des Engels:

He has been buttonholing every yokel he came across, and asking them why they had to work, while we – I and you, you know – did nothing. He has been saying we ought to educate every man up to your level and mine – out of the rates, I suppose, as usual. He has been suggesting that we – I and you, you know – keep these people down – pith 'em. (W.206)

bully!” “I will be master in my own house –” “But not of me.” “You realise what you are saying, Bell? It is my dismissal.” (14)

⁵³ Kit: “As for politics –” Belle: “Let us treat them as if – as if they were logic!” [...] Kit: “And I promise never to call you pretty.” Belle: “Not before the servants.” usw. (58) Unklar bleibt allerdings, ob das abschließende Geplänkel eine bewusste Parodie sein soll oder das “normale” Verhalten von jungen Paaren bestätigen soll: Kit: “(taking her head in his hands and speaking with great solemnity) Does 'oo love me, 'ittle pet?” Belle: “(with great solemnity) 'Es, me loves 'oo. Does 'oo love me?” (58f.)

⁵⁴ Nachdem Delia das Zimmer verlassen hat, fragt der Engel: “Was that a lady, too?” “Well,” said the Vicar (Crack). “No she is not a lady. She is a servant.” “Yes,” said the Angel; “she had rather a nicer shape.” (W.74f.)

Gesellschaftliche Regeln werden im Buch als willkürlich dargestellt. Persönlicher Verdienst ist vernachlässigbar, wenn der lasterhafte Sir John nichts von seiner Macht einbüßt (W.39), und selbst Hilyer erkennt, dass seine Rolle im Leben der anderen Menschen aus der Sicht des Engels absurd erscheinen muss:

Then before they may join in couples and have pink babies of their own, they must come again and hear me read out of a book. They would be outcast, and no other maiden would speak to the maiden who had a little pink baby without I had read over her for twenty minutes out of my book.

It's a necessary thing, as you will see. Odd as it may seem to you. (W.80)

And the other people here [...] have made me a kind of chorus to their lives. (W.81)

Von dieser Sozialkritik ist in Buchanans Stück nichts mehr zu finden, was unter Umständen der Zensur, aber auch dem gewählten Genre zuzuschreiben ist. Bei religiösen Fragen zeigt er sich dagegen weniger restriktiv. Die Kritik der Vorlage richtet sich hauptsächlich gegen die Kirche als überholte gesellschaftliche Institution, wie die im Roman angedeutete Wertlosigkeit von Hilyers Arbeit oder die Absurdität des Ehezeremoniells, und auch Buchanans Claude kritisiert einen Glauben, der die Ausübenden eher beschränkt als inspiriert:

How strange it is that religious people, who accept so much hearsay never give a moment's thought to the consequences of their faith! [...] if some celestial visitant came to assure him [Dullamere] of its [andere Welt] existence, he would be terrified and appalled! (21)

Even you [Dullamere], who preach every day on the reality of another life, refuse to accept the evidence of your own senses and when a celestial spirit appears before you, – (56)

Daneben konzentriert sich Buchanan auf intellektuelle Entwicklungen innerhalb der Kirche, z.B. fragt Euphemia Middleton: "Isn't it curious, John, how one religion appropriates the institutions of another. Even our Christmas is a pagan festival, crib'd from the ancient Druids." (15) Buchanan sichert sich jedoch kurz darauf ab, indem er Euphemia erklären lässt: "All that nonsense about knowledge being forbidden. But of course there are things which we can never know, and so it's foolish to inquire about them." (18)⁵⁵ Auch in Dullamere verbinden sich positive traditionelle und moderne Eigenschaften, wodurch er in deutlichem Kontrast zu Quiverwit in *Miss Tomboy* steht. Er vertritt einen aufgeklärten Glauben – z.B. fühlt er keine Notwendigkeit, die Übernahme der Weihnachtsbräuche zu rechtfertigen (15 "I do not wish to dispute it. Our faith accepts its emblems wherever it finds them.") – und nimmt die Bibel auch nicht wörtlich: "It was never intended that the letter of our religion should be read too literally." (14) Dennoch

⁵⁵ Dies könnte ein weiterer Hinweis darauf sein, dass Euphemia trotz ihrer bildungsbedingten Skepsis aus viktorianischer Perspektive positiv gezeichnet ist, da sie bestimmte Grenzen anerkennt.

unterstützt er den gesellschaftlichen Status quo, insofern für ihn nur die eheliche Liebe sanktioniert ist (69f. “Are you not aware that you are rushing headlong to perdition? [...] True conjugal love, – the union of two pure souls in holy wedlock, –”) und akzeptiert, dass es nicht für alle Fragen eine Lösung gibt: “There are mysteries. It is unwise, even impious, to pry into them.” (14) Seinen Beruf nimmt er ernst (56 “I am responsible for the morals of the parish, and I will not be imposed upon by an unparalleled piece of audacity!”) und bleibt großzügig gegenüber der vermeintlich “gefallenen” Stella, die er als hilfsbedürftiges Opfer sieht (68f., 77). Seine Ehrwürdigkeit erhält dennoch Risse, weil er den Engel nicht erkennt, Stellas weiblichem Charme erliegt (69ff.) und sie ihn, vermutlich aufgrund seiner Soutane, für eine Frau hält (68). An einer Stelle wagt sich Buchanan jedoch ohne Umschweife an ein umstrittenes Thema: Beide Besucher kennen das Konzept des Tods nicht. Während Hilyer lediglich seinen Zweifeln über ein Leben nach dem Tod Ausdruck verleiht,⁵⁶ glaubt Claude definitiv nicht daran: “Eternal sleep, – deep sleep without a dream! [...] But we who die / Pass into nothingness, and wake no more!” (31) Im Vergleich zu den Restriktionen, denen *Stormbeaten* unterlag (s. 7.2), ist eine deutliche Lockerung der Zensurvorgaben zu erkennen.

Buchanans Änderungen von Wells’ Roman in *The Wanderer From Venus* führen insgesamt zu einem eigenartigen Effekt. Die satirischen Elemente werden zurückgenommen, konservative Werte und die vorgegebene Weltordnung weniger stark hinterfragt bzw. stärker bejaht als in der Vorlage und die Charaktere sind durchweg freundlicher gezeichnet als im Roman. Beispielsweise sind Mrs Allworthy und Middleton trotz ihrer ungerechtfertigten Verdächtigungen um Claudes Wohlergehen besorgt und wollen ihn warnen, wenn sie ihn darauf hinweisen, dass er seinen gesellschaftlichen Status nicht durch unmoralisches Verhalten riskieren sollte (35, 42). Dennoch hinterlässt das Buch insgesamt einen versöhnlicheren Eindruck, weil der Engel ein echtes Ideal darstellt. Er bleibt lange Zeit ein Beobachter, sein Sündenfall ereignet sich erst spät, trifft einen Schuldigen und verstört ihn selbst am meisten.⁵⁷ Mit Stellas Verhalten gegenüber der

⁵⁶ “[...] And then they go. They do not like to go, but they have to – out of this world [...] ‘Where do they go?’ ‘Once I thought I knew. But now I am older I know I do not know. We have a Legend – perhaps it is not a legend. [...]’” (W.78)

⁵⁷ U.a. attackiert er einen Stacheldrahtzaun “without personal malice”, weil er ihn für “only an ugly and vicious plant” hält (W.186). Als ihm Hilyer erklärt, dass es sich um eine künstlich angebrachte Vorrichtung handelt, gesteht er zwar: “If I had seen the man who put this silly-cruel stuff there to hurt little children, I know I should have tried to inflict pain upon him.” (W.186) Erst in W.48 kommt es aber zum tatsächlichen (Sünden)Fall, der sofort bereut wird: “Strange floods of emotion were running through the Angel. [...] he [Sir John] saw a face bearing down upon him, full of the wild beauty of passionate anger. [...] Then

unschuldigen Dora bleibt dagegen im Stück kein Charakter makellos, man denke an Euphemias Bitterkeit, Middletons Doppelmoral, Dullameres lächerliche Empfänglichkeit gegenüber Stellas Charme und besonders Claudes negative Weltanschauung⁵⁸ bzw. sein Leiden an dieser Welt: “But this world is so sad, so dreary, compared with the luminous worlds up yonder. [...] if I could only be certain that our love would last! If I could assure myself once and for all, that, –” (19) Das *Happy Ending* überzeugt auch deswegen nur bedingt, weil Claude sich im Grunde nicht verändert hat und daher unklar bleibt, ob Dora mit ihm glücklich werden kann: “I wish to live and not to vegetate / Like most men, on the ground, – I wish to soar / Up yonder, in her arms, and feel myself / A glad immortal soul!” (82)

Erkenntnisgewinn für *The Wanderer From Venus*

Anders als bei seinen anderen Adaptionen kann Buchanan aus der Verbindung zu Wells’ Roman keinerlei Feldvorteil schöpfen – die Vorlage hat nicht nur keinen kanonisierten Status, darüber hinaus wird die Bezugnahme von den meisten Rezipienten überhaupt nicht erkannt. Auf den ersten Blick scheint der Auslöser für diese Wahl daher vor allem in der Ähnlichkeit der im Roman zum Ausdruck gebrachten Weltsicht mit Buchanans Habitus zu liegen, zu einem kleineren Teil in der Themenwahl und in der Idee vom gefallenen Engel. Erstaunlicherweise übernimmt Buchanan allerdings die in der Vorlage angesprochenen sozialkritischen Themen nicht und verstärkt dagegen zwei Bereiche, die bisher in seinen Stücken außen vor gelassen wurden: Erotik und Religion. Dies hat vermutlich weniger mit der Veränderung von Buchanans persönlichen Überzeugungen zu tun als mit gelockerten Zensurpraktiken.

Auch der Erfolg eines bisher unerprobten Genres – einer Art poetischen Fantasie – könnte eine Folge von allgemeinen Feldentwicklungen sein. Anders als bei *Agnes* sind in der Zwischenzeit Kritiker und Publikum durch den kontinentalen Einfluss offener gegenüber experimentellen Produktionen geworden. Die überwiegend positiv gezeichneten

suddenly the Angel awakened from his wrath, and found himself standing, panting and trembling [...] A feeling of profound horror descended upon him, wrapped him round about.” (W.230ff.)

⁵⁸ Claude beschreibt das menschliche Leben als Zerfall: “[S]ome are young and fair / Some old and frail, – some smitten with disease / Canker’d and curst from birth. [...] many are gaunt and grey [...] many are worn and old, – / And one by one sooner or later all fall / Into the same black grave!” (32) Und er betont die inhärente Grausamkeit menschlicher Existenz: “Not on fruit and bread, / Alone we feed, but on the flesh and blood / of slaughtered fellow creatures. [...] The birds in the air, the lamb that plays in the field / Die for our sustenance. Our human life / Is rear’d on cruelty and death.” (38f.) Wells beschreibt den gleichen Sachverhalt unbekümmerter: ““Even our food,” said the Vicar. [...] ‘Is not obtained without inflicting Pain,’

Charaktere und der Verzicht auf sozialkritische Themen tragen ihr Übriges dazu bei, auch wenn besonders in der Beziehung von Claude und Dora und durch Euphemias Abgeklärtheit ein bitterer Nachgeschmack zurückbleibt, den das Buch nicht aufweist. Darüber hinaus trifft auch dieses Stück auf gute Rahmenbedingungen: bekannte Hauptdarsteller, die Buchanan bereits kennt, spektakuläre Spezialeffekte und ein neues Theater auf dem modernsten Stand der Technik.

Der direkte Quellenvergleich bringt für dieses Stück dagegen nur eingeschränkten Erkenntnisgewinn, weil die Adaption sich weit von der Quelle entfernt. Die vielen kleinen übernommenen Details zeigen jedoch, wie stark auch der eventuell unbewusste Einfluss einer Vorlage auf einen Adapteur sein kann. Der abgesehen von der Grundidee völlig neu entwickelte, interessante Plot mit seinen teilweise überraschenden Wendungen zeigt wieder einmal Buchanans dramatisches Talent. Verglichen mit Buchanans eigenen Werken ist *The Wanderer From Venus* darüber hinaus für seine Verhältnisse ungewöhnlich sorgfältig konstruiert, wie z.B. in der Spiegelbeziehung von Claude und Stella und Middleton und Euphemia zu sehen ist. Im Vergleich mit zeitgenössischen Stücken ergibt sich zum wiederholten Mal ein interessanter Erkenntnisgewinn aus einer Unterlassung: Je nachdem wie eine Schauspielerin die Rolle der Euphemia gestaltet, hinterlässt ihr desillusioniertes Männerbild zwar einen bitteren Nachgeschmack, sie wird aber in keinem Fall lediglich aufgrund ihrer Bildung zur Witzfigur abgestempelt.

Für die genutzten intertextuellen Methoden, ihren Effekt und ihre Funktionen lässt sich feststellen, dass die Kenntnis der Vorlage keine Voraussetzung für die Rezeption des Stücks sein kann, schon allein, weil die Kritiker nicht bemerken, dass ein Bezug zu Wells' Buch überhaupt besteht. Die Grundidee könnte auch aus einer anderen Quelle stammen und die vielen weiteren Einzeltexreferenzen sind so schwach markiert, dass die Verbindung nur in ihrer Gesamtheit auffällt und keine poetische Sinnkomplexion entsteht. Auch die Systemreferenz auf mögliche Genrekonventionen greift hier zum ersten Mal nur bedingt, da das Stück keinem fest definierten Genre zuzuschreiben ist, wodurch sich die erreichte Leserlenkung hauptsächlich auf das erwartbare *Happy Ending* beschränkt, was immerhin zu einem gewissen Entspannungseffekt führt.

Ohne diesen erkennbaren Bezug auf eine Vorlage ist in der Kategorisierung nach Lachmann eine Abwehr kaum nötig, ebenso wenig kann im Sinne einer Partizipation ein Dialog mit der Quelle entstehen, zumindest aus Sicht des Publikums. Eine Identitäts-

said the Vicar. The Angel's face went so white that the Vicar checked himself suddenly. Or he was just on

stiftung verläuft höchstens über den Rückgriff auf die Idee vom Engel auf Erden und literarische bzw. englische Stereotype, etwa auf den gutmütigen Dorf-Vikar. Diese sind jedoch nicht so klar abgegrenzt wie in traditionellen Theaterstücken oder auch Buchanans vorhergehenden Adaptionen. Besonders auffällig zeigt sich dies in Stellas fluktuierendem Status als Engel und *Femme fatale*. *The Wanderer From Venus* ist aber auch keine souveräne Aneignung in Form einer Transformation, da Buchanan die vorgegebenen Themen weniger übernimmt, sondern sie hauptsächlich als Auslöser für seine eigene Bearbeitung der Grundidee nutzt. Bei einer so losen Adaption scheinen Lachmanns Kategorien daher nicht zu greifen, weswegen der Rückgriff auf die Bourdieu'schen Feldverbindungen für die Analyse der Motivation auf Seiten des Autors besonders hilfreich ist.

the verge of a concise explanation of the antecedents of a leg of lamb.” (W.154f.)

Kapitel 8 | Fazit

Im Mittelpunkt der vorliegenden Studie stand die Anwendung der Bourdieuschen Feldtheorie auf ein Korpus von sechs Adaptionen des Autors Robert Williams Buchanan. Da sie die Untersuchung textexterner Einflüsse, wie die konkreten Umstände einer Theaterproduktion und die Autorenbiographie, mit textimmanenter Analyse verbindet, konnte gleichzeitig die Rolle von Intertextualität für das spätviktorianische populäre Theater untersucht werden. Dazu gehören die Fragen, welchen gesellschaftlichen Wert Adaptionen allgemein besetzen (können) und welche Funktion ihnen zukommt sowie welche Form die konkreten intertextuellen Elemente annehmen. Die Ergebnisse sind dabei nur für den untersuchten Zeitrahmen gültig. Insgesamt zeigte sich, dass mit Bourdieus Ansatz die Motivationen für, die Einflüsse auf und die daraus folgenden Veränderungen in Buchanans Adaptionen schlüssig erklärt werden konnten, während gleichzeitig die Vielschichtigkeit gesellschaftlicher Kunstproduktion deutlich wurde.

Ergebnisse hinsichtlich Bourdieus Feldtheorie

Die Analyse bestätigte die nach dem *Cultural Turn* forcierte Annahme, dass eine Vielzahl von Einflüssen, auch und gerade textexterner Natur, die Produktion und Rezeption von literarischen Werken beeinflusst. In Buchanans Fall sind das z.B. die staatliche Zensur und die privatwirtschaftliche Organisation des Theaterbetriebs. Er schreibt für spezialisierte Häuser und bestimmte Schauspieler, deren Reputation sich zusammen mit seinem eigenen Prestige und den daran geknüpften Erwartungen an ihn als Autor auf sein Selbstbild, seine Stücke und deren Rezeption auswirkt. Die Komplexität dieser Vernetzung zeigt sich daran, dass nach Sichtung eines Texts und seiner Begleitumstände kaum Voraussagen über einen möglichen (Miss)Erfolg getroffen werden können. Der intertextuelle Status des Texts, ob es sich dabei um ein originales oder adaptiertes Stück handelt, ist dabei nur einer von vielen Faktoren.

Buchanans Entwicklung als Dramatiker bestätigt Bourdieus Ausgangsannahme, dass kulturelle Werke, ihre Form und ihr Wert historisch entstehen. In den untersuchten Adaptionen spiegeln sich die Veränderungen der viktorianischen Theaterlandschaft, sowohl hinsichtlich ihrer Form und ihres Inhalts als auch in den Reaktionen auf sie, besonders im Übergang von Melodrama zu Realismus. Buchanans Frühwerke sind klassische Melodramen, z.B. ist *Stormbeaten* mit seinen unnatürlich beiseite gesprochenen Kommentaren, Monologen und Tableaux sowie dem ausgefeilten Bühnenbild formal und

inhaltlich melodramatisch angelegt und wird als „Adelphidrama“ insgesamt positiv rezensiert. Solche Elemente finden sich ansatzweise auch in späteren Stücken wie *The Sixth Commandment*, diesmal reagieren die Kritiker allerdings mit deutlich weniger Nachsicht, was zum einen am Aufführungsort liegt, zum anderen aber auch der Tatsache geschuldet ist, dass seit *Stormbeaten* sieben Jahre vergangen sind. Gleichzeitig weisen Buchanans Adaptionen von Anfang an meist ungeschickte realistische Einschläge auf.¹ Im Lauf der Zeit wird der Plotverlauf² und das Verhalten der Charaktere zumindest in einigen Aspekten zunehmend lebensechter gestaltet, wie z.B. mit der gelungenen, natürlich gelösten Exposition in *The Wanderer From Venus* (6f.) und den immer selteneren beiseite gesprochenen Kommentaren und Monologen. Grein fasst dieses Nebeneinander von verschiedenen Einflüssen in Buchanans Stücken zusammen: „His first and foremost aim seemed to be to render his plays *picturesque* and *correct in form*, while he was also at pains to give his characters *plausibility by putting into their mouths long explanations of their acts.*“ (Grein 1902: 236, kursiv sh)

Neben Melodrama und Realismus bezieht sich Buchanan aber auch auf so gut wie alle anderen im viktorianischen Theaterfeld existierenden Positionen, also Subgenres (s. Abb. 5), und bestätigt damit Bourdieus These, dass ein Autor mit dem vorhandenen Material arbeiten muss, sofern er sich nicht aus dem Feld ausschließen will. Bei einigen Adaptionen ist die eindeutige Zuordnung zu einem abgesteckten Genre unproblematisch (z.B. bei der Farce *Miss Tomboy* oder der Komödie *Sophia*). Meistens liegen jedoch Mischungen aus mehreren Gattungen vor. So wird das *Domestic Melodrama* von *Stormbeaten* und *The Blue Bells of Scotland* mit Elementen des *Sensation Dramas* verbunden,³ und die romantische *Comic Relief* von *The Sixth Commandment* erinnert mit ihrer charmanten Leichtigkeit an die überaus erfolgreichen *Cup-and-Saucer-Komödien* von Robertson,⁴ während das Stück zusätzlich Elemente des *Domestic* und *Crime Melodramas* und der Tragödie aufweist. Für seine komischen Stücke greift Buchanan auf die Restaurations-

¹ So erklärt (und streicht) Buchanan in *Stormbeaten*, woher Christians Proviant auf der einsamen Insel kommt (112, 117 “{I have brought the ship’s stores here one by one. The long boat was staved in, and now I have broken it up for firewood}”), und in *The Sixth Commandment*, warum Fedor als Strafarbeiter nicht in der Mine ist und daher in Porphyrius’ Büro auftauchen kann (V.7, V.21).

² Z.B. erwähnt *The Theatre* lobend bezüglich *Miss Tomboy* den “salutary doubt as to the legality of the marriage ceremony” von Hoyden und Tom (R/*The Theatre* 1.5.1890). “This ceremony hastily gone through, is perfectly invalid – in the first place, this young man has been married to your daughter under a false identity. In the second, no marriage is complete till the contracting parties have lived together!” (III.16, auch III.12f.)

³ Sie werden allerdings nicht so exzessiv genutzt wie bei dessen Erfinder Boucicault oder dem späten Vertreter dieses Genres, Sir Augustus Harris.

⁴ Dies gilt ebenfalls und besonders für Buchanans Adaption *Sweet Nancy* (1890).

Abb. 5: Subgenres in Buchanans Adaptionen

Eindeutige Zuordnungen sind mit **x** gekennzeichnet, weist ein Stück nur Elemente eines Genres auf, steht **?**. In vielen Stücken treten mehrere Genres auf, die durch verschiedene Subplots getrennt sind, es kann aber auch die gesamte Struktur mehreren Genres geschuldet sein. In Buchanans vorliegenden Adaptionen fehlen *Sentimental* und *Social Comedy*, *Burlesque*, *Pantomime*, *New Drama*. Eine völlig neue Form erprobt er mit der *Poetic Comedy* in *Agnes* und zu einem gewissen Grad in *The Wanderer From Venus*.

	Cup-and-Saucer-Play	Sentimental Comedy	klassische Komödie	Social Comedy	Poetic Comedy	Extra-vaganza	Burlesque	Farce	Pantomime	Domestic Melodrama	West End Melodrama	Romantic Drama	Sensation Drama	Gentlemanly Melodrama	Crime Melodrama	Religious Spectacle	Shakespeare	„historical“	Tragedy/Historical Md	Social Problem Play	New Drama	
<i>The Queen of Connaught</i> (1877)										x												
<i>The Exiles of Erin</i> (1881)								x		x			x									
<i>The Shadow of the Sword</i> (1881/2)		Manuskript unlesbar								(x)			(x)									
<i>Lucy Brandon</i> (1882)														x								
<i>Stormbeaten</i> (1883)										x			x									
<i>Lady Clare</i> (1883)	x										x											
<i>Bachelors</i> (1884/6)		Manuskript unlesbar																				
<i>Agnes</i> (1885)					x																	
<i>Sophia</i> (1886)			x																			
<i>A Dark Night's Bridal</i> (1887)												?										
<i>The Blue Bells of Scotland</i> (1887)										x			x									
<i>Partners</i> (1888)	?																			?		
<i>Joseph's Sweetheart</i> (1888)			x																			
<i>A Man's Shadow</i> (1888/9)															x							
<i>Theodora</i> (1889/90)																?	?		?			
<i>Clarissa</i> (1890)										?						?			?			
<i>Miss Tomboy</i> (1890)								x														
<i>Sweet Nancy</i> (1890)	x																					
<i>The Sixth Commandment</i> (1890)	?														?				?			
<i>Marmion</i> (1891)																	?		x			
<i>The White Rose</i> (1892)										x									x			
<i>The Wanderer from Venus</i> (1896)					?	?																
<i>Two Little Maids from School</i> (1898)			x																			

komödie und ihren Nachfolger Sheridan sowie die klassische englische Komödie und Farce zurück, passt diese an die viktorianischen Moralvorgaben an und ist damit überaus erfolgreich. Einige Adaptionen sind nur bedingt einer vorhandenen Position zuzuordnen, ohne dadurch automatisch eine auffällige innovative Leistung darzustellen: Der Schauspielplatz und die Seelenqualen von *Theodora* nähern sie dem religiösen Spektakel eines Barrett an, ohne dass die christliche Religion oder Märtyrertum eine wichtige Rolle für den Plot spielt. Ein weiterer Einfluss ist daher in den aufwändigen historisch "korrekten" Produktionen der in der Antike spielenden Shakespearestücke zu vermuten. Für seine beiden innovativen Versuche, die poetischen Komödien *Agnes* und *The Wanderer From Venus*, bezieht sich Buchanan auf das etablierte tragische Versdrama. *Agnes* scheitert u.a. gerade an dieser ungewohnten Kombination von Vers und Komödie, die im Gegensatz zum Genre der Burlesque nicht ironisch unterwandert oder auf andere Weise karikierend modifiziert wird. Elf Jahre später ist die in vielen Aspekten anders gestaltete Fantasie *The Wanderer From Venus* erfolgreicher. Bourdieus Annahme von impliziten, aber dennoch bindenden Regeln findet hier ihre Bestätigung, wenn selbst in heterogenen Stücken die verschiedenen Genres als Subfelder mit eigenen Regeln deutlich erkennbar sind und negative Reaktionen von Seiten der Kritiker oft auf einen Regelbruch zurückgeführt werden können. Aus dieser kurzen Übersicht wird deutlich, mit welcher Komplexität sich eine literatursoziologische Untersuchung konfrontiert sieht, wenn sie sich dem literarischen Einzelfall zuwendet.

Die in den Subfeldern geltenden Vorgaben bestimmen zusammen mit umfassenderen gesellschaftlichen Einflüssen auch die Inhalte. So hängt die Behandlung bestimmter Themen vom Genre oder anvisierten Publikum ab, wenn sie nicht von vornherein gänzlich ausgeklammert werden. Die von Bourdieu geforderte übergreifende Historisierung, sowohl von Umfeld als auch Betrachter, verhindert dabei übereilte Bewertungen, z.B. wenn sich ein moderner Leser an der Darstellung ethnischer Minderheiten stört. Buchanan konzentriert sich in seinen Adaptionen auf Genderthemen, die auch die meisten seiner Autorenkollegen aufgreifen. Er folgt dabei viktorianischen Vorgaben, insofern seine oft idealisierten Heldinnen bestimmte moralische Grenzen nicht überschreiten, der Heiratsmarkt scharf kritisiert wird, die romantische Liebe die Grundlage für eine glückliche Ehe darstellt und die gesellschaftliche Machtlosigkeit von Frauen thematisiert wird. In entscheidenden Punkten weicht Buchanan jedoch von den Vorgaben ab: Das Ideal der unschuldigen, naiven, schwachen jungen Frau, die der Führung eines Mannes bedarf, wird demontiert. Stattdessen präsentiert Buchanan wiederholt Protagonistinnen,

die ihre eigenen Entscheidungen treffen, ihrem eigenen Urteil vertrauen und sich weigern, als moralischer Anker die Verantwortung für das Handeln anderer, meist männlicher Gegenparts zu übernehmen. Dabei enthält er sich misogynen Bonmots und Komik auf Kosten weiblicher Charaktere, insbesondere gebildeter Frauen und der *New Woman*. Ebenso ungewöhnlich sind die nicht nur nominell fehlerhaften Protagonisten⁵ und die als erstrebenswert dargestellten Beziehungen zwischen gleichberechtigten Partnern. Die gesellschaftliche Doppelmoral wird im Gegensatz zu anderen viktorianischen Theaterstücken äußerst selten erwähnt und in keiner Weise verteidigt, während gefallene Frauen als Opfer männlicher Triebe dargestellt werden, nicht an ihrer Verfehlung sterben und sogar rehabilitiert werden können. Die Sozialkritik nimmt dagegen trotz Buchanans streitbarem Hintergrund deutlich weniger Raum ein. Wie die meisten seiner Kollegen präsentiert er sie in deutlich entschärfter Form, was zum einen der Zensurbehörde geschuldet ist, zum anderen dem Druck durch die Manager, da die fundierte Auseinandersetzung mit sozialen Missständen in einem Theater, das hauptsächlich von den *Upper Classes* besucht wird, äußerst selten zu finanziellem Erfolg führt. Zumindest in *The Sixth Commandment* weigert sich Buchanan jedoch, die Lösung für gesellschaftliche Probleme ins Privatleben zu verschieben – in einem Stück, das vorsichtshalber im fernen Russland spielt.

Der Einfluss von Zensur und Publikum sowie der wirtschaftlichen Imperative eines marktorientierten Theaterbetriebs verdeutlicht das Ungleichgewicht zwischen der künstlerischen Position und den ihr entgegengebrachten gesellschaftlichen Anforderungen. Bourdieu beschreibt diese Einflussnahme in Form eines anderen Feldern übergeordneten Machtfelds, das im Viktorianismus seine offizielle Ausformung in der staatlichen Zensur erhält. In Buchanans Adaptionen führt die Zensur neben der Entschärfung sexueller Inhalte hauptsächlich zu einer abgeschwächten Kritik an der Institution der Kirche und der Rücknahme religiöser Zweifel. In allen drei Bereichen zeichnet sich jedoch gegen Ende des 19. Jh. und in den untersuchten Texten eine Lockerung der Vorgaben ab. Buchanans Schweigen über politische Themen kann dagegen durch die Zensur alleine nicht erklärt werden,⁶ zumal sich andere Autoren zur selben Zeit wiederholt über die

⁵ Buchanan präsentiert in seinen Adaptionen zwar auch den typischen viktorianischen Ehemann, der seiner Frau nachsichtig und weise dabei hilft, den richtigen Weg zu finden (z.B. *The Queen of Connaught*, *Lady Clare*, *Partners*), die Zahl der fehlbaren Helden lässt jedoch darauf schließen, wie tief Buchanans Glaube an die moralische Überlegenheit der Frau in seinem Habitus verankert ist.

⁶ Mit Ausnahme einer einzigen topischen Anspielung in *The Sixth Commandment*: Princess: "Dear me, how loudly they are talking." Merrion: "Sounds like a discussion in the House, just before an Irish member is suspended." (II.20)

britische Politik lustig machen.⁷ Sein Verzicht auf die Satire bestimmter Berufsgruppen kann sowohl präventiv Verleumdungsklagen vermeiden oder auf Platzmangel hinweisen.⁸ Die Erwartungen eines bürgerlichen, respektablen Publikums überlappen sich teilweise mit den Zensurvorgaben und führen diese weiter, z.B. in der positiven Darstellung konservativer Familienwerte, und schlagen sich darüber hinaus in strukturellen Entscheidungen des Autors nieder, z.B. in zu einer Vorlage dazu erfundener *Comic Relief* und unvermeidlichen *Happy Endings*.

Aus der Reaktion auf Buchanans Theaterschaffen (extern) und der Art, wie er seine Themen (intern) behandelt, lassen sich Rückschlüsse auf sein Prestige, seine Anliegen und sein Vorgehen ziehen. Buchanan wird von Kritikern zunächst als Dichter wahrgenommen, d.h. zumindest am Anfang seiner Karriere verfügt er über symbolisches Kapital, das seinen Raum der Möglichkeiten jedoch eingrenzt, insofern ihm seine Theaterstücke zum Vorwurf gemacht werden, und das ihm in dieser Hinsicht offenbar keine Vorteile bringt. Die Trennung der literarischen Subfelder nach Gattung ist also äußerst streng. Als Dramatiker widersetzt sich Buchanan in seinen Stücken wie die meisten seiner (aufgeführten) Kollegen kaum den externen Vorgaben, z.B. wenn er zensuranfällige Themen von vornherein außen vor lässt, obwohl er diese Vorgaben in Leserbriefen und Essays deutlichst kritisiert. Weil das viktorianische Theater darüber hinaus durch die Einflussnahme des Staats und des bürgerlichen Mittelklasse-Publikums vom Machtfeld dominiert ist, kommt es bei der Darstellung vieler Themen nur selten zu einer Brechung durch das Theaterfeld. Wie die meisten anderen Autoren beugt sich Buchanan vielmehr dem Druck durch Presse und Publikum, wenn er seine Stücke abhängig von der Reaktion der Zuschauer und Kritiker nach der Premiere entsprechend überarbeitet. Besonders wichtig ist daher der stille Protest durch Unterlassung: Buchanan verzichtet in seinen Adaptionen oft auf Strategien und Ansichten, die angesichts ihrer Häufigkeit bei anderen Autoren offensichtlich gesellschaftlich akzeptiert waren und gut angenommen wurden –

⁷ So spottet Gilbert in den Savoy Operas wiederholt über das parlamentarische System, z.B. “Government by Party! [...] No political measures will endure, because one Party will assuredly undo all that the other party has done; and while grouse is to be shot, and foxes worried to death, the legislative action of the country will be at a standstill.” (*Utopia Limited*: 452) Ähnliche Aussagen finden sich u.a. in *HMS Pinafore* (10), *Iolanthe* (24ff.) und *Ruddigore* (252). In *The Mikado* besetzt Pooh-Bah in Personalunion sämtliche wichtigen Staatsämter und ist stolz auf seine Bestechlichkeit: “A Pooh-Bah paid for his services! [...] But I do it! [...] I go and dine with middle-class people on reasonable terms. I dance at cheap suburban parties for a moderate fee. [...] I also retail State secrets at a very low figure.” (291)

⁸ Z.B. streicht er in *Sophia* die in der Vorlage angelegte Satire auf Ärzte (F.97ff., F.332f., F.357, F.806) und Anwälte (F.374). In *The Sixth Commandment* wird der karikierte Arzt Zosimoff ausgelassen (D.182f.), aber die Attacken auf Anwälte beibehalten (II.14, II.21, II.28). In *Miss Tomboy* übernimmt er Vanbrughs durch und durch verdorbenen Kirchenmann (s. 7.6), während in *The Wanderer From Venus* ein positiver Dorfpfarrer neu hinzugefügt wird (s. 7.7).

dazu gehören jovialer Misogynismus, Akzeptanz oder Verteidigung der genderspezifischen Doppelmoral und patriotische Parolen. Ohne die von Bourdieu geforderte historische Verortung und Untersuchung des gesamten Theaterfelds zum Zeitpunkt von Buchanans Schaffen fallen diese Unterlassungen und damit ihre Bedeutung kaum auf. Ebenso lässt sich erst auf dieser Grundlage erkennen, in welchen Fällen Buchanan marginal vom Standard abweicht. Dabei stützt er sich meist auf eine akzeptierte Annahme und schützt sich so vor Kritik. Beispielsweise begründet sich die nachsichtige Darstellung von gefallenem Frauen (neu) darauf, dass (manche) Männer ihre Triebe nicht unter Kontrolle haben und sie daher vor ihnen geschützt werden müssen (alt). Zum Teil sind diese Strategien so unauffällig, dass sie unbemerkt bleiben können, z.B. bei der Darstellung von gleichberechtigten Beziehungen, in denen der Mann nicht eine auf seiner Lebenserfahrung und geduldigen Weisheit beruhende Vorrangstellung besetzt. Andere Abweichungen werden dagegen mit Misserfolg "bestraft", wie z.B. die grundlegende Gesellschaftskritik in *The Sixth Commandment*. In diesen Fällen, aber auch in seiner erfolglosen Innovation *Agnes* zeigt sich entweder Buchanans Mangel an Spielsinn oder an Kapital.

Darüber hinaus ermöglicht die Berücksichtigung des gesamten Theaterfelds, im Bourdieu'schen Sinne "strategisches" Verhalten zu erkennen. Buchanan instrumentalisiert bei seinen Produktionen u.a. das Prestige eines bestimmten Theaters, Spezialeffekte, die Besetzung von Hauptrollen mit bekannten Schauspielern und die Unterstützung durch ein soziales Netzwerk. Einer bewussten Strategie folgt er spätestens bei den Nachfolgern von *Sophia* am Vaudeville. Nicht nur inhaltlich ist in *Joseph's Sweetheart* und *Miss Tomboy* das Befolgen eines Erfolgsrezepts unübersehbar, sie werden außerdem über den Rückgriff auf englische Klassiker zu einer für das Publikum erkennbaren Reihe verbunden und somit zu einer Marke ausgebaut, die auf kultureller und literarischer Nostalgie beruht und zur britischen Identitätsstiftung beiträgt. Andere Strategien könnten dagegen Buchanan selbst unbewusst geblieben sein. So bewirbt er durch *Stormbeaten* indirekt seine in der Widmung zur Vorlage *God and the Man* ausgedrückte Entschuldigung an Rossetti. Die Verskomödie *Agnes* könnte sowohl seinem idealistischen (und erfolglosen) Streben nach einer neuen dramatischen Form entspringen, als auch ein Versuch sein, seine Position als Dichter zu festigen – ebenso wie die teilweise in Vers geschriebene Fantasie *The Wanderer From Venus* eine versuchte Rückeroberung dieses Status sein könnte.

Ergebnisse hinsichtlich adaptiver Intertextualität

Die Adaption ist ein im Viktorianismus akzeptiertes Vorgehen, auch wenn sie gegen Ende des 19. Jh. zunehmend mit dem Stigma der Unoriginalität behaftet ist. Die Existenz der Vorlagen ist der Öffentlichkeit daher meistens bekannt. Bei bestimmten Vorlagentexten kann dieser Nachteil jedoch ausgeglichen werden, so wie z.B. Buchanan die Nostalgie seiner Klassikeradaptionen für das Vaudeville bewusst ausnutzt.⁹ Die vermeintlichen Vorzüge einer Quelle ebenso wie die Motivation eines Adapteurs und seiner Einschätzung derselben sind jedoch selten eindeutig bestimmbar. So kann in einigen Fällen angenommen werden, dass Buchanan absichtlich riskante Vorlagen auswählt, um sein Können und/oder seine moralische Integrität unter Beweis zu stellen, aber gerade die vermeintlich offensichtlichsten Gründe, z.B. Mangel an Zeit oder Geld, sind am schwersten nachzuweisen, weil dazu am wenigsten Informationen vorliegen. Dies bekräftigt Bourdieus These, dass ein Interesse daran besteht, die ökonomischen Voraussetzungen und wirtschaftlichen Zwänge in kulturellen Feldern durch einen überlieferten Künstlerhabitus und eine bestimmte Wahrnehmung von Kunst zu verschleiern.

Die konkrete adaptive Form der Intertextualität ist in Buchanans populären Theaterstücken intendiert, insofern er bewusst auf seine Quellen zugreift.¹⁰ Für keine seiner Adaptionen ist jedoch das (Er)Kennen der Vorlage für das Verständnis unbedingt notwendig. Der Grund dafür liegt auf der Hand, insofern kein Autor ein ganzes Theater tagtäglich mit Zuschauern füllen könnte, wenn diese ein mehr oder weniger spezifisches Vorwissen mitbringen müssten, um sich gut unterhalten zu fühlen. Die intertextuellen Referenzen verlieren dadurch als soziales Distinktionsinstrument an Gewicht, da der Theaterbesuch auch denen möglich und erfreulich ist, die die Vorlage nicht gelesen haben. Wenn diese Kenntnis jedoch für einen zusätzlichen Genuss sorgt, einen vernachlässigbaren, aber dennoch inhaltlich interessanten Mehrwert herstellt oder sogar zu einer anderen Reaktion auf das Dargebotene führt, kann der intertextuelle Verweis einigen vorgebildeten Zuschauern immer noch ihre Andersartigkeit zum Rest des Hauses schmeichelhaft verdeutlichen. Die Möglichkeit, sich in der Pause informiert und

⁹ Anders als bei *Sophia*, *Joseph's Sweetheart* oder *Miss Tomboy* kann Buchanan bei *Clarissa* zusätzlich stärker auf das unumstrittene Prestige der Vorlage und ihres Autors Richardson zurückgreifen, was bei Fielding und Vanbrugh nur begrenzt möglich war. Diese Strategie nutzt übrigens auch das neue Medium Film, das sich von Anfang an über den Rückgriff auf literarische Vorlagen zu legitimieren versucht: "Given the perceived hierarchy of the arts and therefore media [...], one way to gain respectability or increase cultural capital is for an adaptation to be upwardly mobile. Film historians argue that this motivation explains the many early cinematic adaptations of Dante and Shakespeare." (Hutcheon 2006: 91)

¹⁰ Die einzige mögliche Ausnahme ist die Adaption von Wells' *A Wonderful Visit*, die tatsächlich unterbewusst entstanden sein könnte, auch wenn ich das bezweifle (s. 7.7).

ostentativ darüber zu streiten, ob der Adapteur der Vorlage gerecht wurde, welche Passagen ihm besonders gut geglückt sind und welche er ruiniert hat usw., ist natürlich immer gegeben. Buchanan vermeidet also einerseits die Entfremdung eines uninformierten Publikums, andererseits muss er auf andere Art einen Wiedererkennungseffekt provozieren, wenn er sich auch bei diesem über seine Adaptionen im Theaterfeld positionieren will. Dass dies der Fall ist, zeigt sich in seinen Programmnotizen, Leserbriefen usw. zu seiner Quelle, seinen Änderungen und auch zu seiner Motivation. Mit diesen Äußerungen richtet er sich sowohl an professionelle oder renommierte Kritiker, als auch an durchschnittliche Zuschauer, die am Theater ausreichend interessiert sind, um die Rezensionen zu lesen und das Programmheft zu studieren.

Konkrete Einzeltextreferenzen beschränken sich in Buchanans Adaptionen bis auf wenige Ausnahmen auf die Übernahme von Namen und Plotverläufen, während im Gegensatz dazu die Systemreferenzen die Publikumserwartungen und damit die Rezeption zutiefst beeinflussen. Diese stecken z.B. in Form von Gattungs- und Genreregeln stilistisch und inhaltlich die Rahmenbedingungen ab. Da sich Buchanans Stücke innerhalb dieser Grenzen bewegen, ist die Funktion intertextueller Mittel überwiegend konservativ, weil sie somit anerkannten Plotverläufen folgen und gesellschaftlich akzeptierte Inhalte vermitteln. Allerdings darf die Komplexität realer Feldabläufe nicht unterschätzt werden, insofern diese Regeln teilweise gegenläufig wirken und widersprüchliche Reaktionen hervorrufen können, wie z.B. das ursprüngliche *Happy Ending* für Kate und Richard in *Stormbeaten* (s. 7.2). Dazu kommt, dass sich im Gegensatz zum gedruckten Text der Zuschauer während einer laufenden Aufführung nicht über eine Referenz kundig machen kann, so dass der Effekt auf ein reales Publikum noch schwerer abzuschätzen ist als bei einem Leser. Die erwarteten Auswirkungen und damit die Intention des Autors sind daher auch mit Bourdieus Analyseinstrumenten nur selten eindeutig bestimmbar. Generell ergibt sich jedoch, dass die Systemreferenz in Form von Genreregeln hauptsächlich textstrategische Wirkung entfaltet, indem sie die Reaktion des Publikums über (nicht) erfüllte Erwartungen beeinflusst, z.B. bezüglich der Sympathieverteilung oder (Ent)Spannungseffekte. Die von Buchanan in einigen Adaptionen genutzte Nostalgie macht sich die kulturelle Funktion von Literatur als Gedächtnis zunutze, die beim Zuschauer das Gefühl einer nationalen Identität stärkt. Dagegen ist die poetische Sinnkomplexion durch das Vorwissen des Publikums in keinem der Stücke so deutlich, dass sie zwingend ihre Wirkung entfalten muss, auch wenn die genaue Kenntnis der Vorlage und der detaillierte Vergleich in einigen Adaptionen

Buchanans eine Neuinterpretation oder Schwerpunktverschiebung sichtbar macht (s.o.). An dieser Stelle zeigt die Ergänzung des Textvergleichs durch den Feldvergleich mit Buchanans Zeitgenossen, dass Intertextualität durch Aus- bzw. Unterlassungen auch in einem so streng geregelten Feld wie dem viktorianischen Theater auf subtile Weise inhaltlich, ja sogar subversiv genutzt werden kann.

Will man aus der von Buchanan genutzten Intertextualität Rückschlüsse auf die viktorianische Kultur ziehen, versagen Lachmanns Kategorien der Partizipation, Transformation und Abwehr, weil sie den Bezug zwischen den Texten über den Autor simplifizieren und textexterne Einflüsse nicht in Betracht ziehen, die zu einer Diskrepanz zwischen dem Anliegen eines Autors und dem von ihm tatsächlich produzierten Text führen können. So lässt Buchanans intuitive und am Publikumsgeschmack orientierte Vorgehensweise in vielen seiner Adaptionen eine klare Intention vermissen. Dies könnte seinem Anliegen geschuldet sein, wirklichkeitsnahe und daher eben nicht eindeutig charakterisierte Figuren auf die Bühne zu bringen, oft wirkt es allerdings eher, als habe er die Bühnentauglichsten Szenen der Vorlage geschickt in einer neuen Form zusammengestellt. Auch hier hilft die Feld- bzw. Habitusanalyse dabei, die verschiedenen, komplex miteinander verzahnten Aspekte eines Stücks zu erkennen und somit besser zu verstehen, wie es zu gerade dieser Form gekommen ist.

Kapitel 9 | Anhang

9.1 Bibliographie

a) Viktorianische Literatur

Robert Williams Buchanan

Gedichte

- ²1865 [1863]. *Undertones*. London: Alexander Strahan.
1867. *London Poems*. London, New York: Alexander Strahan.
1870. *The Book of Orm. A Prelude to the Epic*. London: Strahan and Co.
1872. *Saint Abe and His Seven Wives. A Tale of Salt Lake City*. New York: Routledge.
1877. *Balder the Beautiful. A Song of Divine Death*. London: William Mullan and Son.
1893. *The Wandering Jew. A Christmas Carol*. London: Chatto and Windus.
1896. *The Devil's Case. A Bank Holiday Interlude*. London: Robert Buchanan and all Booksellers.

Romane

- 1917 [1876]. *The Shadow of the Sword. A Romance*. London: Chatto and Windus.
²1881 [1881]. *A Child of Nature. A Romance*. 3 Bände. London: Richard Bentley and Son.
^{o.A.}1915 [1881]. *God and the Man. A Romance*. London: Chatto and Windus.
1884. *The New Abelard. A Romance*. 3 Bände. London: Chatto and Windus.
1975 [1884]. *Foxglove Manor*. London: Chatto and Windus. (Faksimile: New York, London: Garland Publishing. A Garland Series Victorian Fiction: Novels of Faith and Doubt.)
s.a. [1885]. *The Master of the Mine*. New York: International Book Company.
1891. *Come Live With Me and Be My Love. An English Pastoral*. New York: Lovell, Coryell and Co.

Dramen

1877. *The Queen of Connaught*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53180 O)
1877. *The Shadow of the Sword*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53252 H)
1882. *Lucy Brandon*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53270 E)
1883. *Stormbeaten*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53289 O)
1883. *Lady Clare*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53292 A)
1885. *Agnes*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53335 D)
1886. *Sophia*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53356 B)
1887. *The Bluebells of Scotland*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53384 H)
1888. *Partners*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53393 L)
1888. *Joseph's Sweetheart*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53396 B)
1888. *A Man's Shadow*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53434 I)
1890. *Clarissa*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53440 I)
1890. *Miss Tomboy*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53447 G)
1890. *Sweet Nancy*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53454 K)
1890. *The Sixth Commandment*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53460 C)
1891. *Marmion*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53471 E)
1894. *The Charlatan*. (exakte Signatur der British Library nur vor Ort zu erhalten.)
1894. *Dick Sheridan*. (exakte Signatur der British Library nur vor Ort zu erhalten.)
1909 (1895). *The Strange Adventures of Miss Brown*. Zusammen mit Charles Marlowe (Harriett Jay). New York, London: Samuel French.
1896. *The Wanderer From Venus*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53603 I)
1898. *Two Little Maids From School*. © British Library Board (Lord Chamberlain's Plays Add 53672 E)

Essays

1868. *David Gray and Other Essays, Chiefly on Poetry*. London: Sampson, Low, Son and Marston. [zitiert als DG]
1873. *Master-Spirits*. London: Henry S. King and Co. [zitiert als MS]
1887. *A Look Round Literature*. London: Ward and Downey. [zitiert als LRL]
1891. *The Coming Terror and Other Essays and Letters*. London: Heinemann. [zitiert als TCT]

Zeitungsartikel

1889. "The Modern Drama and Its Minor Critics." *The Contemporary Review* 56 (Juli bis Dezember 1889): 908-925.
1891. "The Drama in England." *The Argus* (Melbourne, Australia) 21.11.1891: 4. (R/Letters to the Press 8)
1892. "How I Write My Plays." *The Pall Mall Gazette* 21.9.1892 8581. (R/Letters to the Press 10)

Vorlagen für Buchanans Adaptionen

- Dostojewski, Fjodor (Fyodor Dostoyevsky). 1996 [1886]. *Crime and Punishment*. Aus dem Russischen von Frederick Whishaw. Philadelphia, London: Courage Books, an Imprint of Running Press.
- Fielding, Henry. 2008 [1749]. *Tom Jones*. Oxford: Oxford University Press. (Oxford World's Classic Paperback)
- Molière. 1652. *The School for Wives. A Comedy. (L'École des femmes, Comédie.)* In: ders. 2000. *The Miser and Other Plays*. Übersetzt von John Wood und David Coward, mit einer Einführung von David Coward. London: Penguin Books. 1-57.
- Vanbrugh, John. 1971 [1696]. *The Relapse; Or, Virtue in Danger*. London: A and C Black; New York: W.W. Norton. (New Mermaids.)
- Wells, H.G. 1895. *The Wonderful Visit*. New York: E.P. Dutton and Co.

Theaterstücke (sortiert nach Aufführungsjahr)

- Albery, James. (1870). *Two Roses*. In: Wyndham Albery (ed.). 1939. *The Dramatic Works of James Albery*. Bd. 1. London: Peter Davis. 31-95.
- . (1877). *Pink Dominoes*. In: Wyndham Albery (ed.). 1939. *The Dramatic Works of James Albery*. Bd. 2. London: Peter Davis. 214-284.
- Barrie, James Matthew. 1907 (1892). *Walker, London. A Farcical Comedy in Three Acts*. New York, London: Samuel French.
- . 1923 (1902). *The Admirable Crichton. A Comedy*. New York: Charles Scribner's Sons.
- . (1912). *Rosalind*. In: ders. 1921. *The Plays of J.M. Barrie. The Twelve Pound Look and Other Plays*. London: Hodder and Stoughton. 77-130.
- Boucicault, Dion. (1841). *London Assurance*. In: Klaus Stierstorfer (ed.). 2001. *London Assurance and other Victorian Comedies*. Oxford: Oxford University Press. 77-143.
- . s.a. (1845). *Peg Woffington; or, The State Secret. A Comedy, in Two Acts*. London: John Dicks.
- . (1852). *The Corsican Brothers. A Dramatic Romance in Three Acts*. In: Booth ed. II/1969: 25-70.
- . s.a. (1857). *The Poor of New York. A Drama, in Five Acts. By the **** Club. As Performed at Wallack's Theatre, December 1857*. New York, London: Samuel French.
- . s.a. (1859). *The Octoroon. A Play in Four Acts*. London: John Dicks; New York: The De Witt Publishing House.
- . printed but not published (1860). *The Colleen Bawn; Or, The Brides of Garryowen. A Domestic Drama, in Three Acts*. (ohne weitere Angaben.)
- . (1866). *The Flying Scud; Or, a Four-Legged Fortune*. In: Boucicault ²1964: 151-227.
- . (1869). *Mercy Dodd; Or, Presumptive Evidence*. In: Boucicault ²1964: 229-259.
- . (1874). *The Shaughraun. An Original Irish Drama in Three Acts*. In: Booth ed. II/1969: 165-243.
- . (1876). *Forbidden Fruit*. In: Boucicault ²1964: 1-48.
- . (1884). *Robert Emmet*. In: Boucicault ²1964: 261-313.
- . 1874 (1874). *Thomas Otway's Tragedy of Venice Preserved. Revised by Dion Boucicault*. New York: Henry L. Hinton and Co.
- . ²1964. *Forbidden Fruit and Other Plays By Dion Boucicault*. ed. von Allardyce Nicoll und F. Theodore Cloak. Bloomington/IN: Indiana University Press.
- und Charles Reade. s.a. (1868). *Foul Play. A Drama in Four Acts*. Chicago: The Dramatic Publishing Company.
- Brough, William. s.a. (1853). *Trying It On, A Farce, In One Act*. New York: Samuel French.
- . s.a. (1856). *The Corsair; Or, The Little Fairy at the Bottom of the Sea. A New Christmas Burlesque and Pantomime, Founded Upon the Ballet of "Le Corsaire"*. New York: Samuel French.
- Byron, H.J. s.a. (1861). *Miss Eily O'Connor. A New and Original Burlesque, Founded on the Great Sensation Drama of The Colleen Bawn*. London: Thomas Hailes Lacy.
- . (1875). *Our Boys. An Original Modern Comedy*. In: Jim Davis (ed.). 1984. *Plays By H.J. Byron*. Cambridge: Cambridge University Press. 116-158.
- Carton, R.C. 1906 (1890). *Sunlight and Shadow. A New and Original Modern Play in Three Acts*. New York, London: Samuel French.

- . 1904 (1900). *Lady Huntworth's Experiment. An Original Comedy in Three Acts*. New York, London: Samuel French.
- Chambers, C. Haddon. s.a. (1887). *The Open Gate. An Original Domestic Drama in One Act*. New York, London: Samuel French.
- . 1902 (1888). *Captain Swift. A Comedy Drama in Four Acts*. New York, London: Samuel French.
- . (1899). *The Tyranny of Tears. A Comedy in Four Acts*. In: Booth ed. III/1973: 395-476.
- . 1903 (1901). *The Awakening. A Play in Four Acts*. Boston: Walter H. Baker and Co.
- . 1919/20 (1911). *Passers-By. A Play in Four Acts*. New York, London: Samuel French.
- Cibber, Colley. (1696). *Love's Last Shift; Or, The Fool in Fashion. A Comedy*. In: Timothy J. Viator und William J. Burling (eds.). 2001. *The Plays of Colley Cibber*. Bd. 1. London: Associated University Presses. 41-118.
- Galsworthy, John. (1906). *The Silver Box. A Comedy in Three Acts*. In: ders. 1916. *Plays. First Series*. New York: Charles Scribner's Sons. 1-80.
- . (1910). *Justice. A Tragedy in Four Acts*. In: ders. 1919. *Plays. Second Series*. New York: Charles Scribner's Sons. 1-109. (Paginierung setzt für jedes Stück neu an.)
- . (1911). *The Little Dream. An Allegory in Six Scenes*. In: ders. 1919. *Plays. Second Series*. New York: Charles Scribner's Sons. 1-34. (Paginierung setzt für jedes Stück neu an.)
- Gilbert, William S. (1877). *Engaged. An Entirely Original Farcical Comedy in Three Acts*. In: Booth ed. III/1973: 325-384.
- . 1879 (1878). *Her Majesty's Ship "Pinafore"; or, The Lass that Loved a Sailor. An Entirely Original Comic Opera in Two Acts*. New York: A.S. Seer.
- . 1879 (1879). *Gretchen. A Play, in Four Acts*. London: Newman and Co.
- . s.a. (1881). *An Entirely New and Original Aesthetic Opera, in Two Acts Entitled Patience; Or, Bunthorne's Bride*. London: Chappell and Co.
- . (1881). *Foggerty's Fairy. An Entirely Original Fairy Farce in Three Acts*. In: ders. 1895. *Original Plays. Third Series*. London: Chatto and Windus. 19-73.
- . s.a. (1882). *An Entirely Original Fairy Opera, in Two Acts, Entitled, Iolanthe; or, The Peer and the Peri*. London: Chappell and Co.
- . (1883). *Princess Ida; Or, Castle Adamant*. In: ders. 1895. *Original Plays. Third Series*. London: Chatto and Windus. 131-173.
- . (1885). *The Mikado; Or, The Town of Titipu*. In: Sarah Hudston. 2000. *Victorian Theatricals. From Menageries to Melodrama*. London: Methuen. 280-332.
- . s.a. (1887). *An Entirely Original Supernatural Opera in Two Acts Entitled Ruddigore; Or, The Witch's Curse*. London: Chapel and Co.
- . (1893). *Utopia, Limited; or, The Flowers of Progress. An Original Comic Opera in Two Acts*. In: ders. 1895. *Original Plays. Third Series*. London: Chatto and Windus. 405-453.
- Grundy, Sidney. s.a. (1879). *The Snowball. A Farcical Comedy, in Three Acts*. New York, London: Samuel French.
- . s.a. (1880). *A Debt of Honour. An Original Play, in One Act. Suggested by Scribe's Five Act Comedy "Une Chaine". Printed for the Author's Use Only*. London: Thomas Scott.
- . 1898 (1883). *The Glass of Fashion. An Original Comedy in Four Acts*. New York, London: Samuel French.
- . 1899 (1897). *A Marriage of Convenience. A Comedy in Four Acts by Alexandre Dumas, Adapted by Sidney Grundy*. New York, London: Samuel French.
- . 1900 (1900). *The Head of Romulus. A Comedietta in One Act*. New York, London: Samuel French.
- Hazlewood, Colin Henry. (1863). *Lady Audley's Secret. An Original Version of Miss Braddon's Popular Novel in Two Act*. In: George Rowell (ed.). 1953. *Nineteenth Century Plays*. London: Oxford University Press. 233-266.
- Housman, Laurence. 1908 (s.a.). *The Chinese Lantern*. London: F. Sidgwick.
- Jerrold, Douglas. (1826). *Mr Paul Pry; Or, I Hope I Don't Intrude. A Comic Sketch in Three Acts*. In: Booth ed. IV/1973: 75-114.
- Jerrold, W. Blanchard. s.a. (1851). *Cool as a Cucumber. A Farce, in One Act*. New York: Samuel French.
- Jones, Henry Arthur. 1891 (1884). *Saints and Sinners. A New and Original Drama of Modern English Middle-Class Life in Five Acts*. London, New York: Macmillan.
- . 1894 (1890). *Judah. An Original Play in Three Acts*. New York, London: Macmillan.
- . 1893 (1891). *The Crusaders. An Original Comedy of Modern Life*. New York, London: Macmillan.
- . 1907 (1891). *The Dancing Girl. A Drama in Four Acts*. New York, London: Samuel French.
- . 1898 (1893). *The Tempter. A Tragedy in Verse in Four Acts*. London: Macmillan.
- . 1901 (1894). *The Case of Rebellious Susan. A Comedy in Three Acts*. London, New York: Macmillan.
- . 1899 (1894). *The Masqueraders. A Play in Four Acts*. London, New York: Macmillan.

- . 1899 (1895). *The Triumph of the Philistines. And How Mr Jorgan Preserved the Morals of Market Pewbury Under Very Trying Circumstances. A Comedy in Three Acts.* New York, London: Samuel French.
- . 1896 (1896). *Michael and his Lost Angel. A Play in Five Acts.* New York, London: Macmillan.
- . 1899 (1897). *The Physician. An Original Play in Four Acts.* London, New York: Macmillan.
- . 1905 (1898). *The Manœuvres of Jane. An Original Comedy in Four Acts.* New York, London: Samuel French.
- . 1900 (1900). *Mrs Dane's Defence. A Play in Four Acts.* In: Booth ed. II/1969: 341-427.
- . 1905 (1903). *Whitewashing Julia. An Original Comedy in Three Acts and an Epilogue.* New York, London: Macmillan.
- . 1908 (1907). *The Hypocrites. A Play in Four Acts.* New York, London: Samuel French.
- . 1910 (1908). *Dolly Reforming Herself. A Comedy in Four Acts.* New York, London: Samuel French.
- und Henry Herman. 1907 (1882). *The Silver King. A Drama in Five Acts.* New York, London: Samuel French.
- Kelly, Hugh. 1774 (1773). *The School for Wives. A Comedy as It Is Performed at the Theatre-Royal in Drury-Lane.* London: Printed for T. Becket in the Strand.
- Knowles, James Sheridan. (1820). *Virginius. A Tragedy in Five Acts.* In: Booth ed. I/1969: 73-149.
- Lewis, Leopold. (1871). *The Bells. A Drama in Three Acts.* In: Leonard R.N. Ashwell (ed.). 1967. *Nineteenth-Century British Drama. An Anthology of Representative Plays.* Glenview/IL: Scott, Foresman and Co. 315-346.
- Mathews, Charles J. (1838). *Patter versus Clatter. A Farce in One Act.* In: Booth ed. III/1973: 115-144.
- Milner, H.M. (1831). *Mazepa. A Romantic Drama in Three Acts.* In: James L. Smith (ed.). 1976. *Victorian Melodrama. Seven English, French and American Melodramas.* London: Dent; Totowa/NJ: Rowman and Littlefield. 1-38.
- Morton, John Maddison. 1889 (1846). *Lend Me Five Shillings. A Farce in One Act.* New York: Dick and Fitzgerald Publishers.
- . s.a. (1849). *A Most Unwarrantable Intrusion. A Comic Interlude, in One Act.* New York, London: Samuel French.
- . s.a. (1869). *A Day's Fishing. A Farce in One Act.* London: Thomas Hailes Lacy.
- . 1886. *Comediettas and Farces.* New York: Harper and Brothers.
- Oxenford, John. (1866). *East Lynne.* In: Kilgarriff ed. 1974: 277-306.
- Phillips, Stephen. 1909 (1900). *Herod. A Tragedy.* New York, London: John Lane, The Bodley Head.
- . 1901 (1902). *Paolo and Francesca. A Tragedy in Four Acts.* New York, London: John Lane, The Bodley Head.
- . 1910 (s.a.). *Pietro of Siena. A Drama.* New York: Macmillan.
- und J. Comyns Carr. (1908). *Faust. Freely Adapted From Goethe's Dramatic Poem.* In: Stephen Phillips. 1921. *Collected Plays.* New York: Macmillan. i-xix, 1-208. (Paginierung setzt für jedes Stück neu an.)
- Pinero, Arthur Wing. 1905 (1881). *The Squire. An Original Comedy in Three Acts.* New York, London: Samuel French.
- . 1905 (1884). *In Chancery. An Original Fantastic Comedy in Three Acts.* New York, London: Samuel French.
- . (1885). *The Magistrate. A Farce in Three Acts.* In: Booth ed. III/1973: 299-384.
- . 1892 (1886). *The Hobby Horse. A Comedy in Three Acts.* Boston: Walter H. Baker and Co.
- . 1903 (1888). *Sweet Lavender. A Domestic Drama in Three Acts.* London: William Heinemann.
- . 1898 (1889). *The Profligate. A Play in Four Acts.* London: William Heinemann.
- . 1892 (1890). *The Cabinet Minister. A Farce in Four Acts.* London: William Heinemann.
- . 1901 (1891). *Lady Bountiful. A Story of Years. A Play in Four Acts.* Boston: Walter H. Baker and Co.
- . 1891 (s.a.). *The Times. A Comedy in Four Acts.* London: William Heinemann.
- . 1895 (1893). *The Amazons. A Farcical Romance in Three Acts.* London: William Heinemann.
- . (1893). *The Second Mrs Tanqueray. A Play in Four Acts.* In: Booth ed. II/1969: 245-332.
- . 1896 (1895). *The Benefit of the Doubt. A Comedy in Three Acts.* London: William Heinemann.
- . (1895). *The Notorious Mrs Ebbsmith. A Drama in Four Acts.* In: Hamilton ed. I/1917: 197-362.
- . 1899 (1898). *Trelawney of the "Wells". A Comedietta in Four Acts.* New York: R.H. Russell.
- . (1899). *The Gay Lord Quex. A Comedy in Four Acts.* In: Hamilton ed. II/1918: 13-219.
- . (1901). *Iris. A Drama in Five Acts.* In: Hamilton ed. II/1918: 221-423.
- . (1909). *Mid-Channel. A Play in Four Acts.* In: Hamilton ed. III/1922: 277-502.
- Potter, Paul M. (1895). *Trilby.* In: Kilgarriff ed. 1974: 437-469.
- Robertson, T.W. (1865). *Society. A Comedy in Three Acts.* In: ders. 1980. *Six Plays.* Mit einer Einführung von Michael R. Booth. Achover: Amber Lane Press. 1-54.

- . (1866). *Ours. An Original Comedy in Three Acts*. In: ders. 1980. *Six Plays*. Mit einer Einführung von Michael R. Booth. Achover: Amber Lane Press. 57-116.
- . (1869). *School. A Comedy in Four Acts*. In: ders. 1980. *Six Plays*. Mit einer Einführung von Michael R. Booth. Achover: Amber Lane Press. 232-283.
- Shaw, G.B. 2003 (London 1914). *Pygmalion. A Romance In Five Acts*. ed. von Dan H. Laurence, mit einem Vorwort von Nicholas Greene. London, New York: Penguin Books.
- Sims, G.R. (1881). *The Lights o' London. A New and Original Drama in Five Acts*. In: Booth ed. 1995: 103-170.
- Taylor, Tom. (1853). *Plot and Passion. An Original Drama in Three Acts*. In: ders. 1877. *Historical Dramas*. London: Chatto and Windus. 413-466.
- . 1869 printed but not published (1858). *Our American Cousin. A Drama in Three Acts*. New York, London: Samuel French.
- . (1863). *The Ticket-of-Leave Man. A Drama in Four Acts*. In: Booth ed. II/1969: 73-159.
- . (1870). *'T'wixt Axe and Crown, or, The Lady Elizabeth. A Historical Play*. In: Taylor 1877: 131-212.
- . (1871). *Jeanne Darc. A Drama in Five Acts*. In: Taylor 1877: 59-129.
- . (1874). *Lady Clancarty; Or, Wedded and Wooed. A Tale of the Assassination Plot, 1696. An Original Drama in Four Acts*. In: Taylor 1877: 213-287.
- . (1875). *Anne Boleyn. An Original Historical Play in Five Acts*. In: Taylor 1877: 341-412.
- . 1877. *Historical Dramas*. London: Chatto and Windus.
- und William Dubourg. (1869). *New Men and Old Acres. An Original Comedy in Three Acts*. In: Booth ed. III/1973: 239-323.
- und Charles Reade. 1854 (1852). *Masks and Faces; Or, Before and Behind the Curtain. A Comedy in Two Acts*. London: Richard Bentley.
- und Charles Reade. s.a. (s.a.). *The King's Rival; Or, The Court and the Stage. A Drama, in Five Acts*. New York: Samuel French.
- Walker, John. (1832). *The Factory Lad. A Domestic Drama in Two Acts*. In: James L. Smith (ed.). 1976. *Victorian Melodrama. Seven English, French and American Melodramas*. London: Dent; Totowa/NJ: Rowman and Littlefield. 39-63.
- Wilde, Oscar. (1893). *A Woman of No Importance*. In: ders. 1998. *The Importance of Being Earnest and Other Plays*. Oxford: Oxford World's Classic. 93-157.

Weitere Quellen

- Albery, Wyndham (ed.). 1939. *The Dramatic Works of James Albery*. 2 Bände. London: Peter Davis.
- Archer, William. 1882. *English Dramatists of To-day*. London: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington.
- . 1886. *About The Theatre: Essays and Studies by William Archer*. London: T. Fisher Unwin.
- . 1894 (reissued 1969). *The Theatrical 'World' for 1893*. New York, London: Benjamin Bloom.
- Barnes, J.H. 1915. *Fourty Years on the Stage. Others (Principally) and Myself*. New York: E.P. Dutton and Co.
- Beerbohm, Max. 1969 [1898]. *More Theatres 1898-1903*. London: Rupert Hart-Davies.
- . 1908. "Deplorable Affair." *The Saturday Review* 5.9.1908 2758: 294f.
- Clapp, John Bouvé und Edwin Francis Edgett. 1902. *Plays of the Present*. New York: The Dunlap Society.
- Cloak, F. Theodore. s.a. "[Titellose Vorbemerkung zu *Forbidden Fruit*.]" In: Boucicault² 1964: 3f.
- Coleman, John. 1904. *Fifty Years of an Actor's Life*. 2 Bände. New York: James Pott and Co.; London: Hutchinson and Co.
- Cross, Wilbur L. 1918. *The History of Henry Fielding*. Bd. 3. New Haven: Yale University Press.
- Filon, Augustin. 1970 [1897]. *The English Stage. Being an Account of the Victorian Drama by Augustin Filon*. Aus dem Französischen übersetzt von Frederic Whyte, mit einer Einführung von Henry Arthur Jones. Port Washington/NY: Kennikat Press.
- Fuller, Edward. 1889. "The Boston Museum." in ders. (ed.). *The Dramatic Year 1887-1888. Brief Criticism of Important Theatrical Events in the United States*. Boston: Ticknor and Co. 100-121.
- Grein, J.T. 1902. "Robert Buchanan as a Dramatist." In: ders. 1902. *Dramatic Criticism*. Bd. 3: 1900-1901. London: Greening and Co. 233-237.
- Hamilton, Clayton (ed.). 1917-1922. *The Social Plays of Arthur Wing Pinero*. Bd. 1 (1917): *The Second Mrs Tanqueray*; *The Notorious Mrs Ebbsmith*. Bd. 2 (1918): *The Gay Lord Quex*; *Iris*. Bd. 3 (1919): *Letty*; *His House in Order*. Bd. 4 (1922): *The Thunderbolt*; *Mid-Channel*. New York: E.P. Dutton and Co.
- . 1917a. "General Introduction." In: ders. ed. I/1917: 3-33.

- . 1917b. "Critical Preface [zu *The Second Mrs Tanqueray*]." In: ders. ed. I/1917: 37-46.
- . 1918. "Critical Preface [zu *The Gay Lord Quex*]." In: ders. ed. II/1918: 15-22.
- . 1922a. "Introduction." In: ders. ed. IV/1922: 1-18.
- . 1922b. "Critical Preface [zu *Mid-Channel*]." In: ders. ed. IV/1922: 279-287.
- Handel, Sigrid. 2004. "[A] little wholesome pruning": *Adaptionen von John Vanbrughs The Relapse*. Magisterarbeit, vorgelegt an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2.12.2004.
- Hunt, Leigh. 1896. "John Vanbrugh." In: A.E.H. Swaen (ed.). 1896. *Sir John Vanbrugh*. London: Fisher Unwin; New York: Charles Scribner's Sons. (Mermaid Series: The Best Plays of Old Dramatists.) 19-52.
- Jay, Harriett. 1903. *Robert Buchanan. Some Account of His Life, His Life's Work and His Literary Friendships*. London: Fisher Unwin. [zitiert als Jay]
- Jones, Henry Arthur. 1885. "Religion and the Stage." In: ders. 1891 (1884): 117-142.
- . 1891. "Preface [zu *Saints and Sinners*]." In: ders. 1891 (1884): v-xxvi.
- . 1898. "Preface [zu *The Tempter*]." In: ders. 1898 (1893): v-xvii.
- Knight, Joseph. 1893. *Theatrical Notes*. London: Lawrence and Bullen.
- . 1896. "Preface [zu *Michael and his Lost Angel*]." In: Jones 1896 (1896): v-xxii.
- . 1894. "Preface [zu *Judah*]." In: Jones 1894 (1890): v-xxiii.
- Kunitz, Stanley J. (ed.). 1936. *British Authors of the Nineteenth Century*. New York: The H.W. Wilson Company.
- Leverton, W.H., zusammen mit J.B. Booth. 1932. *Through the Box-Office Window. Memories of Fifty Years at the Haymarket Theatre*. London: T. Werner Laurie.
- Maude, Cyril. 1927. *Behind the Scenes with Cyril Maude*. London: John Murray.
- Miles, Alfred (ed.). s.a.a. *The Poets and the Poetry of the Century*. Bd. 5: *Charles Kingsley to James Thomson*. London: Hutchinson and Co.
- (ed.). s.a.b. *The Poets and the Poetry of the Nineteenth Century (Humour)*. Bd. 10: *George Crabbe to Edmund B.V. Christian*. London: Routledge; New York: Dutton.
- Murray, David Christie. 1908. *Recollections*. London: John Long.
- Murray, Henry. 1901. "Robert Buchanan." In: ders. 1901. *Robert Buchanan. A Critical Appreciation and Other Essays*. London: Philip Wellby. 1-115.
- Noble, James Ashcroft. 1893. "Robert Buchanan as Poet." In: ders. 1893. *The Sonnet in England and Other Essays*. London: Elkin Mathews and John Lane. 158-181.
- Salaman, Malcolm C. 1891. "Introductory Note [zu *The Profligate*]." In: Pinero 1898 (1889): v-xix.
- . 1892. "Introductory Note [zu *The Hobby Horse*]." In: Pinero 1892 (1886): ivf.
- . 1895. "Introductory Note [zu *The Amazons*]." In: Pinero 1895 (1893): v-viii.
- . 1901. "Introductory Note [zu *Lady Bountiful*]." In: Pinero 1901 (1891): 7-12.
- Scott, Clement (ed.). 1889. *The Theatre. A Monthly Review of the Drama, Music and the Fine Arts*. 1889 XIV (Juli bis September). London: Eglinton and Co.
- . 1899. *The Drama of Yesterday & To-Day. In Two Volumes*. London, New York: Macmillan.
- Shaw, G.B. 1906. *Dramatic Opinions and Essays – Volume Two*. New York: Brentano's.
- . ²1955 (Nachdruck). *Plays and Players. Essays on the Theatre*. Ausgesucht und mit einer Einführung von A.C. Ward. London, New York, Toronto: Oxford University Press.
- Sims, George R. 1917. *My Life. Sixty Years' Recollections of Bohemian London*. London: Eveleigh Nash Company.
- Stodard-Walker, Archibald. 1901. *Robert Buchanan. The Poet of Modern Revolt. An Introduction to His Poetry*. London: Grant Richards.
- Swaen, A.E.H. 1896. "[Titellose Vorbemerkung zu *The Relapse*]." In: ders. (ed.). 1896. *Sir John Vanbrugh*. London: Fisher Unwin; New York: Charles Scribner's Sons. (Mermaid Series: The Best Plays of Old Dramatists.) 55-57.
- Taylor, Tom. s.a. "Preface to the First Edition [von *The Fool's Revenge*]." In: ders. 1877: iii-iv.
- Walkley, Arthur Bingham. 1892. "Clarissa." In: ders. 1892. *Playhouse Impressions*. London: Fisher Unwin. 157-162.
- Ward, W.C. (ed.). 1893. *Sir John Vanbrugh. In Two Volumes*. Bd. 2. London: Lawrence and Bullen.

b) Sekundärliteratur

- Abend, Gabriel und Jeff Manza. 2006. "Macrosociology." In: Bryan S. Turner (ed.). 2006. *The Cambridge Dictionary of Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press. 346f.
- Abrams, M.H. (gen. ed.). ⁶1993. *The Norton Anthology of English Literature*. Bd. 2. New York: W.W. Norton.
- Ackroyd, Peter. 1990. *Dickens*. New York: Harper Collins.
- Alexander, Constantin. 2009. "Massenerfolg Poetry Slam: Dichter dran am Kommerz." *www.spiegel.de* 8.4.2009 (www.spiegel.de/kultur/literatur/massenerfolg-poetry-slam-dichter-dran-am-kommerz-a-602670.html).
- Anz, Thomas (ed.) 2007. *Handbuch Literaturwissenschaft*. Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*. Bd. 2: *Methoden und Theorien*. Bd. 3: *Institutionen und Praxisfelder*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Arata, Stephen. 1999. "1897." In: Tucker ed. 1999: 51-65.
- Auerbach, Nina. 2004. "Introduction: Before the Curtain." In: Kerry Powell (ed.). 2004. *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press. 3-14.
- Bailey, Peter. 1996. "'Naughty but nice': Musical Comedy and the Rhetoric of the Girl, 1892-1914." In: Booth/Kaplan eds. 1996: 36-60.
- Baldick, Chris. ³2008. *The Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Barnett, David. 2011. "Catcher in the Rye Sequel Might Just Be a Good Idea." *www.guardian.co.uk* 13.1.2011 (www.guardian.co.uk/books/booksblog/2011/jan/13/catcher-in-the-rye-sequel-good-idea).
- Baßler, Moritz. 2007. "Texte und Kontexte." In: Anz ed. I/2007: 355-370.
- Beckson, Karl. 1992. *London in the 1890s. A Cultural History*. New York, London: W.W. Norton.
- Bender, John. 2008. "Introduction." In: Henry Fielding. 2008 [1749]. *Tom Jones*. ed. von John Bender und Simon Stern. Oxford: Oxford University Press. (Oxford World's Classic Paperback.) ix-xxxiv.
- Bergonzi, Bernard. 1961. *The Early H.G. Wells. A Study of the Scientific Romances*. Manchester: Manchester University Press.
- Blain, Virginia. 1986. "Introduction." In: Wilkie Collins. 1986 [1862]. *No Name*. Oxford, New York: Oxford University Press. (The World's Classics.) vii-xxi.
- Böhn, Andreas. 2007. "Intertextualitätsanalyse." In: Anz ed. II/2007: 204-216.
- Booth, Michael R. 1965. *English Melodrama*. London: Herbert Jenkins.
- . 1979. "Theatre History and the Literary Critic." *The Yearbook of English Studies* 9 (1979), Special Number: *Theatrical Literature*, ed. von G.K. Hunter und C.J. Rawson. 15-27.
- . 1991. *Theatre in the Victorian Age*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1995. "Introduction." In: ders. ed. 1995: ix-xxxvi.
- (ed.). 1969-1976. *English Plays of the Nineteenth Century*. Bd. 1 (1969): *Dramas 1800-1850*. Bd. 2 (1969): *Dramas 1850-1900*. Bd. 3 (1973): *Comedies*. Bd. 4 (1973): *Farces*. Bd. 5 (1976): *Pantomimes, Extravaganzas and Burlesques*. Oxford: Clarendon Press. [Jeder Band mit einem Vorwort und Einführungen zu den Einzelstücken.]
- (ed.). 1995. *The Lights of London and Other Victorian Plays*. Oxford: Clarendon Press.
- und Joel H. Kaplan (eds.). 1996. *The Edwardian Theatre. Essays on Performance and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- , Richard Southern, Frederick Marker, Lise-Lone Marker und Robertson Davies. 1975. *The Revels History of Drama in English*. Bd. 6: *1750 to 1880*. gen. eds. T.W. Craik und Clifford Leech. London: Methuen; New York: Barnes and Noble. [zitiert als Revels VI/1975]
- Bourdieu, Pierre. 2001 [frz. 1992]. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. [zitiert als *RdK*]
- . 1993. "Concluding Remarks: For a Sociogenetic Understanding of Intellectual Works." In: Craig Calhoun, Edward LiPuma und Moishe Postone (eds.). 1993. *Bourdieu: Critical Perspectives*. Cambridge: Polity Press. 263-275.
- . 1997. "Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen." In: Louis Pinto und Franz Schultheis (eds.). *Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu, Christophe Charle, Mouloud Mammeri, Jean-Michel Péru, Michael Pollak, Anne-Marie Thiesse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. (Edition discours 4.) 33-147. [zitiert als *IF*]
- Bradby, David, Louis James und Bernard Sharratt (eds.). 1980. *Performance and Politics in Popular Drama. Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television 1800-1976*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brake, Laurel. 1986. "Literary Criticism and the Victorian Periodicals." *The Yearbook of English Studies* 16 (1986), Special Number: *Literary Periodicals*, ed. von C.J. Rawson und Jenny Mezcziems. 92-116.
- Broich, Ulrich. 1985a. "Zur Einzeltextreferenz." In: Broich/Pfister eds. 1985: 48-52.

- . 1985b. "Zu den Versetzungsformen der Intertextualität." In: Broich/Pfister eds. 1985: 135ff.
- und Manfred Pfister (eds.). 1985. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer.
- Bunting, K. und R. Williams (eds.). 2008. "Literary and Cultural Contexts." In: Warwick/Willis eds. 2008: 44-88.
- Carlson, Marvin. 1994. "Invisible Presences – Performance Intertextuality." *Theatre Research International* 19.2 (1994): 111-117.
- Cassidy, John A. 1973. *Robert W. Buchanan*. New York: Twayne. (Twayne's English Authors Series/TEAS 157.)
- Cevasco, G.A. (ed.). 1993. *The 1890s. An Encyclopedia of British Literature, Art, and Culture*. New York: Garland.
- Chaplin, Charles. 1992 [1964]. *My Autobiography*. London: Penguin.
- Conrad, Peter. 2011. "Jane Eyre and Wuthering Heights: Do We Need New Film Versions?" *The Observer* (nach www.guardian.co.uk) 21.8.2011 (www.guardian.co.uk/film/2011/aug/21/classic-novels-film-tv-eyre-wuthering).
- Costa, Richard Hauer. 1985. *H.G. Wells. Revised Edition*. Boston: Twayne Publishers.
- Coward, David. 2000a. "Introduction." In: Molière. 2000. *The Miser and Other Plays*. London: Penguin Books. vii-xxii.
- . 2000b. [Titellose Vorbemerkung zu *The School for Wives*.] In: Molière. 2000. *The Miser and Other Plays*. London: Penguin. 3f.
- Cox, Gary. 1990. *Crime and Punishment. A Mind to Murder*. Boston: Twayne Publishers.
- Cuddon, J.A., überarbeitet von C.E. Preston. ⁴1998. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin.
- Davis, Jim 1984. "Introduction." In: ders. (ed.). 1984. *Plays By H.J. Byron*. Cambridge: Cambridge University Press. 1-32.
- und Victor Emeljanow. 2001. *Reflecting the Audience. London Theatregoing, 1840-1880*. Iowa City/IA: University of Iowa Press.
- . 2004. "Victorian and Edwardian Audiences." In: Kerry Powell (ed.). 2004. *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press. 93-108.
- Davis, Tracy C. 1996. "Edwardian Management and the Structures of Industrial Capitalism." In: Booth/Kaplan eds. 1996: 111-129.
- Dicson, Lovat. 1969. *H.G. Wells. His Turbulent Life and Times*. New York: Atheneum.
- Donohue, Joseph. 1979. "Character, Genre, and Ethos in Nineteenth-Century British Drama." *The Yearbook of English Studies* 9 (1979), Special Number: *Theatrical Literature*, ed. von G.K. Hunter und C.J. Rawson. 78-101.
- . 1996. "What is the Edwardian Theatre?" In: Booth/Kaplan eds. 1996: 10-35.
- . 2004. "Introduction: The Theatre From 1800-1895." In: ders. (ed.). 2004. *The Cambridge History of British Theatre*. Bd. 2: *1660-1895*. Cambridge: Cambridge University Press. 219-271.
- Eickhoff, Birgit, Angelika Haller-Wolf und Dieter Mang. ⁶1997. *Der Duden*. Bd. 5: *Duden Fremdwörterbuch*. Mannheim et al.: Dudenverlag.
- Erlil, Astrid und Ansgar Nünning. 2005. "Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick." In: dies. (eds.). 2005. *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York: de Gruyter. 1-9.
- Faulk, Barry J. 2004. *Music Hall & Modernity. The Late-Victorian Discovery of Popular Culture*. Athens/OH: Ohio University Press.
- Fischler, Alan. 1999. "Drama." In: Tucker ed. 1999: 339-355.
- Flood, Alison. 2011. "Spoilers Actually Enhance Your Enjoyment." www.guardian.co.uk 17.8.2011 (www.guardian.co.uk/books/booksblog/2011/aug/17/spoilers-enhance-enjoyment-psychologists).
- Fuchs-Heinritz, Werner und Alexandra König. 2005. *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. [zitiert als FHK]
- Fuchs-Heinritz, Werner et al. (eds.). ³1994. *Lexikon zur Soziologie*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Glasstone, Victor. 1975. *Victorian and Edwardian Theatres. An Architectural and Social Survey*. London: Thames and Hudson.
- Golby, J.M. und A.W. Purdue. 1984. *The Civilisation of the Crowd. Popular Culture in England 1750-1900*. London: Batsford Academic and Educational.
- Hamel, Christine. 2003. *Fjodor M. Dostojewskij*. München: dtv.
- Hammond, J.R. 1979. *An H.G. Wells Companion. A Guide to the Novels, Romances and Short Stories*. London, Basingstoke: Macmillan.

- Harris, Bernard. 1971. "Introduction." und "Note on the Stage History." In: John Vanbrugh. 1971 (1696). *The Relapse; Or, Virtue in Danger*. London: A and C Black; New York: W.W. Norton. (New Mermaids.) xi-xxvii.
- Helbig, Jörg. 1996. *Intertextualität und Markierung*. Heidelberg: Winter. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd. 14.)
- Helbling, Brigitte. 1995. "Intertextualität." In: dies. 1995. *Vernetzte Texte: Ein literarisches Verfahren von Weltenbau. Mit den Fallbeispielen Ingeborg Bachmann, Uwe Johnson und einer Digression zum Comic strip Doonesbury*. Würzburg: Königshausen und Neumann. 7-13.
- Hillmann, Karl-Heinz (ed.). 1994. *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart: Kröner.
- Hinchliffe, Arnold P. 1979. "Literature in the Theatre?" *The Yearbook of English Studies* 9 (1979), Special Number: *Theatrical Literature*, ed. von G.K. Hunter und C.J. Rawson. 1-14.
- Hoad, Phil. 2011. "Comedy Comes of Age with *Bridesmaids*." www.guardian.co.uk 22.6.2011 (www.guardian.co.uk/film/2011/jun/22/bridesmaids-comedy-age-commitment).
- Holthuis, Susanne. 1993. *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg. (Stauffenburg Colloquium 28)
- Horn, Pamela. 1999. *Pleasures & Pastimes in Victorian Britain*. Thrupp, Stroud: Sutton Publishing.
- Horton, Andrew und Joan Magretta. 1981. "Introduction." In: dies. (eds.). 1981. *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York: Ungar. 1-5.
- Howard, Diana. 1970. *London Theatres and Music Halls 1850-1950*. London: The Library Association.
- Hudston, Sarah. 2000. *Victorian Theatricals. From Menageries to Melodrama*. London: Methuen.
- Hughes, Linda K. 1999. "1870." In: Tucker ed. 1999: 35-50.
- Hunt, Hugh, Kenneth Richards und John Russell Taylor. 1978. *The Revels History of Drama in English*. Bd. 7: *1880 to the Present Day*. gen. eds. T.W. Craik und Clifford Leech. London: Methuen; New York: Barnes and Noble. [zitiert als Revels VII/1978]
- Huseboe, Arthur R. 1976. *Sir John Vanbrugh*. Boston: Twayne Publishers. (Twayne's English Authors Series/TEAS 191.)
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- James, Louis. 1980. "Was Jerrold's Black-Ey'd Susan More Popular Than Wordsworth's Lucy?" In: Bradby/James/Sharratt eds. 1980: 3-16.
- Jannidis, Fotis. 2007. "Gesellschaftstheoretische Ansätze." In: Anz ed. II/2007: 338-348.
- , Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. 1999. "Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven." In: Jannidis et al. eds. 1999: 3-35.
- , Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (eds.). 1999. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer.
- Jenkins, Anthony. 1991. *The Making of Victorian Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Joch, Markus und Norbert Christian Wolf. 2005. "Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenschaft." In: dies. (eds.). 2005. *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen: Niemeyer. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 108.) 1-24.
- Jurt, Joseph. 2000. "Pierre Bourdieus Theorie des Literarischen Feldes." In: Derek Robbins (ed.). 2000. *Pierre Bourdieu*. Bd. 2. London: Sage. 117-147.
- Kattelman, Beth A. 2004. "Theater." In: James Eli Adams (Haupted.), Tom Pendergast und Sara Pendergast (eds.). 2004. *Encyclopedia of the Victorian Era*. Danbury/CT: Grolier Academic Reference. 79-85.
- Kenny, Mike. 2010. "A Boom in Children's Theatre? Bah, Humbug" www.guardian.co.uk 23.11.2010 (www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2010/nov/23/boom-buster-childrens-theatre).
- Kenny, Shirley Strum. 1984. "Theatre, Related Arts, and the Profit Motive: An Overview." In: dies. (ed.). 1984. *British Theatre and the Arts, 1660-1800*. Washington: The Folger Shakespeare Library; London, Toronto: Associated University Presses. 15-38.
- Keymer, Thomas. 2005. "Introduction." In: Henry Fielding. 2005 [1749]. *The History of Tom Jones, A Foundling*. ed. mit einer Einführung von Thomas Keymer und Alice Wakely. xiii-xxxix.
- Kilgarriff, Michael (ed.). 1974. *The Golden Age of Melodrama. Twelve 19th Century Melodramas. Abridged and Introduced by Michael Kilgarriff*. London: Wolfe Publishing.
- Klein, Christian. 2007. "Biografie." In: Anz ed. II/2007: 187-194.
- Köppe, Tilmann und Simone Winko. 2007. "Strukturalismus." In: Anz ed. II/2007: 291-297.
- Lachmann, Renate. 1982. "Vorwort." In: dies. (ed.). 1982. *Dialogizität*. München: Wilhelm Fink. 8-10.
- , 1984. "Ebenen des Intertextualitätsbegriffs." In: Karlheinz Stierle und Rainer Warning (eds.). 1984. *Das Gespräch*. München: Wilhelm Fink. 133-138.
- , 1996. "Intertextualität." In: Ulf Ricklefs (ed.). 1996. *Das Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 2: *G-M*. Frankfurt/Main: Fischer. 794-809.
- Langer, Daniela. 2007. "Autobiografie." In: Anz ed. II/2007: 179-186.

- Latané, David E. jr. 1999. "Literary Criticism." In: Tucker ed. 1999: 388-404.
- van Laun, Henri. 1875. "Introductory Note." In: ders. (ed.). 1875. *The Dramatic Works of Molière*. Bd. 2. Edinburgh: William Paterson. 139-145.
- Lawson, Mark. 2011. "Timeless Taboos: Why 19th-Century Novels Appeal to Film-Makers." *The Guardian* (nach www.guardian.co.uk) 30.5.2011 (www.guardian.co.uk/film/2011/may/30/filming-the-classic-novels).
- Leigh, Danny. 2011. "Tinker Tailor Soldier Spy Should Inspire Us to Give Remakes Another Go." www.guardian.co.uk 9.9.2011 (www.guardian.co.uk/film/filmblog/2011/sep/09/tinker-tailor-soldier-spy-remakes).
- Lenz, Bernd. 1985. "Intertextualität und Gattungswechsel. Zur Transformation literarischer Gattungen." In: Broich/Pfister eds. 1985: 158-178.
- Lenz, Karl. ²2002. "Makro- und Mikrosoziologie." In: Günter Endruweit und Gisela Trommsdorff (eds.). ²2002. *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart: Lucius und Lucius. 336f.
- Levine, George. 2008. *How to Read the Victorian Novel*. Malden/MA: Blackwell.
- Levinson, Stephen C. 2000. *Pragmatik*. Neu übersetzt von Marina Weise. Tübingen: Niemeyer.
- Leyson, Peter. 1970. *London Theatres. A Short History and Guide*. London: Apollo Publications.
- Link, Franz H. 1980. "Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts." In: Ortrun Zuber (ed.). 1980. *The Languages of Theory. Problems in Translation and Transposition of Drama*. Oxford et al.: Pergamon Press. 24-50.
- Little, William, H.W. Fowler und Jessie Coulson (eds.), revidiert von C.T. Onions. ³1973. *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Oxford: Clarendon.
- Loftis, John, Richard Southern, Marion Jones und A.H. Scouten. 1976. *The Revels History of Drama in English*. Bd. 5: 1660 to 1750. gen. ed. T.W. Craik. London: Methuen. [zitiert als Revels V/1976]
- Lord, Robert. 1970. *Dostoevsky. Essays and Perspectives*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Mackenzie, Norman und Jeanne Mackenzie. 1973. *H.G. Wells. A Biography*. New York: Simon and Schuster.
- Mahar, Cheleen, Richard Harker und Chris Wilkes. 1990. "The Basic Theoretical Position." In: dies. (eds.). 1990. *An Introduction to the Work of Pierre Bourdieu. The Practice of Theory*. London: Macmillan. 1-25.
- Mander, Raymond und Joe Mitchenson. 1957. *A Picture History of the British Theatre*. London: Hulton Press.
- . 1961. *The Theatres of London*. Illustrated by Timothy Birdsall. London: Rupert Hart-Davis.
- . 1978. *Victorian and Edwardian Entertainment from Old Photographs*. London: B.T. Batsford.
- March, Francis Andrew und Francis Andrew March jr. (eds.). 1902. *A Thesaurus Dictionary of the English Language*. Philadelphia/PA: Historical Publishing Company.
- Mayer, David. 1980. "The Music of Melodrama." In: Bradby/James/Sharratt eds. 1980: 49-63.
- Mix, York-Gothart. 2007. "Markt und Urheberrecht." In: Anz ed. I/2007: 501-509.
- Moran, Maureen. 2006. *Victorian Literature and Culture*. London, New York: Continuum.
- Müller, Dorit. 2007. "Grenzen der Literatur? Kulturwissenschaftliche Orientierungen." In: Anz ed. III/2007: 179-188.
- Müller, Wolfgang. 1991. "Interfiguralität: A Study on the Interdependence of Literary Figures." In: Plett ed. 1991: 101-121.
- Mullin, Donald (ed.). 1987. *Victorian Plays. A Record of Significant Productions on the London Stage, 1837-1901*. New York et al.: Greenwood Press.
- Nash, Andrew. 1999. "Robert Buchanan and Chatto & Windus: Reputation, Authorship and Fiction as Capital in the Late Nineteenth Century." *Publishing History* XLVI (1999): 5-33.
- Nicoll, Allardyce. 1959. *A History of English Drama 1660-1900*. Bd. 5: *Late Nineteenth Century Drama 1850-1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Novak, Maximillian E. 1983. *Eighteenth-Century English Literature*. o.O.: Macmillan.
- Nünning, Ansgar (ed.). ⁴2008. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Onions, C.T. (ed.), mit Unterstützung von G.W.S. Friedrichsen und R.W. Burchfield. 1966. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Clarendon Press.
- Orosz, Magdolna. 1997. *Intertextualität in der Textanalyse*. Wien: Institut für Sozio-Semiotische Studien.
- Pfister, Manfred. 1985a. "Konzepte der Intertextualität." In: Broich/Pfister eds. 1985: 1-30.
- . 1985b. "Zur Systemreferenz." In: Broich/Pfister eds. 1985: 52-58.
- . ²1994. "Intertextualität." In: Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač (eds.). ²1994. *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer. 215-218.

- Pietrzak-Franger, Monika und Eckart Voigts-Virchow. 2009. "Staging the Palimpsest: An Introduction to Adaptation and Appropriation in Performance." In: dies. (eds.). 2009. *Adaptations – Performing Across Media and Genres*. Trier: wvt. 1-16
- Pinto, Louis. 1997. "Feldtheorie und Literatursoziologie. Überlegungen zu den Arbeiten Pierre Bourdieus." In: ders. und Franz Schultheis (eds.). 1997. *Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu, Christophe Charle, Mouloud Mammeri, Jean-Michel Péru, Michael Pollak, Anne-Marie Thiesse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. (Edition discours 4.) 9-32.
- . 2000. "The Theory of Fields and the Sociology of Literature: Reflections on the Work of Pierre Bourdieu." In: Derek Robbins (ed.). 2000. *Pierre Bourdieu*. Bd. 2. London: Sage. 101-116.
- Plett, Heinrich F. 1991. "Intertextualities." In: ders. ed. 1991: 3-29.
- (ed.). 1991. *Intertextuality*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Pool, Daniel. 1993. *What Jane Austen Ate and Charles Dickens Knew. From Fox Hunting to Whist – The Facts of Daily Life in Nineteenth-Century England*. New York: Simon and Schuster.
- Powell, Kerry. 1990. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1997. *Women and Victorian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rach, Rudolf. 1964. *Literatur und Film: Möglichkeiten und Grenzen der filmischen Adaption*. Köln: Grote.
- Rahill, Frank. 1967. *The World of Melodrama*. University Park/PA, London: The Pennsylvania State University Press.
- Raknem, Ingvald. 1962. *H.G. Wells and His Critics*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Read, Donald. 1979. *England 1868-1914. The Age of Urban Democracy*. London, New York: Longman.
- Reese-Schäfer, Walter. 2001. "Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft." In: Sven Papcke und Georg W. Oesterdiekhoff (eds.). 2001. *Schlüsselwerke der Soziologie*. Opladen: Westdeutscher Verlag. 58-60.
- Reilly, Patrick. 1991. *Tom Jones. Adventure and Providence*. Boston: Twayne Publishers. (Twayne's Masterwork Studies 72.)
- Roston, Murray. 1996. *Victorian Contexts. Literature and the Visual Arts*. Houndmills, Basingstoke: Macmillan.
- Rowell, George. ²1978. *The Victorian Theatre 1792-1914. A Survey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (ed.). 1971. *Victorian Dramatic Criticism*. London: Methuen.
- Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*. London, New York: Routledge. (The New Critical Idiom.)
- Sansom, William. 1974. "Introduction." In: ders. 1974. *Victorian Life in Photographs*. Photographic Research: Harold Chapman; Research Consultant: John Hillelson. London: Thames and Hudson. 7-30.
- Schahadat, Shamma. 1995. "Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext." In: Miltos Pechlivanos et al. (eds.). 1995. *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 366-377.
- Schmid, Wolf und Wolf-Dieter Stempel (eds.). 1983. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11.)
- Schneider, Ralf. 2005a. "Reader Constructs." In: David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (eds.). 2005. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge. 482f.
- . 2005b. "Reader-Response Theory." In: David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (eds.). 2005. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge. 484f.
- Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (eds.). ²1990. *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Schwingel, Markus. ⁵2005. *Pierre Bourdieu zur Einführung*. Hamburg: Junius. [zitiert als Sch]
- Sharratt, Bernard. 1980. "The Politics of the Popular? – From Melodrama To Television." In: Bradby/James/Sharratt eds. 1980: 275-295.
- Shellard, Dominic und Steve Nicholson, mit Miriam Handley. 2004. *The Lord Chamberlain Regrets...: A History of British Theatre Censorship*. London: The British Library.
- Smith, James L. 1973. *Melodrama*. London: Methuen. (The Critical Idiom 28.)
- . 1976a. "Introduction." In: ders. ed. 1976: vii-xxii.
- . 1976b. "[Titellose Vorbemerkung zu *Mazepa*.]" In: ders. ed. 1976: 2f..
- (ed.). 1976. *Victorian Melodramas. Seven English, French and American Melodramas*. Dent: London; Totowa/NJ: Rowman and Littlefield.
- Stadelmeier, Gerhard. 2010. "Kommt raus, ihr Feiglinge, ihr seid erzählt!" [www.faz.net](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/theater-spielzeit-kommt-raus-ihr-feiglinge-ihr-seid-erzaehlt-11318.html) 1.7.2010 (www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/theater-spielzeit-kommt-raus-ihr-feiglinge-ihr-seid-erzaehlt-11318.html).
- Stedman, Jane W. 1996. *W.S. Gilbert. A Classic Victorian and His Theatre*. Oxford: Oxford University Press.

- Stierstorfer, Klaus. 2001. "Introduction." In: ders. (ed.). 2001. London Assurance *and other Victorian Comedies*. Oxford: Oxford University Press. ix-xlvi.
- Still, Judith und Michael Worton. 1990. "Introduction." In: dies. eds. 1990: 1-44.
- Stocker, Peter. 1998. *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*. Paderborn et al.: Schöningh.
- Stokes, John. 1972. *Resistible Theatres. Enterprise and Experiment in the Late Nineteenth Century*. London: Paul Elek Books.
- Stölting, Erhard. 2001. "Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft." In: Sven Papcke und Georg W. Oesterdiekhoff (eds.). 2001. *Schlüsselwerke der Soziologie*. Opladen: Westdeutscher Verlag. 61-65.
- Strube, Werner. 1999. "Über verschiedene Arten, den Autor besser zu verstehen, als er sich selbst verstanden hat." In: Jannidis et al. eds. 1999: 135-155.
- Styan, John L. 1986. "The Spirit of the Performance." In: ders. 1986. *Restoration Comedy in Performance*. Cambridge: Cambridge University Press. 210-243.
- . 1996. *The English Stage. A History of Drama and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sudau, Ralf. 1985. *Werkbearbeitung, Dichterfiguren. Traditionsaneignung am Beispiel der deutschen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Niemeyer.
- Sweet, Matthew. 2001. *Inventing the Victorians*. New York: St Martin's Press.
- Terry, Garth M. 1983. "Dostoevsky Studies in Great Britain: A Bibliographical Survey." In: Malcolm V. Jones und Terry M. Garth (eds.). 1983. *New Essays on Dostoevsky*. Cambridge: Cambridge University Press. 215-244.
- Thomas, Jane E. 2008. "Changes in the Literary Canon." In: Warwick/Willis eds. 2008: 163-176.
- Thomson, Peter. 2006. *The Cambridge Introduction to English Theatre, 1660-1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Treibel, Annette. 2006. "Lektion IX. Kultur, Ökonomie, Politik und der Habitus der Menschen (Bourdieu)." In: dies. 2006. *Einführung in soziologische Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 219-243.
- Trussler, Simon. 1994. *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tucker, Herbert F. (ed.). 1999. *A Companion to Victorian Literature and Culture*. Oxford: Blackwell.
- Vogt, Ludgera. 2000a. "Pierre Bourdieu." In: Dirk Kaesler und Ludgera Vogt (eds.). 2000. *Hauptwerke der Soziologie*. Stuttgart: Kröner. 58-62.
- . 2000b. "Le Sens pratique." In: Dirk Kaesler und Ludgera Vogt (eds.). 2000. *Hauptwerke der Soziologie*. Stuttgart: Kröner. 62-67.
- Warwick, Alexandra. 2008. "The Historical Context of Victorian Literature." In: Warwick/Willis eds. 2008: 27-43.
- (ed.). 2008. "Key Critical Concepts and Topics." In: Warwick/Willis eds. 2008: 147-162.
- und Martin Willis (eds.). 2008. *The Victorian Literature Handbook*. London: Continuum.
- Wearing, J.P. 1976. *The London Stage 1890-1899: A Calendar of Plays and Players*. Bd. 1: 1890-1896. Bd. 2: 1897-1899, *Index*. Metuchen/NJ: The Scarecrow Press.
- Willis, Martin. 2008. "Changes in Critical Approaches." In: Warwick/Willis eds. 2008: 177-189.
- von Wilpert, Gero. 2001. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.
- Winko, Simone. 1999. "Einführung: Autor und Intention." In: Jannidis et al. eds. 1999: 39-46.
- Who's Who in the Theatre. A Biographical Record of the Contemporary Stage*.
⁴1922. ed. von John Parker. Boston: Small, Maynard and Co.
¹⁶1977. ed. von Ian Herbert, mit Christine Baxter und Robert E. Finley. London: Pitman; Detroit/MI: Gale Research.
- Woodfield, Malcolm 1986. "Victorian Weekly Reviews and Reviewing after 1860: R.H. Hutton and the *Spectator*." *The Yearbook of English Studies* 16 (1986), Special Number: *Literary Periodicals*, ed. von C.J. Rawson und Jenny Meziems. 74-91.
- Worton, Michael und Judith Still (eds.). 1990. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester, New York: Manchester University Press.

c) Internet-Ressourcen

- English-German Dictionary*: www.dict.cc
The Internet Movie Database: www.imdb.com
Measuring Worth: www.measuringworth.com
Merriam-Webster: www.merriam-webster.com

Robert Williams Buchanan: <http://www.robertbuchanan.co.uk> [zitiert als R]

Der Buchanan-Enthusiast Patrick Regan unterhält seit 2002 eine vorbildlich geführte Website zu Buchanans Leben und Werk mit biographischen Informationen, einer detaillierten Zeitleiste, Bibliographien, Rezensionen, Nachrufen, Fotos usw. Sie war besonders für das sechste und siebte Kapitel meiner Arbeit ein äußerst wertvolles Hilfsmittel, da viele Quellen, besonders die Theaterrezensionen und Leserbriefe, für mich unzugänglich gewesen wären. Die Zitatnachweise richten sich nach Regan.

d) Filme

1913. *A Message From Mars*. Regie: Wallett Waller; Drehbuch: Richard Ganthony (Autor des zugrundeliegenden Theaterstücks) und Wallett Waller.
 1990. *Green Card*. Regie und Drehbuch: Peter Weir.
 1995. *Ein Winternachtstraum (In the Bleak Midwinter)*. Regie und Drehbuch: Kenneth Branagh.
 1997. *Der Schakal (The Jackal)*. Regie: Michael Caton-Jones; Drehbuch: Kenneth Ross (Autor des früheren Films *Day of the Jackal* 1973), Chuck Pfarrer (Screen story und Screen play).
 1998. *Shakespeare in Love*. Regie: John Madden; Drehbuch: Marc Norman und Tom Stoppard.
 2009. *The Hangover*. Regie: Todd Phillips; Drehbuch: Jon Lucas und Scott Moore.
 2009. *The Young Victoria*. Regie: Jean-Marc Vallée; Drehbuch: Julian Fellowes.

9.2 Bibliographische Abkürzungen

DG	Buchanan, R.W. 1868. <i>David Gray and Other Essays, Chiefly on Poetry</i> . London: Sampson, Low, Son and Marston.
FHK	Fuchs-Heinritz, Werner und Alexandra König. 2005. <i>Pierre Bourdieu. Eine Einführung</i> . Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
Jay	Jay, Harriett. 1903. <i>Robert Buchanan. Some Account of His Life, His Life's Work and His Literary Friendships</i> . London: Fisher Unwin.
IF	Bourdieu, Pierre. 1997. "Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen." In: Louis Pinto und Franz Schultheis (eds.). 1997. <i>Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu, Christophe Charle, Mouloud Mammeri, Jean-Michel Péru, Michael Pollak, Anne-Marie Thiesse</i> . Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. (Edition discours 4.) 33-147.
LRL	Buchanan, R.W. 1887. <i>A Look Round Literature</i> . London: Ward and Downey.
MS	Buchanan, R.W. 1873. <i>Master-Spirits</i> . London: Henry S. King and Co.
R	Regan, Patrick. <i>Robert Williams Buchanan</i> : www.robertbuchanan.co.uk
RdK	Bourdieu, Pierre. 2001 [frz. 1992]. <i>Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes</i> . Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Revels V/1967	Loftis, John, Richard Southern, Marion Jones und A.H. Scouten. 1976. <i>The Revels History of Drama in English</i> . Bd. 5: 1660 to 1750. gen. ed. T.W. Craik. London: Methuen.
Revels VI/1975	Booth, Michael R., Richard Southern, Frederick Marker, Lise-Lone Marker und Robertson Davies. 1975. <i>The Revels History of Drama in English</i> . Bd. 6: 1750 to 1880. gen. eds. T.W. Craik und Clifford Leech. London: Methuen; New York: Barnes and Noble.
Revels VII/1978	Hunt, Hugh, Kenneth Richards und John Russell Taylor. 1978. <i>The Revels History of Drama in English</i> . Bd. 7: 1880 to the Present Day. gen. eds. T.W. Craik und Clifford Leech. London: Methuen; New York: Barnes and Noble.
Sch	Schwingel, Markus. 2005. <i>Pierre Bourdieu zur Einführung</i> . Hamburg: Junius.
TCT	Buchanan, R.W. 1891. <i>The Coming Terror and Other Essays and Letters</i> . London: Heinemann.

9.3 Spätviktorianische Autoren, Schauspieler, Manager, Kritiker

Achurch, Janet	Schauspielerin & <i>Actor-Managerin</i>	* 1864	† 1916
Albery, James	Theaterautor	* 1838	† 1889
Alexander, George	<i>Actor-Manager</i>	* 1858 Titel 1911	† 1918
Anson, G.W.	Schauspieler	* ?	† ?
Antoine, André	frz. <i>Actor-Manager</i> & Kritiker	* 1858	† 1943
Archer, William	Kritiker	* 1856	† 1924
Arnold, Matthew	Dichter & Kritiker	* 1822	† 1888
Ashwell, Lena	Schauspielerin & <i>Actor-Managerin</i>	* 1872 Titel s.a.	† 1957
Baird, Dorothea	Schauspielerin	* 1875	† 1933
Bancroft, Squire Ehemann von → Marie Wilton	<i>Actor-Manager</i>	* 1841 Titel 1897	† 1926
Barnes, J.H.	Schauspieler	* 1850	† 1925
Barrett, Wilson	Theaterautor & <i>Actor-Manager</i>	* 1846	† 1904
Barrie, J(ames) M(atthew)	(Theater)Autor	* 1860 Titel 1913	† 1937
Beauchamp, J.	Schauspieler	* ?	† ?
Beerbohm, Max Halbbruder von → H. Beerbohm Tree	Essayist & Karikaturist	* 1872 Titel 1939	† 1956
Boucicault, Dion	Schauspieler & Theaterautor	* um 1820	† 1890
Brough, William	(Theater)Autor	* 1826	† 1870
Broughton, Rhoda	Autorin	* 1840	† 1920
Browning, Robert	(Theater)Dichter	* 1812	† 1889
Buchanan, Robert Williams	(Theater)Autor	* 1841	† 1901
Bulwer-Lytton, Edward	Politiker & (Theater)Autor	* 1803	† 1873
Burnand, F(rancis) C(owley)	(Theater)Autor	* 1836 Titel 1902	† 1917
Byron, H(enry) J(ames)	Schauspieler & Theaterautor	* 1835	† 1884
Campbell, Mrs Patrick (Beatrice Stella Tanner)	Schauspielerin & <i>Actor-Managerin</i>	* 1865	† 1940
Carr, Joseph Comyns	(Theater)Autor, Kritiker & Manager	* 1849	† 1916
Carton, R(ichard) C(laude)	Theaterautor	* 1853	† 1928
Cavendish, Ada	Schauspielerin	* 1839	† 1895
Chambers, C(harles) Haddon	Theaterautor	* 1860	† 1921
Cibber, Colley	<i>Actor-Manager</i> , Theaterautor	* 1671 <i>Poet Laureate</i> 1730	† 1757

Coleman, John	Schauspieler	* ?	† ?
Collins, Wilkie	(Theater)Autor	* 1824	† 1889
Detchon, Adelaide	Schauspielerin	* ?	† ?
Dibdin, Charles	(Theater)Autor, Schauspieler & Musiker	* 1745	† 1814
Dostojewski, Fjodor M.	russ. Autor	* 1821	† 1881
Doyle, Arthur Conan	Autor	* 1859 Titel 1902	† 1930
D'Oyly Carte, Richard	Impresario & Hotelier	* 1844	† 1901
Dubourg, Augustus William	Theaterautor	* 1830	† 1910
Eliot, George (Mary Anne Evans) Partnerin von → G.H. Lewes	Autorin	* 1819	† 1880
Emery, Winifred Ehefrau von → Cyril Maude	<i>Actor-Managerin</i>	* 1861	† 1924
Fielding, Henry	(Theater)Autor	* 1707	† 1754
Forbes-Robertson, Johnston	<i>Actor-Manager</i>	* 1853 Titel 1913	† 1937
Ganthoney, Richard	Theaterautor	* ?	† ?
Galsworthy, John	(Theater)Autor	* 1867 Titel 1929 Nobelpreis 1932	† 1933
Gaskell, Elizabeth	Autorin	* 1810	† 1865
Gibbon, Charles	Autor	* 1843	† 1890
Gilbert, W(illiam) S(chwenck)	Theaterautor, Librettist & Dichter	* 1836 Titel 1907	† 1911
Gillmore, Frank Neffe von → F. und T. Thorne	Schauspieler & Theaterautor	* 1867	† 1943
Glenney, Charles	Schauspieler	* 1857	† ?
Gosse, Edmund	Autor & Kritiker	* 1849 Titel s.a.	† 1928
Granville-Barker, Harley	<i>Actor-Manager</i> , Theaterautor & Kritiker	* 1877	† 1946
Gray, David	Dichter	* 1838	† 1861
Grein, J(acob) T(homas)	Impresario & Theaterkritiker	* 1862	† 1935
Grundy, Sydney	Theaterautor & Librettist	* 1848	† 1914
Hamilton, Henry	Theaterautor, Librettist & Kritiker	* ca. 1853	† 1918
Hardy, Thomas	Autor	* 1840 Titel 1910	† 1928
Hare, John	<i>Actor-Manager</i>	* 1844 Titel 1907	† 1921

Harris, Augustus Frederick Glossop Vater von → Augustus H.G. Harris	<i>Actor-Manager</i>	* 1825	† 1873
Harris, Augustus Henry Glossop Sohn von → Augustus F.G. Harris	Theaterautor, Schauspieler & Impresario	* 1852 Titel 1891	† 1896
Hauptmann, Gerhart	dt. Theaterautor	* 1862 Nobelpreis 1912	† 1946
Hawtrey, Charles Henry	<i>Actor-Manager</i>	* 1858 Titel 1922	† 1923
Hazlewood, Colin Henry	Theaterautor	* 1823	† 1875
Heinemann, William	Verleger	* 1863	† 1920
Housman, Laurence	(Theater)Autor	* 1865	† 1959
Ibsen, Henrik Johan	norw. Theaterautor	* 1828 u.a. "knight of the order of St Olaf" (Norwegen)	† 1906
Irving, Henry	<i>Actor-Manager</i>	* 1838 Titel 1895	† 1905
James, Henry	Autor	* 1843 Titel 1916	† 1916
Jay, Harriett	(Theater)Autorin & Schauspielerin	* 1853	† 1932
Jecks, Clara	Schauspielerin	* ?	† 1951
Jerrold, Douglas William Vater von → William Blanchard Jerrold	(Theater)Autor	* 1803	† 1857
Jerrold, William Blanchard Sohn von → Douglas William Jerrold	Journalist & (Theater)Autor	* 1826	† 1884
Jones, Henry Arthur	Theaterautor	* 1851	† 1929
Kean, Charles John	<i>Actor-Manager</i>	* 1811	† 1868
Kendal, Madge	Schauspielerin	* 1848 Titel 1926 und 1927	† 1935
Kelly, Hugh	(Theater)Autor	* 1739	† 1777
Kipling, Joseph Rudyard	Autor & Kritiker	* 1865 diverse Ehrungen abgelehnt	† 1936
Knight, Joseph	Theaterkritiker	* 1829	† 1907
Knowles, James Sheridan	Theaterautor & Schauspieler	* 1784	† 1862
Larkin, Sophie	Schauspielerin	* ?	† 1903
Lawrence, Eweretta	Schauspielerin	* ?	† ?
Leclercq, Rose	Schauspielerin	* 1843	† 1899
Lewes, G(eorge) H(enry) Partner von → George Eliot	Kritiker	* 1817	† 1878
Lewis, Leopold Davis	Theaterautor	* 1828	† 1890
Marston, John Westland	Theaterautor & Kritiker	* 1819	† 1890
Martin-Harvey, John	<i>Actor-Manager</i>	* 1863 Titel 1921	† 1944

Mathews, Charles James Ehemann von → Madame Vestris	Schauspieler	* 1803	† 1878
Maude, Cyril Francis Ehemann von → Winifred Emery	<i>Actor-Manager</i>	* 1862	† 1951
Meredith, George	Autor & Dichter	* 1828 Titel 1905	† 1909
Meritt, Paul John	Theaterautor	* ca. 1843	† 1895
Milner, H.M.	Theaterautor	* ?	† ?
Molière	frz. Schauspieler & Theaterautor	* 1622	† 1673
Moore, Eva	Schauspielerin	* 1870	† 1955
Moore, George Augustus	(Theater)Autor	* 1852	† 1933
Morton, John Maddison	Theaterautor	* 1811	† 1891
Murray, David Christie Bruder von → Henry Murray	Autor & Journalist	* 1847	† 1907
Murray, Henry Bruder von → David Christie Murray	Autor & Journalist	* 1860	† 1937
Neville, Henry	<i>Actor-Manager</i>	* 1837	† 1910
Oxenford, John	Theaterautor	* 1812	† 1877
Pettitt, Henry Alfred	Theaterautor & Schauspieler	* 1848	† 1893
Phelps, Samuel	<i>Actor-Manager</i>	* 1804	† 1878
Phillips, Stephen	(Theater)Autor	* 1864	† 1915
Pinero, Arthur Wing	Theaterautor	* 1855 Titel 1909	† 1934
Planché, James Robinson	Theaterautor	* 1796	† 1880
Potter, Paul M.	Theaterautor	* 1853	† 1921
Raleigh, Cecil	Theaterautor & Schauspieler	* 1856	† 1914
Reade, Charles	(Theater)Autor	* 1814	† 1884
Robertson, T(homas) W(illiam)	Theaterautor	* 1829	† 1871
Robins, Elizabeth	Schauspielerin & (Theater)Autorin	* 1862	† 1952
Rorke, Kate	Schauspielerin	* 1866	† 1945
Roselle, Amy	Schauspielerin	* 1854	† 1895
Rossetti, Dante Gabriel	Dichter & Maler	* 1828	† 1882
Sala, G(eorge) A(ugustus)	Journalist	* 1828	† 1895
Scott, Clement	Theaterkritiker	* 1841	† 1904
Shaw, G(eorge) B(ernard)	(Theater)Autor & Kritiker	* 1856 diverse Ehrungen abgelehnt	† 1950
Sims, G(eorge) R(obert)	(Theater)Autor & Journalist	* 1847 "knight of the order of St Olaf" (Norwegen) 1905	† 1922
Sullivan, Arthur	Komponist	* 1842 Titel 1883	† 1900

Swinburne, Algernon Charles	(Theater)Autor, Dichter & Kritiker	* 1837	† 1909
Taylor, Tom	Theaterautor & Kritiker	* 1817	† 1880
Tennyson, Alfred	Dichter	* 1809 <i>Poet Laureate</i> 1850 Titel 1883 (1865 und 1868 abgelehnt)	† 1892
Terry, Ellen	Schauspielerin & <i>Actor-Managerin</i>	* 1847 Titel 1925	† 1928
Thomas, Walter Brandon	Theaterautor & Schauspieler	* 1848	† 1914
Thorne, Frederick Bruder von → Thomas Thorne Onkel von → Frank Gillmore	Schauspieler	* ?	† ?
Thorne, Thomas Bruder von → Frederick Thorne Onkel von → Frank Gillmore	<i>Actor-Manager</i>	* 1841	† 1918
Tree, Herbert Beerbohm Halbbruder von → Max Beerbohm	<i>Actor-Manager</i>	* 1852 Titel 1909	† 1917
Trollope, Anthony	Autor	* 1815	† 1882
Vanbrugh, Irene	Schauspielerin	* 1872 Titel 1941	† 1949
Vanbrugh, John Sir	Theaterautor & Architekt	* 1664	† 1726
Vestris, Lucia Elizabeth (Madame) Ehefrau von → Charles James Mathews	<i>Actor-Managerin</i> & Sängerin	* 1797	† 1856
Vezein, Hermann	Schauspieler	* 1829	† 1910
Walker, John	Theaterautor	* ?	† ?
Waller, Lewis	<i>Actor-Manager</i>	* 1860	† 1915
Wallis, Ellen Lancaster	<i>Actor-Managerin</i>	* 1856	† 1940
Warner, Charles Lickfold	Schauspieler	* 1846	† 1909
Wells, H(erbert) G(eorge)	Autor	* 1866	† 1946
Wilde, Oscar	(Theater)Autor	* 1854	† 1900
Wills, W(illiam) G(orman)	(Theater)Autor & Maler	* 1828	† 1891
Wilton, Marie Ehefrau von → Squire Bancroft	<i>Actor-Managerin</i>	* 1840	† 1921
Wyndham, Charles	<i>Actor-Manager</i>	* 1837 Titel 1902	† 1919
Yorke, Oswald	Schauspieler	* 1866	† 1943
Zola, Émile	frz. Autor	* 1840	† 1902

9.4 Buchanans Adaptionen

Diese Übersicht wurde nach Nicoll 1959, Wearing 1976, *Who's Who* ¹⁶1977, Mullin 1987 und Regans Internetseite zusammengestellt. Wichtige Angaben sind fett gesetzt, z.B. die wichtigsten Produktionen eines Stücks. Theater im Londoner West End sind mit dem Zusatz WE gekennzeichnet. Wenn für ein Stück lediglich der Zeitraum und keine konkrete Laufzeit angegeben wurde, steht die zur schnelleren Orientierung errechnete Aufführungszahl in eckigen Klammern. (Ausgegangen wird von im Schnitt sieben Aufführungen pro Woche.) Die Genreangaben in recte stammen aus den genannten Nachschlagewerken, während meine eigene Einordnung kursiv gesetzt ist. Für die in der vorliegenden Arbeit besprochenen Adaptionen wird die vollständige Besetzung angegeben, in den anderen Fällen werden lediglich Schauspielerinnen und Schauspieler von besonderem Interesse erwähnt.

1877	<i>THE QUEEN OF CONNAUGHT</i>	Comedy/Drama/ <i>Melodrama</i> (IV)
	Ko-Autorin: Harriett Jay Vorlage: Harriett Jay. <i>The Queen of Connaught</i> (Roman, 1875) Olympic/WE: 53 Aufführungen (15.1. bis 17.3.1877) außerdem: Crystal Palace in Sydenham (18.11.1880), Prince of Wales's in Salford (1.8.1887)	
Die Hauptrollen sind besetzt mit Henry Neville (Lord Darlington) und Ada Cavendish (Kathleen O'Mara). Bei der Aufführung im Crystal Palace gibt Harriett Jay als Kathleen ihr Londoner Schauspieldebüt.		
1881	<i>THE EXILES OF ERIN: or St Abe and his Seven Wives</i> (später: <i>The Mormons: or...</i>)	Drama/ <i>sensationelles Melodrama</i> (V)
	Vorlage: R.W. Buchanan. <i>Saint Abe and His Seven Wives</i> (Gedicht, 1872) Olympic/WE: [27] Aufführungen (7.5. bis 2.6.1881)	
Harriett Jay spielt die Hauptrolle (Hester Fitzgerald).		
1881/2	<i>THE SHADOW OF THE SWORD</i>	Drama/ <i>Manuskript unlesbar</i> (V)
	Ko-Autor: John Coleman Vorlage: Robert W. Buchanan. <i>The Shadow of the Sword</i> (Roman, 1876) Theatre Royal in Brighton: 9.5.1881 + Tournee Olympic/WE: [13] Aufführungen (8.4. bis 20.4.1882)	
Coleman spielt in der Produktion am Olympic die Hauptrolle (Rohan Renfern) und ist auch Produzent. Das handgeschriebene Manuskript ist stark bearbeitet und beinahe unleserlich. Eventuell handelt es sich dabei um Colemans, vgl. seine Beschreibung: "A few days before the Olympic production, after I [Coleman] had been demanding for months to see the manuscript, an almost illegible copy was sent to me [...], with the request that it might be returned at once duly revised. I read it rapidly through, correcting an expression here and there; but I saw at once that it was hopeless work." (R/ <i>The Era</i> 13.5.1882)		
1882	<i>LUCY BRANDON</i>	Drama/Romantic Drama/ <i>poetisches Melodrama</i> (V)
	Vorlage: Edward Bulwer-Lytton. <i>Paul Clifford</i> (Roman, 1830) Imperial: [8] Aufführungen (8.4. bis 15.4.1882)	
<i>Lucy Brandon</i> lief anscheinend nur als Matinee. Harriett Jay spielt die Hauptrolle (Lucy Brandon).		
1883	<i>STORMBEATEN</i>	Drama/ <i>Melodrama</i> (Prolog + V)
	Vorlage: R.W. Buchanan. <i>God and the Man</i> (Roman, 1881) Adelphi/WE: [87] Aufführungen (14.3. bis 8.6.1883) + Tournee Union Square in New York: 76 Aufführungen (26.11.1883 bis 26.1.1884) + Tournee außerdem: Grand in Islington (14.6.1886)	

Charles Warner (Christian Chr.) J.H. Barnes (Richard Orchardson) E.F. Edgar (Squire Orchardson) J.G. Shore (Mr Sefton) Herbert Beerbohm Tree (Jabez) E.R. Fitzdavis (Cpt. Higginbotham) Harry Proctor (Johnnie)		Amy Roselle (Kate Christianson) Eweretta Lawrence (Priscilla S.) Mrs Billington (Dame Chr.) Clara Jecks (Sally)	Produzent: Charles Warner Bühnenbild: W.R. Beverley Maschinerie: E. Charker Kostümdesign: E.W. Godwin Musik: Henry Sprake Ballet: Mr Dewinne
Edwin J. Collins' Film <i>God and the Man</i> (1918) basiert auf Buchanans Roman.			
1883	LADY CLARE	Drama/ <i>sentimentales (Melo)</i> Drama (V)	
	Vorlage: Georges Ohnet. <i>Le Maitre de Forges</i> (Roman, 1882) Globe/WE: [80] Aufführungen (11.4. bis 29.6.1883) + Tournée Wallack's in New York: [59] Aufführungen (13.2. bis 12.4.1884) außerdem: New Royal in Bristol (3.9.1883 = Tournéebeginn), Pavilion (1.10.1883, 24.8.1885), Niblo's Garden in New York (5.1.1885)		
Pinero adaptiert 1884 Ohnets eigene Bühnenversion mit dessen Autorisierung. Buchanans unautorisierte Adaption stützt sich auf den Roman (vgl. Clapp/Edgett 1902: 138f.). In Folge kommt es im Dezember 1883 in <i>The Era</i> zu einer lebhaften Diskussion über Buchanans Vorgehen (s. R/ <i>Letters to the Press</i> 2). Ada Cavendish spielt die Hauptrolle (Lady Clare), Harriett Jay in einer Hosenrolle ihren Bruder (Cecil).			
1884/6	BACHELORS	Comedy/ <i>Manuskript unlesbar</i> (III)	
	Ko-Autor: Hermann Vezin Vorlage: ein deutsches Theaterstück von Julius Roderich Benedix Haymarket/WE: [18] Aufführungen (1.9. bis 19.9.1884) Opera Comique und Toole's: 112 Aufführungen (9.8. bis 17.9. und 18.9. bis 7.11.1886)		
Der zur Zensur eingereichte Titel lautet <i>Bachelor Hall</i> .			
[1884]	[LOTTIE]	Comic Drama/[<i>liegt nicht vor</i>] (III)	
	Vorlage: Harriett Jay. <i>Through the Stage Door</i> (Roman, 1883) Novelty: 20.11.1884		
Regan vermutet auf seiner Internetseite: "Lottie was produced at the Novelty Theatre when Robert Buchanan and Harriett Jay were both in America. There was no author's name attached to the play but seeing as it was an adaptation of Harriett Jay's novel, <i>Through the Stage Door</i> , the subsequent attribution to Robert Buchanan seems fairly certain, as is Harriett Jay's involvement in the adaptation." (R/ <i>Theatre Reviews</i> 15)			
1885	AGNES	Comedy/ <i>Komödie</i> (II)	
	Vorlage: Moliere. <i>L'École des Femmes</i> (Theaterstück, 1662) Comedy/WE: 21.03.1885		
S. Caffrey (Oldcastle) Fred. Mervin (Flecknoe) F. Cooper (Lovibond) F. Collini (Stanley)		Percy Compton (Harlowe) Esmond (Toby) Adelaide Detchon (Agnes) Maria Jones (Margery)	
		stellvertretender Direktor: Mr D'Albertson	

1886	SOPHIA	Comedy/Play/ <i>Komödie</i> (IV)																		
	<p>Vorlage: Henry Fielding. <i>Tom Jones</i> (Roman, 1749) Vaudeville/WE: 100 Aufführungen (12.4. bis 17.7.1886) Vaudeville/WE: 364 bzw. 353 Aufführungen (9.10.1886 bis 1.7.1887) Wallack's in New York: [34] Aufführungen (4.11. bis 7.12.1886) Vaudeville/WE: 25 Aufführungen (2.6.1892, 6.6. bis 2.7.1892) außerdem: Terry's (16.3.1893)</p>																			
Tom Thorne kauft im September 1887 die Rechte für England, Amerika und die Kolonien für £600 (R/ <i>Theatre Reviews</i> 18).																				
<table border="0"> <tr> <td>Charles Glenney (Tom Jones)</td> <td>Kate Rorke (Sophia)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Royce Carleton (Blifil)</td> <td>Rose Leclercq (Lady Bellaston)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Gilbert Farquhar (Squire Allworthy)</td> <td>Sophie Larkin (Miss Western)</td> <td>Manager: Tom Thorne</td> </tr> <tr> <td>Fred Thorne (Squire Western)</td> <td>Helen Forsyth (Molly Seagrim)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Tom Thorne (Partridge)</td> <td>Lottie Venne (Honour)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Fuller Mellish (George Seagrim)</td> <td></td> <td></td> </tr> </table>			Charles Glenney (Tom Jones)	Kate Rorke (Sophia)		Royce Carleton (Blifil)	Rose Leclercq (Lady Bellaston)		Gilbert Farquhar (Squire Allworthy)	Sophie Larkin (Miss Western)	Manager: Tom Thorne	Fred Thorne (Squire Western)	Helen Forsyth (Molly Seagrim)		Tom Thorne (Partridge)	Lottie Venne (Honour)		Fuller Mellish (George Seagrim)		
Charles Glenney (Tom Jones)	Kate Rorke (Sophia)																			
Royce Carleton (Blifil)	Rose Leclercq (Lady Bellaston)																			
Gilbert Farquhar (Squire Allworthy)	Sophie Larkin (Miss Western)	Manager: Tom Thorne																		
Fred Thorne (Squire Western)	Helen Forsyth (Molly Seagrim)																			
Tom Thorne (Partridge)	Lottie Venne (Honour)																			
Fuller Mellish (George Seagrim)																				
Bei der Wiederaufnahme 1892 übernehmen Tom und Fred Thorne, Sophie Larkin und Helen Forsyth dieselben Rollen. Neu besetzt sind dagegen Charles Warner (Tom Jones), Maude Millett (Sophia), Oswald Yorke (Blifil) und Frank Gillmore (George Seagrim).																				
1887	A DARK NIGHT'S BRIDAL	Comedy/Poetical Comedy/ <i>gothic sketch</i> (I)																		
	<p>Vorlage: R.L. Stevenson. Prosasketch (nicht identifiziert) Vaudeville/WE: 09.04.1887</p>																			
<i>A Dark Night's Bridal</i> ist eine Zeit lang das Eröffnungstück für <i>Sophia</i> .																				
1887	THE BLUE BELLS OF SCOTLAND	Comedy-Drama/Comic Drama/ <i>Melodrama</i> (V)																		
	<p>Vorlage: Robert W. Buchanan. <i>A Child of Nature</i> (Roman, 1881) Novelty/WE: [27] Aufführungen (12.9. bis 8.10.1887) außerdem: Grand in Islington (24.10.1887)</p>																			
Dem handgeschriebenen Manuskript liegen Informationen zu Besetzung und Bühnenbild bei, die anscheinend aus einer Playbill stammen. Die Programme sind eventuell also schon vor der Einreichung gedruckt worden. Das Stück wird aufgeführt mit Henry Neville (Graham Macdonald) und Harriett Jay (Ethel Gordon).																				
1888	PARTNERS	Comedy/ <i>sentimentales Rührstück</i> bzw. <i>Melodrama</i> (V)																		
	<p>Vorlage: Alphonse Daudet. <i>Fromont Jeune et Risler Aîné</i> (Roman, 1874) Haymarket/WE: 81 Aufführungen (5.1. bis 24.3.1888) Madison Square in New York: [26] Aufführungen (2.4. bis 28.4.1888) außerdem: Prince of Wales's in Birmingham (28.8.1891)</p>																			
Autor und Quelle werden im Manuskript nicht genannt, aber es ist handschriftlich vermerkt, dass es "from H Beerbohm Tree" eingereicht wurde. Tree spielt auch die Hauptrolle (Henry Borgfeldt), Marion Terry seine Frau (Claire). In Nebenrollen sind Janet Achurch (Alice) und Gertrude Kingston (Mrs Harkaway) zu sehen.																				

1888	JOSEPH'S SWEETHEART	Comedy/Comic Drama/ <i>Komödie</i> (V)
	Vorlage: Henry Fielding. <i>Joseph Andrews</i> (Roman, 1742) Vaudeville/WE: 260 Aufführungen (8.3. bis 17.8.1888 und 24.9.1888 bis 16.1.1889) + Tournee Vaudeville/WE: [44] Aufführungen (28.11.1889 bis 10.1.1890)	
Das Stück wird aufgeführt mit Tom Thorne (Parson Adams), Cyril Maude (Lord Fellamar), Fred Thorne (Llewellyn) und Kate Rorke (Fanny Goodwill).		
1888/9	A MAN'S SHADOW	Drama/Play/ <i>melodramatisches Kriminalstück</i> (IV)
	Vorlage: Jules Mary, George Grisier. <i>Roger-la-Honte</i> (Theaterstück, 1886) Elephant and Castle: einmalige Aufführung zur Sicherung des Copyrights (als <i>Roger la Honte, or Jean the Disgraced</i> , 29.11.1888) Haymarket/WE: 204 Aufführungen (12.09.1889 bis 29.03.1890) + Tournee Her Majesty's/WE: 50 Aufführungen (27.11.1897 bis 15.01.1898) außerdem: Britannia in Hoxton (25.09.1893), Queen's in Manchester (26.05.1903)	
Laut Nicolls gibt es in der Lord Chamberlain's Collection zwei verschiedene Versionen. Das Stück wird aufgeführt mit Herbert Beerbohm Tree (Laroque), Julia Neilson (Julie) und Minnie Terry (Suzanne). Auch bei der Produktion am Her Majesty's 1897 übernimmt Inhaber und Manager Tree die Hauptrolle. Ebenso dabei sind seine Frau als Henriette und Lewis Waller (Raymond de Norville). Sidney Morgans Filmversion <i>A Man's Shadow</i> (1920) beruht anscheinend auf Buchanans Version.		
[1889]	[ANGELINA!]	Farcical Comedy/[<i>liegt nicht vor</i>] (III)
	Vorlage: Alexandre Bisson. <i>Une Mission Délicate</i> (Theaterstück, 1886) Vaudeville/WE: 9 Aufführungen (9.5. bis 10.6.1889) außerdem: Theatre Royal in Brighton (13.6.1889)	
<i>Angelina!</i> wird einem "W. Cooper" zugeschrieben. Regan führt Indizien an, die auf Buchanans Autorschaft schließen lassen (R/ <i>Theatre Reviews</i> 24). <i>Angelina!</i> läuft anscheinend nur als Matinee.		
1889/90	THEODORA	Play/Drama/ <i>historisches Melodrama</i> (V)
	Vorlage: Victorien Sardou. <i>Théodora</i> (Theaterstück, 1884) Theatre Royal in Brighton: 18.11.1889 + Tournee Princess's/WE: 34 Aufführungen (5.5. bis 27.5. bzw. 21.6.1890) + Tournee Olympic/WE: 33 Aufführungen (1.8. bis 8.9.1891) Olympic/WE: 8 Aufführungen (4.4. bis 9.4.1892)	
1890	CLARISSA (HARLOWE)	Drama/ <i>gehobenes Melodrama bzw. sentimentales Rührstück</i> (IV)
	Vorlage: Samuel Richardson. <i>Clarissa</i> (Roman, 1748) Vaudeville/WE: 68 Aufführungen (6.2. bis 18.4.1890)	
Die Besetzung wartet auf mit Winifred Emery als Clarissa, Tom Thorne (Belford, ebenso Mieter und Manager), Fred Thorne (Cpt. Macshane, ebenso Inspizient), Cyril Maude (Solmes) und Frank Gillmore (Aubrey).		

1890	MISS TOMBOY	Comedy/ <i>Farce</i> (III)
	Vorlage: John Vanbrugh. <i>The Relapse</i> (Theaterstück, 1696) Vaudeville/WE: 86 bzw. 101 Aufführungen (20.3. bis 3.5. (12 Matineen), 6.5 bis 26.7.1890) außerdem: Vaudeville/WE (20.3.1891, 26.5.1891, 15.6. bis 19.6.1891)	
	Tom Thorne (Lord Foppington) Frank Gillmore (Tom Fashion) J.S. Blythe (Sir George Matcham) Fred Thorne (Sir Tunbelly Clumsy) T. Grove (Reverend Quiverwit) Cyril Maude (Lory) Oswald Yorke (Lavarole)	
	Winifred Emery (Fanny Hoyden) Lily Hanbury (Nancy Ditch) Sylvia Hodson (Mrs Sentry) Mary Collette (Dolly Primrose)	
	Mieter und Manager: Tom Thorne Inspizient: Fred Thorne	
	außerdem: J. Crichton (Mendlegs), S. Freeman (Glitter), S. Lawrence (Coates), T. Walters (Tierce), C. Harbury (Hyde), A. Austin (Squire Ditch), John Wheatman (Jabez), Cecil Ramsay (Jacob)	
1890	SWEET NANCY	Comedy/ <i>sentimentale Komödie</i> (III)
	Vorlage: Rhoda Broughton. <i>Nancy</i> (Roman, 1873) Lyric/WE: 55 Aufführungen (12.7. bis 2.8.1890) Royalty/WE: [43] Aufführungen (6.10. bis 17.11.1890) Court: 92 Aufführungen (8.2. bis 8.5.1897) Avenue: 48 Aufführungen (6.1. bis 16.2.1898) außerdem: Criterion/WE (10.12.1896), Theatre Royal in Manchester (26.9.1899)	
	Im Lyric aufgeführt mit Henry Neville (Sir Roger Tempest) und Harriett Jay (Barbara Grey). 1897 im Court und 1898 im Avenue aufgeführt mit John Martin Harvey (Algernon) und Annie Hughes (Nancy).	
[1890]	[THE STRUGGLE FOR LIFE]	Drama/[<i>liegt nicht vor</i>] (IV)
	Ko-Autor: Frederick Horner Vorlage: Alphonse Daudet. <i>La Lutte pour la Vie</i> (Theaterstück, 1889) Avenue: 27 Aufführungen (25.9. bis 25.10.1890)	
	Aufgeführt mit George Alexander (Paul Astier) und Frederick Kerr (Antonin Caussade).	
1890	THE SIXTH COMMANDMENT	Drama/Romantic Drama/ <i>gehobenes Melodrama</i> (V)
	Vorlage: Fjodor Dostojewski. <i>Crime and Punishment</i> (Roman, 1866) Shaftesbury/WE: 33 Aufführungen (8.10. bis 14.11.1890)	
	Lewis Waller (Fedor Ivanovitch) Herbert Waring (Prince Zosimoff) Reginald Stockton (Alexis) William Herbert (Arthur Merrion) Ivan Watson (General Skobeloff) Guy Fane (Petrovitch) Herman de Lange (Abramoff) George Seldon (Kriloff Kriloffski)	
	Elizabeth Robins (Liza) Ellen Lancaster Wallis (Anna) Marion Lea (Sophia) Mrs Richardson (Princess Orenburg) Miss Cowen (Pulcheria Ivanovna) Maude Brennan (Catherine Petroska) Christine Bernard (Katel) Josephine St Ange (Marfa)	
	Inhaber/Manager: John Lancaster Managerin: Ellen Lancaster Wallis stellvertretender Direktor: W.H. Griffiths Inspizient: C.D. Marius Bühnenbild: Walter Hann Verkaufsleitung: F. Forbes Musik: Arthur E. Godfrey	
	außerdem: C.D. Marius (Arcadius Snaminski), W. Russell (General Wolenski), M. Byrnes (Moustoff), Sidney Herbert Basing (Landlord), Charles Lander (Sgt. of Cossacks), F.H. Morton (Sgt. of Police), Henry Bayntun (Ivan)	

1891	MARMION	Drama/ <i>poetisches Historiendrama</i> (V)
	Vorlage: Walter Scott. <i>Marmion</i> (Gedicht, 1808) Theatre Royal in Glasgow: [33] Aufführungen (8.4. bis 9.5.1891) außerdem: Royal Lyceum in Edinburgh (27.6.1891)	
[1892]	[SQUIRE KATE]	[<i>liegt nicht vor</i>] (IV)
	Vorlagen: Armand d'Artois, Henri Pagat. <i>La Fermière</i> (Theaterstück, 1889?) Robert W. Buchanan. <i>Come Live with Me and Be My Love</i> (Roman, 1891) Lyceum in New York: [55] Aufführungen (18.1.bis 12.3.1892) + Tourneen außerdem: Palmer's in New York (19.10.1896), Murray Hill in New York (26.3.1900)	
Laut Regan handelt es sich bei Buchanans <i>Come Live With Me and Be My Love</i> um eine Novelisierung des Stücks (R/ <i>Theatre Reviews</i> 39). Der Roman erschien allerdings bereits 1891.		
1892	THE WHITE ROSE	Drama/Romantic Drama/ <i>historisches (Melo)Drama</i> (IV)
	Ko-Autor: G.R. Sims Vorlage: Walter Scott. <i>Woodstock</i> (Roman, 1826) Adelphi/WE: 42 Aufführungen (23.4. bis 10.6.1892)	
Das Stück wird aufgeführt mit Leonard Boyne (Colonel Everhard) und Mrs Patrick Campbell (Elizabeth).		
1896	THE WANDERER FROM VENUS	Comedy/ <i>Komödie</i> (III)
	Ko-Autorin: Harriett Jay (unter dem Namen Charles Marlowe) Vorlage: H.G. Wells. <i>The Wonderful Visit</i> (Roman, 1895) Grand in Croydon: 8.6.1896 + vermutlich Tournee (Stopps u.U. Theatre Royal in Darlington/3.8.1896 und Royalty in Glasgow/7.12.1896.)	
	Oswald Yorke (Claude Somerville) G.W. Anson (John Middleton MD) J. Beauchamp (Dr Dullamere)	Kate Rorke (Stella) Harriett Jay (Dora) Eva Moore (Euphemia) Louise Gourlay (Mrs Allgood)
	Inhaber: Mr Batley und Mr Linfoot Manager: Tom Craven Music: Orlando Powell "produced under directions of the authors"	
1898	TWO LITTLE MAIDS FROM SCHOOL	Comic Drama/ <i>Komödie</i> (IV)
	Ko-Autorin: Harriett Jay (unter dem Namen Charles Marlowe) Vorlage: A. Dumas d.Ä. <i>Les Demoiselles de St. Cyr</i> (Theaterstück, 1843) Metropole in Camberwell: 21.11.1898	

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Dissertation selbstständig verfasst und gelieferte Datensätze und graphische Darstellungen selbstständig erstellt habe. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen benutzt und die Stellen der Arbeit, die anderen Werken entnommen sind, in jedem einzelnen Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht.

Ich erkläre außerdem, dass diese Dissertation weder in der gegenwärtigen noch in einer anderen Fassung einer anderen Fakultät vorgelegen hat.

Darmstadt, den
