

Zwischen „Grand Tour“ und „Kolonialreise“.

Fremdheitsdiskurse und die Bedingungen des Sagbaren im Theater des 19. Jahrhunderts

Von Marion Linhardt

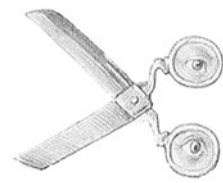
Für Savina Kationi

Vom Sagbaren und Nicht-Sagbaren

„Politische Korrektheit“ ist als deskriptive wie als normative Kategorie in Bezug auf unterschiedlichste Kommunikations-, mediale und institutionelle Kontexte seit einigen Jahren allgegenwärtig. Zunehmend wird sie nun selbst zum Gegenstand der Debatte. Ursprünglich Ausdruck des Bemühens, ein Bewusstsein für sprachliche Diskriminierungen zu schaffen und auf eine diskriminierungsfreie Sprache hinzuwirken, befindet sich die politische Korrektheit mittlerweile im Spannungsfeld zwischen nahezu obsessiv betriebenen Versuchen einer Beschränkung des Sagbaren einerseits und ebenso programmatisch unternommenen Überschreitungen der Grenzen des Sagbaren andererseits. *Verbot* und *Provokation* grundieren nicht zuletzt das politische / administrative Sprechen bzw. Schreiben sowie erhebliche Anteile von Äußerungsformen im Rahmen der Social Media. In einer historischen Perspektive verbindet die Forderung nach einer mehr oder weniger strikten Reglementierung des Sagbaren die politische Korrektheit mit der staatlichen oder kirchlichen *Zensur* vor- bzw. nicht-demokratischer Systeme. Während gegenwärtig in der Mehrzahl der westlichen Gesellschaften eine derart *institutionalisierte Steuerung des Sagbaren* nicht mehr stattfindet, also scheinbar nichts mehr „unsagbar“ ist, lassen sich in verschiedenen sozialen Segmenten und Communities sehr wohl selbstaufgelegte Sprach- und Verhaltenskodices beobachten, die nach wie vor oder wieder Grenzen des Sagbaren definieren. Als Sprachkodex in diesem Sinn fungiert bisweilen auch die politische Korrektheit. So fragwürdig eine zum Selbstzweck gewordene politisch korrekte Sprache allerdings auch sein mag, so besorgniserregend sind programmatische Verstöße gegen die politische Korrektheit, wo sie offensichtlich auf Diffamierung zielen und in letzter Konsequenz Prozesse der Entsolidarisierung befördern wollen.

Zu den wertenden Klassifikationen, die bereits zu einem frühen Zeitpunkt unter den Vorzeichen politischer Korrektheit thematisiert und problematisiert wurden, gehört die „Rasse“. Im Folgenden soll es um Dimensionen des Sagbaren in einem Diskursfeld gehen, das unmittelbar an diese Klassifikation anschließt, nämlich das Diskursfeld des „Fremden“, „Anderen“, „Ausländischen“, und zwar bezogen auf die Tagesproduktion des deutschsprachigen Theaters des 19. Jahrhunderts als einer spezifischen medialen Konstellation. Es lässt sich zeigen, dass sich innerhalb weniger Jahrzehnte erhebliche Verschiebungen hinsichtlich der Frage vollzogen, was und wie über Fremde und die Ferne im populären, also auf ein Massenpublikum zie-





lenden Theater gesprochen werden könne. Diese Verschiebungen waren nicht das Resultat von konkreten, im Theater wirksamen staatlichen Zensurbestimmungen oder -maßnahmen. Sie reflektierten vielmehr grundsätzliche Entwicklungen der politischen Ideologie.

Kontextualisierung 1: Die Ferne und das Fremde nahegebracht. Kurze Hinweise zur Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert

„Siehst du Erilla, wir Europäer nennen ganz keck alle die Wilde, die weit von uns entfernt, und nicht civilisirt gebildet sind, ohne zu bedenken, wieviel wahrhaft Wilde und ungebildete wir unter uns besitzen.“¹ – Dies erklärt in Johann Nestroys Gelegenheitsstück *Moppels Abentheuer im Viertel Unter-Wiener-Wald, in Neuseeland und Marokko* von 1837 der aus Kagran stammende Bediente Moppel, den es im Gefolge eines spleenigen englischen Lords nach Neuseeland verschlagen hat, der Tochter des Häuptlings dieser Insel. Erilla muss ihm gleich darauf eröffnen, dass er als Opfer für die Götter verbrannt werden soll, was allerdings durch die Landung einer Bande von Korsaren verhindert wird. Moppel wird zusammen mit „zwei Wilden“ gefangen genommen und gelangt in der Folge per Schiff unter anderem nach Marokko, wo die „Wilden“ den Statthalter Ramram täglich mit ihren Künsten unterhalten müssen. Darsteller der „Wilden“ waren die beiden Gymnastiker W. Lawrence und P. Redisha, denen mit diesem Stück Gelegenheit zur Präsentation ihrer außergewöhnlichen körperlichen Fertigkeiten gegeben werden sollte und die als „Wilde“ in Wien vergleichbares Aufsehen erregten wie im Jahr zuvor der Affendarsteller Edward Klischnigg in Nestroys *Der Affe und der Bräutigam*.²

Die Posse *Moppels Abentheuer* ist eines von ungezählten Stücken der deutschsprachigen dramatischen Tagesproduktion des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, in denen das Fremde und die Ferne thematisiert wurden, und zwar vorzugsweise in Zusammenhang mit freiwilligen oder unfreiwilligen Reisen.³ Das Theater simu-

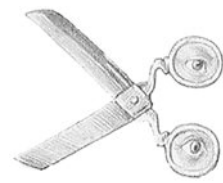
- 1 Johann Nestroy: Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 12: Eine Wohnung ist zu vermieten. *Moppels Abentheuer*. Herausgegeben von W. E. Yates. Wien; München: Jugend und Volk 1982, I. Akt, 22. Szene, S. 109.
- 2 Andreas Enghart hat sich eingehend mit diesen Beispielen für „die Integration [...] reiner Spektakel in das Theater“ befasst: Andreas Enghart: Menschen-Affen und Affen-Menschen. Artistik des Fremden im Theater der Nestroyzeit. In: *Andere Körper – Fremde Bewegungen. Theatrale und öffentliche Inszenierungen im 19. Jahrhundert*. Herausgegeben von Claudia Jeschke und Helmut Zedelmaier. Münster: Lit 2005. (= Kulturgeschichtliche Perspektiven. 4.) S. 211–235, hier S. 213.
- 3 Soweit sich dies überblicken lässt, ist die Auseinandersetzung des Theaters des 19. Jahrhunderts mit Reisen und Reisekulturen nicht als Forschungsthema etabliert. Vieles Einzelstudien gibt es hingegen zu Inszenierungen von Fremdheit im 19. Jahrhundert, denen sich u. a. von 2000 bis 2006 eine DFG-Forschergruppe an der Ludwig-Maximilians-Universität München widmete (vgl. die Bände von Jeschke/Zedelmaier, Barth/Halbach/Hirsch und Bayerdörfer/Hellmuth), sowie zu Reisen und Reiseliteratur. Weniges sei hier erwähnt: Gabriele Dürbeck: „Ozeanismus“. Stereotype und kulturelle Muster in der deutschen Reiseliteratur über die Südsee im 19. Jahrhundert. In: *Die Welt erfahren. Reisen als kulturelle Begegnung von 1780 bis heute*. Herausgegeben von Arnd Bauerkämper,

lierte damit die Überbrückung räumlicher Distanzen: Es führte Weltgegenden vor, die die ganz überwiegende Mehrheit des Publikums der betreffenden Aufführungen nicht aus eigener Anschauung kannte. Im Theater Geschichten aus fremden Ländern und Städten zu erzählen, diente daneben vielfach als Strategie einer Auseinandersetzung mit der einheimischen sozialen und politischen Situation, die in der Camouflage ferner Reiche erschien. Hier stand weniger die Präsentation des „Fremden“ als vielmehr eine kritische Kommentierung des „Eigene“ im Vordergrund, dem – in geschickter Vermeidung erwartbarer Einwände der Zensur – eine Oberfläche des Fremdartigen quasi vorgeschaltet war. Mit dieser dramatischen und theatralen Praxis, für die beispielhaft Nestroys spätes Stück *Hauptling Abendwind* oder *Das gräuliche Festmahl* von 1862 und Johann Strauß' erste Operette *Indigo oder die vierzig Räuber* von 1871 stehen können,⁴ verbinden sich also zwei wesentliche Sachverhalte: Das Unterhaltungstheater diskutierte im Fremdartigen – ob nun mit dem Anspruch des Realismus oder aber als gänzlich Phantastisches – häufig auch das Eigene und verwies damit mehr oder weniger deutlich auf den relationalen Charakter beider Kategorien⁵; und es nutzte im Fernen und Fremden einen Sujetkomplex, der nicht zuletzt aufgrund der eingesetzten Techniken und Motive der Bühnenausstattung einen hohen Attraktionswert⁶ besaß in einer Zeit, in der das Theater das einzig verfügbare erzählende audiovisuelle Medium war.

Die Tagesdramatik des 19. Jahrhunderts als wichtiges Forum des Diskurses über Fremdes und über die Ferne gehorchte den Anforderungen eines Massentheaters, das wesentlich ein Novitätentheater war. Die Stücke entstanden in rascher Folge und erreichten in der Regel in kurzer Zeit hohe Zuschauerzahlen durch Übernahme

Hans Erich Bödeker und Bernhard Struck. Frankfurt am Main; New York: Campus 2004, S. 349–374; Deutsche Englandreisen / German Travels to England 1550–1900. Herausgegeben von Frank-Lothar Kroll und Martin Munke. Berlin: Duncker & Humblot 2014. (= Prinz-Albert-Studien. 30.); Anke Fischer-Kattner: Spuren der Begegnung. Europäische Reiseberichte über Afrika 1760–1860. Göttingen; Bristol: Vandenhoeck & Ruprecht 2015. (= Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. 91.)

- 4 Bezogen auf das englische populäre Theater wird dieser Sachverhalt diskutiert in: Christian Krug: *Das Eigene im Fremden. Orientalismen im englischen Melodrama, 1790–1840*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2001. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft. 53.)
- 5 Für eine Zusammenfassung der entsprechenden soziologischen und philosophischen Positionen vgl. Boris Nieswand und Ulrich Vogel: Dimensionen der Fremdheit. Eine empirische Analyse anhand qualitativer Interviews mit Angehörigen einer Migrantengruppe. In: *Soziale Probleme. Zeitschrift für soziale Probleme und soziale Kontrolle* 11 (2000), H. 1/2, S. 140–176.
- 6 Zumal das Londoner Theater des 19. Jahrhunderts ist in der Forschung vielfach unter dem Aspekt der Ausstattungskunst untersucht worden. Für einen Überblick über Forschungsliteratur zum „Bildtheater“ des 19. Jahrhunderts vgl. Marion Linhardt: „Eidometropolis“ – Raumerfahrungen im Londoner Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts. In: *Räume der Stadt. Von der Antike bis heute*. Herausgegeben von Cornelia Jöchner. Berlin: Reimer 2008, S. 127–144, sowie dies.: Visualisierungen. Die szenographische Praxis in den europäischen Theaterzentren des frühen 19. Jahrhunderts. In: *Nestroyana* 29 (2009), S. 48–71.



der großstädtischen Novitäten an die Theater der Provinz und in die Repertoires reisender Gesellschaften. Die Reproduktion dramaturgischer und stofflicher Standards über größere Zeiträume hinweg, die spezifischen Modalitäten der Rezeption, die soziokulturelle Funktion des Mediums überhaupt machen dieses Massen- und Novitätentheater dem Mainstreamkino und vielen fiktionalen TV-Formaten des 20. und 21. Jahrhunderts vergleichbar: Hier wie dort werden bzw. wurden verbreitete ideologische Positionen und Wertvorstellungen nicht hinterfragt. In einer synchronen Perspektive und wiederum mit Blick auf die Ferne und das Fremde sind die Tagesdramatik und ihre szenische Umsetzung auf die im späten 18. und im 19. Jahrhundert entwickelten neuen optischen Medien und auf Ausstellungen des Fremden in Gestalt importierter Attraktionen unterschiedlichster Art zu beziehen. Lange vor den großen Völkerschauen der 2. Jahrhunderthälfte wurden in den europäischen Städten exotische Tiere und Menschen sowie sogenannte Abnormitäten einer breiten Öffentlichkeit vorgeführt. Ein Aschanti wurde in den 1830er Jahren unter anderem in München, Regensburg und Wien gezeigt, bereits 1819 gab es in der Wiener Jägerzeile im Rahmen zweier „Menschenschauanstalten“ einen „Buschmann“, eine „Buschmännin“, ihr Kind und eine „junge Afrikanerin“ zu sehen⁷, als „abnorm“ wurden die als „Hottentott Venus“ angepriesene Südafrikanerin Sara Baartman⁸ und die afroamerikanischen siamesischen Zwillinge Millie und Christine McCoy als „Two-Headed Nightingale“ bestaunt.⁹ Unter den optischen Medien, die Aussichten auf mehr oder weniger ferne Orte eröffneten, wie Laterna magica, Guckkasten, Panorama und Diorama, fand sich eines, das die mit weiten Reisen verbundenen Ortswechsel in besonderer Weise nachvollziehbar machen wollte und dabei auf im Vergleich zum Panorama kleine und praktikablere Dimensionen setzte: die „optische Zimmerreise“. Solche Zimmerreisen wurden vor allem in den 1820er und 1830er Jahren von verschiedenen Malern und Schaustellern veranstaltet. Der österreichische Maler Franz Josef Frühbeck etwa, der 1817/18 im Gefolge der Erzherzogin Leopoldine Brasilien bereist hatte, nahm um 1830 in mehreren Städten die Besucherinnen und Besucher auf eine „brasilianische Zimmerreise“ mit. Räumliche, gleichsam mit allen Sinnen erfahrbare Inszenierungen jener Charakteristika und Wahrzeichen, die die Zeitgenossen als treffende Repräsentationen ferner Erdteile erkannten und die das entsprechende „Wissen“ über die Ferne ihrerseits befestigten, boten schließlich die großen Tanz- und Vergnügungsetablissemments, so in Wien der Apolloaal, das Elysium und das Neue Elysium mit ihren Themenräumen.

- 7 Carl Meisl reagierte auf diese „Ausstellung“ mit seiner einaktigen Posse *Die Buschmensen in Krähwinkel*, die im Dezember 1819 am Theater in der Leopoldstadt uraufgeführt wurde und 1820 im Druck erschien.
- 8 Zu Sara Baartman, zu der erwähnten „Menschenausstellung“ in Wien und zu deren theatraler Rezeption bei Meisl vgl. Brigitte Fuchs: „Bushmen in Hick Town“: The Austrian Empire and the Study of Khoesan. In: *Austrian Studies* 20 (2012): Colonial Austria: Austria and the Overseas, S. 43–59.
- 9 Die McCoy-Schwester, 1851 geboren, wurden bereits als Babys ausgestellt und gelangten noch im Kleinkindalter nach Europa. Anfang der 1870er Jahre gastierten sie in Wien im Theater in der Josefstadt.

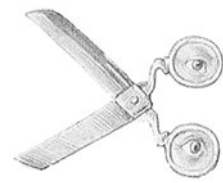
Die Rezeption des Fremden und der Ferne als Bühnenhandlung, in Bildmedien, in Raumgestaltungen und als importierte lebende Attraktionen folgte unterschiedlichen Zugängen. Einerseits konnte die Neugier auf die Ferne beim Besuch eines Panoramas oder einer Zimmerreise in einen tatsächlichen Zugewinn an geographischen oder topographischen Kenntnissen münden. Im Prozess der Demokratisierung von Wissen besaßen die unterhaltenden optischen Medien und die auf ihnen basierende theatrale Ausstattungspraxis des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts immense Bedeutung. Andererseits re-definierte der Blick auf die nach Europa importierten fremdländischen Menschen, dem diese Menschen in spezifischen räumlich-szenischen Anordnungen in hohem Maß als etwas Objekthaftes und dezidiert „Anderes“ dargeboten wurden, im Vorgang des Abgrenzens und Vergleichens eine weiße, alphabetisierte, christliche, europäische und lokale Identität als Norm.

Kontextualisierung 2: Die Fremden sind da. Ein Seitenblick auf das Theater über Geflüchtete und mit Geflüchteten in den 2010er Jahren

Seit langem gab es im deutschsprachigen Raum keine derart breite Rezeption von entschieden (tages-)politischen Theatertexten und szenischen Aktionen wie im Augenblick: Die Konfrontation der europäischen Gesellschaften mit dem „Fremden“ in Gestalt von Hunderttausenden von Kriegs- und Armutsflüchtlingen vor allem aus dem Nahen und Mittleren Osten und aus Afrika, die in der sogenannten „Flüchtlingskrise“ kulminierte und zu zahlreichen künstlerischen Kommentaren und Interventionen herausgefordert hat,¹⁰ hat mit Elfriede Jelineks Text *Die Schutzbefohlenen* und Philipp Löhles Stück *Wir sind keine Barbaren!* zwei Arbeiten¹¹ ange-regt, die ungewöhnliche Inszenierungs- und Aufführungsfrequenzen verzeichnen. Löhles Stück wurde seit seiner Uraufführung in Bern im Februar 2014 an mehr als 30 Bühnen¹² herausgebracht, Jelineks Text wurde in der Folge der Ur-Lesung in der Hamburger St. Pauli-Kirche im September 2013 an etwa 20 Bühnen inszeniert und im Rahmen des Projekts *Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene* vielfach in Kontexten aufgeführt, die sich außerhalb des institutionellen und räumlichen Formats „Theater“ befinden.

Beide Texte bzw. Stücke präsentieren sich nicht zuletzt als Reflexion auf die *aktuelle Rede über Fremde* in wechselnden Kommunikations- und medialen Zusammenhängen, die von behördlichen, auf humanistische Ideale sich berufenden Verlautbarungen über Äußerungen von Personen und Milieus, die verstärkt als „Gutmenschen“

- 10 Eine umfangreiche Quellensammlung zu den vielfältigen Aspekten dieser Thematik liegt vor mit: *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*. Herausgegeben von Birgit Peter und Gabriele C. Pfeiffer. Göttingen: V & R unipress 2017. (= Manuscripta theatraalia. Schriftenreihe zu raren Dokumenten und Archivalien im Fokus kulturhistorischer Grundlagenforschung. 1.)
- 11 Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*: <http://www.elfriedejelinek.com/> [2018-01-13]; Philipp Löhle: *Wir sind keine Barbaren!* [Hamburg]: Rowohlt Theaterverlag [o. J.].
- 12 Diese Angabe bezieht sich auf den Zeitraum bis einschließlich der Spielzeit 2016/17, also auf die Hauptphase der sog. „Flüchtlingskrise“.



diskreditiert werden, bis hin zu unterschwellig oder aber explizit flüchtlingsfeindlichen Stellungnahmen jener reichen, die ihre vermeintlich bedrohten Rechte und Besitzansprüche gegenüber den Fremden verteidigen zu müssen glauben. Folgerichtig ist die zentrale sprachliche und dramaturgische Kategorie bei Jelinek wie bei Löhle das Kollektive. In ihm wird auch greifbar, dass sowohl politische Korrektheit wie deren programmatische Verletzung einen sachgerechten und in angemessener Weise differenzierenden Umgang mit der Situation der Geflüchteten und der Situation derjenigen, die ihnen in Europa begegnen, verhindern. Jelinek fasst ihren Text als chorische Klage von Geflüchteten, in die in breitem Umfang die Perspektiven anderer Sprecher und Instanzen zitierend, paraphrasierend oder verfremdend integriert werden, eine Textstrategie, die Optionen für stimmlich-szenische Realisationen unterschiedlichster Art eröffnet. Löhle schiebt die Stationen einer dramaturgisch konventionell angelegten, kleinbesetzten Beziehungssatire, deren Verlauf einen Vergleich mit den höchst erfolgreichen Ehekomödien Yasmina Rezas nahelegt, in die umfassende Tirade eines Heimat-Chors, der das Stück mit dem Absingen der Nationalhymne eröffnet und im weiteren Verlauf die Befindlichkeiten der „Einheimischen“ und deren Reaktionen auf die Konfrontation mit den Fremden sentenzenhaft verkündet. Die neun Auftritte des Heimat-Chors, die unter Überschriften wie „Die Lage der Nation“, „Heterogen“, „Alles was Recht ist“ und „Verfahren“ gestellt sind, kreisen um das Wort „WIR“: der Chor verwendet es knapp 120-mal.

Die Texte von Jelinek und Löhle und ihre szenischen Umsetzungen greifen zahlreiche Aspekte der Debatte um die „Flüchtlingskrise“ auf und eröffnen als Beiträge zu dieser Debatte ihrerseits vielfältige Deutungsperspektiven, denen hier nicht nachgegangen werden soll. Im Hinblick auf grundsätzliche Tendenzen der theatralen Auseinandersetzung mit dem Fremden und der Ferne vom späten 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart interessieren wenige im engeren Sinn szenen- und körperbezogene Parameter von „Theater über bzw. mit Fremde(n) / Andere(n)“, die in Zusammenhang mit *Die Schutzbefohlenen* und *Wir sind keine Barbaren!* greifbar werden. Ein erster Parameter ist das *Rollenspiel* bzw. die *Verkörperung*. Die Inszenierungen von *Die Schutzbefohlenen* arbeiten teilweise mit Geflüchteten, teilweise verzichten sie bewusst darauf. Im ersten Fall ließe sich von einem „Theater der Erfahrung“ oder von „Authentizität“ als Darstellung sprechen,¹³ zugleich besteht hier die Gefahr, dass Geflüchtete / Fremde / Migranten, die als Geflüchtete / Fremde / Migranten auf der Bühne erscheinen, auf ebendiese Eigenschaft bzw. Herkunft reduziert werden.¹⁴ Übernehmen – im zweiten Fall – hingegen einheimische und weiße Schauspieler die

13 Zum Phänomen der „authentischen“ Rollenbesetzung vgl. Hajo Kurzenberger: ‚Verkörperung‘ der dramatischen Figur durch den Schauspieler. In: Authentizität als Darstellung. Herausgegeben von Jan Berg, Hans-Otto Hügel und H. K. Hildesheim: Universität Hildesheim 1997. (= Medien und Theater. 9.) S. 106–121.

14 Vgl. dazu u. a. Recai Hallaç: Endlich Normalität erreichen – Reflexionen über Theater und Migration. In: Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft. Herausgegeben von Wolfgang Sting [u. a.]. Berlin: Lit 2010. (= Scena. Beiträge zu Theater und Religion. 4.) S. 47–53.

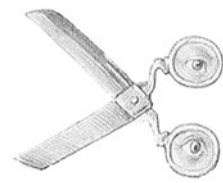
Position der Geflüchteten, rückt dies die grundsätzliche Problematik der Anmaßung einer „weißen“ Deutungshoheit in den Blick, eine Problematik, wie sie vor allem die neuere Diskussion um Blackfacing als einer traditionellen Besetzungspraxis des europäischen Theaters prägt. Ein zweiter Parameter ist die *Ausstellung des Fremden*. Volker Barth, Frank Halbach und Bernd Hirsch haben für die Analyse von Begegnungen mit Fremden in Europa im 19. Jahrhundert das Begriffskonzept der Xenotopie vorgeschlagen. Es impliziert, dass durch bestimmte Techniken der „Verortung des Fremden“ (außereuropäische) Fremdheit gleichermaßen zugänglich gemacht, vereinnahmt, beherrscht und unter Kontrolle gehalten werden soll.¹⁵ Begegnungen, die unter dieser Voraussetzung stattfinden, sind durch ein spezielles (auch räumliches) Verhältnis von Betrachter und Objekt gekennzeichnet. Die gegenwärtige Situation der Geflüchteten und deren massenmediale Darstellungen lassen sich durchaus als Aktualisierung des Xenotopie-Konzepts auffassen. Viele der Inszenierungen von Jelineks *Die Schutzbefohlenen* reflektieren und durchbrechen nun gerade die damit (wieder) gegebene Opposition von Betrachter und Objekt. Ein dritter Parameter ist die *Abwesenheit*. Das zentrale dramatische Moment von Löhles Stück ist die Nicht-Sichtbarkeit jener Person, von der die Ereignisse und die kommunikativen Einheiten des Stücks ihren Impuls erhalten. Für das Publikum entsteht dieser Fremde/ Geflüchtete, den ein Ehepaar bei sich aufnimmt und der schließlich unter Mordverdacht gerät, ausschließlich durch das Reden der Bühnenfiguren *über ihn*. Diese dramatische Strategie ist besonders geeignet, verbreitete Muster der Reaktion auf Fremde offenzulegen, wie die Aktivierung von Vor-Urteilen im Sinn eines vermeintlichen „Wissens“ über „Ausländer“ und die Projektion tradiert Vorstellungen auf konkrete Personen, hier beispielsweise Vorstellungen über die Sexualität schwarzer Männer. Verdichtet erscheinen die Kommunikations- und Beurteilungsmuster, die Löhles Stück vorführt, in der Tatsache, dass man sich im Gespräch über den „Fremden“ nicht einmal darüber verständigen kann, wie er heißt: Bobo oder Klint?

Vielgesehen. Zwei Reise-Stücke des 19. Jahrhunderts

Um Begegnungen mit Fremden zu zeigen, nutzte das deutschsprachige unterhaltende Theater des 19. Jahrhunderts zwei Modelle: Fremde erschienen zum einen als kurzzeitige oder auch dauerhafte Besucher im „Hier“ des Theaterpublikums und wurden in diesem Fall fast ausnahmslos als nationale oder regionale Stereotype gezeichnet, die häufig Gegenstand des Verlachens waren. Einige der entsprechenden Stereotype wurden in der Theaterpraxis zu Rollen- oder vielmehr Typenfächern verdichtet, wie der Franzose, der Böhme oder der Jude.¹⁶ Fremde erschienen zum

15 Vgl. Volker Barth, Frank Halbach und Bernd Hirsch: Einleitung. In: Xenotopien. Verortungen des Fremden im 19. Jahrhundert. Herausgegeben von V. B., F. H. und B. H. Berlin: Lit 2010. (= Kulturgeschichtliche Perspektiven. 9.) S. 7–23, insbes. S. 15–19.

16 Weiterführend dazu: Marion Linhardt: Die „französischen“ Rollen bei Nestroy. In: Les relations de Johann Nestroy avec la France. Herausgegeben von Irène Cagneau und Marc Lachenay. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre 2013. (= Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche. 75.) S. 109–120; dies.: „Wer kommt



anderen als die Bewohner von fernen Ländern oder Städten, mit denen die dramatis personae auf Reisen zusammentrafen. In diesem Fall waren also Deutsche oder Österreicher die „Besucher“. Um solche Begegnungen und Erfahrungen auf Reisen geht es in den zwei sehr populären Stücken, anhand derer ich Verschiebungen im theatralen Diskurs um das Fremde und die Ferne diskutieren möchte. Das erste Stück ist Adolf Bäuerles Zauberspiel *Wien, Paris, London und Constantinopel*, das mit Musik von Wenzel Müller am 6. März 1823 am Wiener Theater in der Leopoldstadt mit Ferdinand Raimund in der männlichen Hauptrolle herauskam, das zweite Roderich Benedix' Lustspiel *Die zärtlichen Verwandten*, uraufgeführt am 1. Januar 1866 am Leipziger Stadttheater.¹⁷ Beide Stücke erreichten ein ausgesprochen breites Publikum. Bäuerles Zauberspiel wurde bis Mitte 1825 30-mal am Leopoldstädter Theater gegeben, der Druck von ca. 1826 weist auf mittlerweile über 60 Aufführungen an diesem Theater hin. Auf Wien folgten Einstudierungen unter anderem in Prag (1824), Brünn (1826), Ofen (1826) und Breslau (1827). Von Gustav Raeder stammen Bearbeitungen für das Stadttheater Hamburg 1836 und das Hoftheater Dresden 1842 unter den Titeln *Staberl in Paris, London und Constantinopel. Nebst einem Vorspiel: Der Abschied von Wien* bzw. *Die Auswanderer nach Paris, London und Konstantinopel*. Ebenfalls 1842 wählte die berühmte Wiener Lokalsängerin Elise Rohrbeck das Stück für ihr Benefiz. Sie spielte die weibliche Hauptrolle, den Schutzgeist Arilla, die bei der Uraufführung von Katharina Ennöckl, der Geliebten Bäuerles und führenden Darstellerin des Raimund-Ensembles, gegeben worden war; die ehemalige Raimund-Rolle (Muff) übernahm nun Wenzel Scholz, die Korntheuer-Rolle (Kitt) Johann Nestroy, die Fermier-Rolle (Wimpel) Andreas Scutta.¹⁸ – *Die zärtlichen Verwandten* wurden im Jahr ihrer Uraufführung an mehr als 30 deutschsprachigen Bühnen nachgespielt, darunter zehn große Hoftheaterinstitute und das neue Nationaltheater New Orleans, das im November 1866 mit Benedix' Lustspiel eröffnet wurde. An den Königlichen Schauspielen Berlin, die über ein besonders großes Repertoire verfügten und daher für jedes Stück in der Regel nur wenige Aufführungen ansetzten, wurde das Stück allein 1866 und 1867 über 50-mal aufgeführt. Bis ins frühe 20. Jahrhundert blieben *Die zärtlichen Verwandten* ein Repertoire-Standard, und schon durch erste Stichproben lassen sich Aufführungen selbst noch für die Zeit nach 1945 nachweisen.

heut' in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!“ – Bilder des ‚Jüdischen‘ in der Wiener Operette des frühen 20. Jahrhunderts. In: *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*. Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer und Jens Malte Fischer unter Mitarbeit von Frank Halbach. Tübingen: Niemeyer 2008. (= *Conditio Judaica*. 70.) S. 191–206.

- 17 Zitate aus diesem Stück werden im Folgenden wiedergegeben nach der Ausgabe: Roderich Benedix: *Gesammelte Werke*. 19. Bd.: *Doctor Treuwald. Herrschsucht. Die zärtlichen Verwandten*. Leipzig: J. J. Weber 1866, S. 237–360.
- 18 Vgl. dazu – I –: K. K. priv. Theater in der Leopoldstadt. In: *Der Wanderer* 29 (1842), Nr. 295 vom 12. Dezember, S. 1180.

Wien, Paris, London und Constantinopel: Der Kirschner Muff und der Strohhutfabrikant Wimpel, zwei wenig arbeitsame Freunde aus Wien, beschließen, in die Fremde zu ziehen, denn „draust ist alles besser, dort fliegen uns die gebratenen Tauben in's Maul“¹⁹. Als dritter Abenteurer schließt sich ihnen der Glaserer Kitt an, der vor allem seiner herrschsüchtigen Ehefrau entfliehen will. Die materielle Grundlage für die Reise soll der geheimnisvolle Schatz aus dem Wienerwald bilden, nach dem Muff und Wimpel allerdings vergeblich graben. Arilla, der Schutzgeist des Wienerwaldes, erscheint und gibt ihnen auf die Reise drei Talismane mit: ein Paar Zauberstiefel, einen Zauberspiegel und einen Beutel, der sich immer dann mit Gold füllen wird, wenn die Abenteurer sich ehrlichen Herzens an die Heimat Wien erinnern. Hierher zurückkehren werden sie allerdings nie mehr dürfen. Die kleinen und großen Gefahren, die Muff, Wimpel und Kitt in der Folge in Paris, London und Constantinopel bestehen müssen, sind sämtlich von Arilla inszeniert, die ihnen in Paris als Madame Vite, in London als Mistriß Amarantia und in Constantinopel als Fatime begegnet. Als es in Constantinopel für die drei Wiener zum wiederholten Mal um Leben oder Tod geht und sie voller Verzweiflung den Schutzgeist des Wienerwaldes anrufen, beendet Arilla die alpträumhafte Reise: den drei Abenteurern wird verziehen, sie werden nach Wien zurückversetzt.

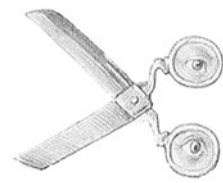
Die zärtlichen Verwandten: Der vermögende und erfolgreiche Geschäftsmann Oswald Barnau und sein Freund, der Gelehrte Dr. Bruno Wismar, bereisen seit zehn Jahren die Welt. Unterdessen bringen die Frauen aus Barnaus Familie – seine Tante, deren Tochter, seine beiden Schwestern, seine verwaiste Nichte und sein Mündel –, die er wohlversorgt in seinem Schloss zurückgelassen hat, ihre Tage damit zu, sich das Leben gegenseitig schwer zu machen. Häufiger Gast im Hause und in Heiratsabsichten unterwegs ist Anatole Schummrich, Sohn aus reicher Familie, der die letzten vier Jahre auf einer Bildungsreise nach England, Frankreich, Spanien und Italien zugebracht hat. Nach der Rückkehr von ihrer Forschungsreise bringen Barnau und Wismar das „verkehrte Hauswesen“²⁰, das durch die Abwesenheit der Männer entstanden ist, rasch wieder in Ordnung. Barnau heiratet sein Mündel Thusnelda, Wismar Barnaus Nichte Otilie, der Arzt Dr. Offenburg Barnaus junge Cousine Iduna. Für Schummrich mochte sich keine der jungen Damen entscheiden. Adelgunde, Ulrike und Irmgard, die Tante und die Schwestern Barnaus, ziehen aus.

Während *Wien, Paris, London und Constantinopel* mit der fast revue-artigen Präsentation von Geschehnissen in den vier titelgebenden Städten²¹ einem seinerzeit

19 Adolf Bäuerle: *Wien, Paris, London und Constantinopel*. O.O.: o.V. [ca. 1826], I. Akt, 3. Szene, S. 12.

20 Benedix, *Die zärtlichen Verwandten*, II. Akt, 2. Szene, S. 295.

21 Auffallend und wichtig ist, in welchem Ausmaß sich die Druckausgabe von Bäuerles Stück als eine Art Inszenierungsnotat präsentiert: die szenischen Arrangements der Wiener Einstudierung und die Erfahrungen mit dieser Einstudierung sind in den Nebentext eingeflossen. Interessant ist in diesem Zusammenhang vor allem, dass Bäuerle für den London-Akt mit Rücksicht auf die szenischen und darstellerischen Bedingungen an Bühnen unterschiedli-



verbreiteten Typus von „Reise-Theater“ entsprach, das aufwendige Bühnenmalerei und -ausstattung nutzte,²² um dem Publikum populäre Bildmotive ferner Städte und Landschaften vor Augen zu stellen,²³ zeigten die *Zärtlichen Verwandten* die Ferne *gerade nicht*: die drei Akte des Stücks spielen im selben Gartensalon eines bürgerlichen Schlosses „in der Nähe einer Stadt“²⁴. Tatsächlich aber finden die familiären, amourösen und gesellschaftlichen Konstellationen im deutschen Hier des Lustspiels ihren Maßstab in Erlebnissen in der Ferne und in den nachträglichen Bewertungen dieser Erlebnisse. Obzwar deutlich vor dem Beginn offizieller Kolonialbestrebungen Deutschlands entstanden, nimmt das Stück wesentliche ideologische Positionen auf, die dem Kolonialismus zugrunde lagen. Dass Benedix' *Die zärtlichen Verwandten* mit ihrem spezifischen, im Kolonialismus verankerten Blick auf außereuropäische Kulturen auch im Dritten Reich verschiedentlich inszeniert wurden, wäre vor dem Hintergrund der Rezeption der deutschen Kolonialpolitik des 19. Jahrhunderts durch den Nationalsozialismus und dessen Propaganda eingehender zu beleuchten – zu denken ist hier etwa an den Hans-Albers-Film *Carl Peters* (1941; Regie: Herbert Selpin) über den Gründer der Kolonie Deutsch-Ostafrika.

cher Größe und Ensemblestruktur alternative Verläufe des 2. Bildes notiert. Das Bild spielt in beiden Fassungen an einem Platz an der Themse mit Waterloo-Brücke und praktikablem Fluss. Im Zentrum von Version 1 stehen die in England bis ins 20. Jahrhundert hinein in verschiedenen Ausprägungen gepflegte Praxis des „Wife selling“, also des Verkaufs von Ehefrauen im Rahmen einer öffentlichen Schaustellung als Form der Ehescheidung, die in London etwa in Smithfield Market abgehalten wurde, sowie ein allgemeiner Boxkampf; in Version 2 geht es um eine Zwangsanwerbung Kitts und Wimpels als Matrosen, bei der eine „Indianerin“ und eine „Mohrin“ (in Wirklichkeit Kitts Ehefrau Johanna) als Lockmittel dienen. – Der ausführlichen Besprechung im *Sammler* zufolge dürfte bei der Uraufführung 1823 eine Fassung des Stücks mit Matrosenwerbung gespielt worden sein. Vgl.: Schauspiele. (Theater in der Leopoldstadt.). In: *Der Sammler* 15 (1823), Nr. 32 vom 15. März, S. 128.

- 22 Mit dem Fremden bzw. der Reise als Motiven des Wiener Vorstadttheaters haben sich auch W. Edgar Yates und Johann Hüttner beschäftigt. Die entsprechenden Beiträge folgen allerdings jeweils einer anderen Fragestellung als der hier gewählten. W. Edgar Yates: *Verfluchtes Reisen: Reisen als Flucht*. In: *Nestroyana* 13 (1993), S. 110–120. Johann Hüttner: *Vorstadttheater auf dem Weg zur Unterhaltungsindustrie. Produktions- und Konsumverhalten im Umgang mit dem Fremden*. In: *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*. Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer und Eckhart Hellmuth. Münster: Lit 2003. (= Kulturgeschichtliche Perspektiven. 1.) S. 81–102.
- 23 Bäuerle etwa nimmt für den Paris-Akt seines Stücks explizit auf eine seinerzeit bekannte konkrete Paris-Darstellung Bezug: „Die Barrieren von Paris. Man sieht die Stadt von dem Garten St. Cloud aus, wovon ein Kupferstich vorhanden ist.“ Bäuerle, *Wien, Paris, London und Constantinopel*, I. Akt, 10. Szene, S. 28. – Bei dem Stich handelt es sich um „Vüe de la Ville de Paris prise de la lanterne Napoleon dans le jardin de St. Cloud“ von Johann Adam Klein nach Ferdinand Runk, der in Wien bei Artaria in der Reihe *Haupt- und Residenzstädte von Europa* erschienen war.
- 24 Benedix, *Die zärtlichen Verwandten*, S. 238.

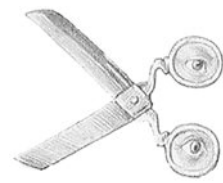
In die Ferne. Reisen im Theater

Innerhalb der Kulturgeschichte des Reisens stellen die verschiedenen Formen des frühen Massentourismus, seine infrastrukturellen Voraussetzungen und medialen Begleiterscheinungen ein Charakteristikum des 19. Jahrhunderts dar. Bäuerle und Benedix gehen von anderen Reise-Modellen aus: von der Arbeitermigration, der Gesellenwanderung oder Walz, der Grand Tour, der Kavaliereise und der Forschungs- oder „Kolonial“reise.²⁵ Diese Reise-Modelle geben je eigene Rahmungen für die Begegnung zwischen dem Reisenden und den Menschen an fernen Orten vor. Im Theater münden sie in spezifische Bilder von Fremden und Konzepte von Fremdheit. Angesichts der immens hohen Zuschauerzahlen, die mit Bäuerles und Benedix' Stücken erreicht wurden, scheint mir eine Auseinandersetzung mit diesen Konzepten – auch mit Blick auf Fremdheitskonzepte etwa in zeitgleichen literarischen oder wissenschaftlichen Reiseberichten – äußerst relevant. In einem größeren zeitlichen Kontext und bezogen auf aktuelle Debatten über das *Sprechen über Fremde* ermöglicht eine solche Auseinandersetzung die Bewusstmachung der *Historizität des Sagbaren*.

Suche nach Arbeit und Hoffnung auf ein besseres Leben. – Die ausgedehnte Exposition von Bäuerles Zauberspiel, die in typischer Weise Motive des Feen-, Zauber- und Märchenstücks aufruft und mit dem Topos der angestrebten Besserung der drei „Helden“ verknüpft, erweist sich bei genauer Betrachtung als Auseinandersetzung mit der sozialen Problematik der Arbeitermigration und ihren Hintergründen. Arbeit wird am Beispiel dreier Gruppen thematisiert. Das Stück eröffnet mit einem Chor von Bauern, die vor Tags zum Holzfällen in den Wienerwald ziehen, um sich aus Brettern ein Häuschen bauen zu können. Die zweite Gruppe bilden Muff und Wimpel, die in Wien – offensichtlich wegen ihrer Arbeitsscheu – kein Auskommen finden und davon überzeugt sind, dass dem „Auswanderer“ in Großstädten wie Paris und London alles zufließt; in ihren Klagen und Plänen klingen gleichwohl reale Aspekte des Handwerkerlebens wie Konkurrenz oder Mangel an Nachfrage an. Die dritte Gruppe besteht aus vier weiteren Handwerkern: einem Schwaben, einem Preußen, einem Böhmen und dem Glasermeister Kitt, die sich von Wien aus aufmachen, weil sie anderswo bessere Arbeits- und Lebensbedingungen vermuten. Kitt, der einen Meisterbetrieb führt, flüchtet vor seiner Frau und geht „wie ein G'sell wieder auf d'Wanderung“²⁶. Für den Schwaben, den Preußen und den Böhmen war schon Wien ein Ziel ihrer Migration. Die unrealistischen Vorstellungen dieser drei von ihrer Zukunft erscheinen als theaterwirksame, komische Zuspitzung der Hoffnungen, die sich für Angehörige der Unterschicht mit Migration verbanden. Der Schwabe etwa erklärt:

25 Zum breiten historischen Spektrum von Reiseformen und Reisemotivationen ist nach wie vor einschlägig: Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus. Herausgegeben von Hermann Bausinger, Klaus Beyrer und Gottfried Korff. München: Beck 1991.

26 Bäuerle, Wien, Paris, London und Constantinopel, I. Akt, 5. Szene, S. 19.



„Wolle unser Schicksal verbessere, wir Schwabe halte es gar nicht mehr aus in Wien. Vor 10, 12 Jahre ist jeder, der nur `nein g'schaut hat, gleich ein Millio-
när worde, hat sich ein Paar Landgüttele erworbe, jetzt ist's grad zum Vertrakt
werde – war 5 Jahr in einem Fleck da, und nicht einmahl ein klein Häusle habe
sie mir antrage.“²⁷

Diese (enttäuschten) Erwartungen des Schwaben wirken naiv und überzogen, verweisen aber zugleich auf das reale Motiv für Arbeitermigration: an einem anderen Ort, der häufig als „gelobtes Land“ gedacht wird, ein Leben frei von Not und Sorgen führen zu können.

„das [...] Ausland [...], wo in die Sitten und Gebräuche des fremden Landes nur der Eingeborne sich finden kann.“²⁸ – Die Reise Muffs, Wimpels und Kitts ist gewissermaßen dem Modell der Grand Tour nachgebildet. Entscheidend ist dabei, dass die drei Reisenden weder über das soziale und das kulturelle noch über das ökonomische Kapital verfügen, das die Voraussetzung für eine Grand Tour wäre.²⁹ Die Grand Tour ist hier gleichsam in eine „falsche“ soziale Klasse verlagert. Was Arilla Muff und Wimpel voraussagt: dass sie nämlich an fremden Sitten und Gebräuchen scheitern und „mit Erstaunen bemerken“ werden, welche „Rollen“ sie „in der Fremde spielen“³⁰, bewahrheitet sich mehrfach in dramatischer Weise. Die Darstellung der fremden Sitten, die Reaktion der drei Reisenden auf diese Sitten und die Konsequenzen für das Konzept des „Eigenen“, also Wienerischen, folgen dabei konsequent dem Wahrnehmungs- und Deutungsmuster des Stereotyps. So wendungsreich die Begebenheiten in den drei Städten, die die Wiener bereisen, sind, so extrem vereinfachend fällt die Charakterisierung der Bewohner dieser Städte aus: in Paris leben ausschließlich Gauner und Betrüger, in London Menschen mit so ausgeprägten Spleens, dass dafür jederzeit selbst Menschenleben geopfert werden, in Constantinopel bestimmen – neben den Eigentümlichkeiten des Haremslebens – Gewalt, Brutalität und Unterdrückung das Miteinander. Muff, Wimpel und Kitt – und mit ihnen das Theaterpublikum – bekommen diese Stereotype in drastischen Inszenierungen der jeweils verwandelten Arilla und ihrer verschiedenen „Mitspieler“ demonstriert. Vor dem Hintergrund der spezifischen soziokulturellen Verankerung des Wiener Volkstheaters wird man von diesen Stereotypen auf ein entsprechendes „Vor-Wissen“ von Bäuerles Publikum schließen dürfen. Neben der Bestätigung dieses „Vor-Wissens“ zeigen die bedrohlichen Konfrontationen mit dem „Fremd-

27 Ebenda, S. 18.

28 Ebenda, I. Akt, 3. Szene, S. 13.

29 Zu Reisepraktiken von Eliten vgl.: Europareisen politisch-sozialer Eliten im 18. Jahrhundert. Theoretische Neuorientierung – kommunikative Praxis – Kultur- und Wissenstransfer. Herausgegeben von Joachim Rees [u. a.]. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2002. (= Aufklärung und Europa. 6.); Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Herausgegeben von Rainer Babel und Werner Paravicini. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag 2005. (= Beihefte der Francia. 60.)

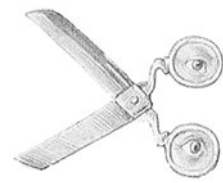
30 Bäuerle, Wien, Paris, London und Constantinopel, I. Akt, 3. Szene, S. 13.

artigen“ jedoch – und darauf hatte Arilla warnend hingewiesen –, dass es den drei Wienern nur deshalb so übel ergeht, weil sie mit den Gepflogenheiten der fernen Städte nicht vertraut sind, weil ihnen, so könnte man formulieren, jegliche interkulturelle Kompetenz fehlt. Hier wirkt sich nicht zuletzt aus, dass Bäuerles Reisende nicht jener Schicht angehören, in der sich die Grand Tour ausgebildet hat. Muff, Wimpel und Kitt kommen als *Individuen* bei Bäuerle also eher schlecht weg. Sie erweisen sich keineswegs als positives Gegenbild zu den Betrügern, Spleenigen und Gewalttätigen, denen sie in der Fremde begegnen, und taugen daher nicht als Identifikationsfiguren für die (Wiener) Zuschauer. Ein Angebot zur Identifikation will Bäuerles Stück dem Publikum gleichwohl machen: Die Identifikation mit dem, was als Wienerisch oder Österreichisch propagiert werden soll, – und damit mit einem *lokalen Kollektiven* – wird dadurch befördert, dass über die stereotype Zeichnung des Fremden ein Eigenes als von diesem bedrohlichen Fremden Unterschiedenes konstruiert und definiert wird. Als wesentliches, da emotionalisierendes Medium fungiert hier die Musik. Unter den wenigen Gesangsnummern des Stücks finden sich drei, die programmatisch dem Wien-Lob gewidmet sind, so ein mehrstrophiger Gesang mit Chor, der das Finale des Stücks bildet.³¹

Die Reize der „großen Welt“ – Die Vermessung der „wilden Welt“. – Die Reisen, die die Männer in Benedix' Lustspiel unternommen haben und die nur als Berichte in die Bühnenhandlung hereinspielen, repräsentieren völlig unterschiedliche Reiskulturen. Anatole Schummricks Reise folgte dem Modell der Kavaliersreise, die hier allerdings in mehrererlei Weise verfremdet erscheint: die Kavaliersreise war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts längst ein *Anachronismus*, der Reisende Anatole – der eigentlich Kaspar heißt – entstammt nicht jener Schicht, für die die Kavaliersreise kennzeichnend war, sondern einer offenbar neureichen Familie der frühen Gründerzeit, und der Zweck, der sich mit Kavaliersreisen verband, nämlich eine spezifische Sozialisation mit dem Ziel der Übernahme verantwortlicher Positionen etwa im Umfeld eines Fürsten, wird durch Anatoles Reiseverhalten konterkariert. Barnaus und Wismars Reise war eine Forschungsreise „durch die Wälder und Berge der fernsten Welttheile, durch die Städte aller Völker“³² mit dem Ziel, diese Welt zu vermessen und so in gewisser Weise beherrschbar zu machen; es war im Gegensatz zu Schummricks Reise eine für die Entstehungszeit des Stücks *moderne Reise* unter den Vorzeichen der Begegnung kulturell überlegener Europäer mit einer überwiegend als „unzivilisiert“ begriffenen Ferne. Entscheidend ist nun, dass Benedix aus der Kontrastierung der beiden Reisemodelle viel weiter reichende Oppositionen entwickelt, die auf soziale Rollenmodelle und soziale wie politische Ideologien bezogen sind und letztlich in die Propagierung einer imperialistischen und patriarchalen Ordnung münden. Der Rahmen, den die Kavaliersreise für die

31 Es handelt sich um ein Duetto, eine Ariette und den Schluss-Gesang, die als Nrn. 11, 12 und 15 in Bd. 1 der *Neuesten Sammlung komischer Theatergesänge* bei Diabelli in Wien (o. J.) gedruckt wurden.

32 Benedix, *Die zärtlichen Verwandten*, I. Akt, 13. Szene, S. 274.



Begegnung zwischen dem Reisenden und den Fremden vorgab, war durch Gleichrangigkeit oder gar durch Überlegenheit der Fremden charakterisiert: der junge Mann aus dem Adel oder Patriziat besuchte fremde Höfe, Akademien oder Universitäten, um dort Unterweisungen zu erhalten und sich auf verschiedenen Gebieten zu qualifizieren. Auch die Grand Tour, die sich als Modifikation der Kavaliersreise auffassen lässt, verfolgte wesentlich das Ziel des Wissenserwerbs durch den Besuch und das Studium wirtschaftlich, gesellschaftlich oder kulturell vorbildlicher Städte und Nationen.³³ Schummrich imitiert mit seiner ausgedehnten Reise adlige bzw. patrizische Praktiken. Benedix entlarvt dieses Bemühen auf zweierlei Weise: erstens ist Schummrich als Vertreter des traditionellen komischen Rollenfachs des Gecken oder Stutzers angelegt, zu dem das Publikum stets Distanz wahrt, zweitens erweist er sich als gänzlich ohne Verständnis für alle kultur- und naturgeschichtlich relevanten Stationen seiner Reise – er hat in der Fremde nichts an Bildung hinzugewonnen, sondern allein eine leidenschaftliche Begeisterung für die Vergnügungen von Paris entwickelt. Die Welt- und Forschungsreise Barnaus und Wismars, die ich aufgrund ihres historischen und ideologischen Kontexts „Kolonialreise“ nennen möchte, ist ein Unternehmen, das in die „Wildnis“ vordringt. Der Reisende tritt hier mit umfassenden Kenntnissen in zahlreichen Disziplinen und voller geistiger, moralischer und körperlicher Kraft einer „Welt“ gegenüber, deren Bewohner ihm unterlegen sind. Von ihren Reisen in Nord- und Südamerika, nach Kleinasien, Syrien, Persien, Indien, Australien, zum Kap der guten Hoffnung und nach Ägypten³⁴, zu „wilden Völkern“³⁵, zu den Kaffern, den schönen Mädchen in China mit ihren kleinen Füßchen und „schiefgeschlitzten Äugelein“, zu Hottentottinnen, Neuseeländerinnen und Indianerinnen³⁶ haben Barnau und Wismar außer umfangreichen Messergebnissen Kisten über Kisten mitgebracht, deren Inhalt – Pflanzen, Skelette, Schädel – nun geordnet und weiter ausgewertet werden wird.³⁷ Schummrich

33 Zu einer differenzierenden Betrachtung von Kavaliersreise und Grand Tour vgl. Mathis Leibetseder: Kavalierstour – Bildungsreise – Grand Tour: Reisen, Bildung und Wissenserwerb in der frühen Neuzeit. In: Europäische Geschichte Online (EGO). Herausgegeben von Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2013-08-14: <http://www.ieg-ego.eu/leibetseder-2013-de>, urn:nbn:de:0159-2013070226 [2018-01-13], sowie umfassender ders.: Die Kavalierstour. Adlige Erziehungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2004. (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte. 56.)

34 Vgl. Benedix, Die zärtlichen Verwandten, II. Akt, 12. Szene, S. 312.

35 Ebenda, S. 313.

36 Alles ebenda, III. Akt, 9. Szene, S. 349–350.

37 Der Vermessung der Körper vor allem außereuropäischer Menschen im Kontext der Anthropologie und Ethnologie des 19. Jahrhunderts ist eine breite Forschung gewidmet, auf die hier nicht eingegangen werden kann. Zum Zusammenhang dieser wissenschaftlichen Praxis mit den Schaukünsten vgl. u. a. Christopher Balme: Schaulust und Schauwert. Zur Aufführung des Fremden in der Kaiserzeit zwischen Wissenschaft und Unterhaltung. In: Zeit/Sprünge. Zu Aspekten des Performativen, Theatralen, Pädagogischen, Medialen und Rhetorischen im 19. Jahrhundert. Herausgegeben von Nicole Haitzinger und Claudia Jeschke unter Mitarbeit von Christiane Karl. München: epodium 2007, S. 143–159 sowie die Präsentation auf der zum Band gehörigen DVD.

bedauert, dass sich das Gerücht, Barnau hätte auch „einige Neger und Neuseeländer mitgebracht“³⁸, nicht bewahrheitet. Die „Fremden“ und „Wilden“ bleiben unsichtbar und Gegenstand der Deutung durch die Europäer.

Benedix greift mit dem Modell der „Kolonialreise“ nicht nur den realen zeitgenössischen populären wie wissenschaftlichen Diskurs über das Verhältnis zur Ferne und zu Fremden auf. Die Position Schummricks einerseits und Barnaus und Wismars andererseits innerhalb der Bühnengesellschaft, innerhalb der sozialen, der familiären und der Liebesordnung wird über ihr jeweiliges Reiseverhalten und ihr Verhalten dem Fremden gegenüber definiert: Nur der tatkräftige Mann, der die „wilde Welt“ erkundet, vermisst und zu „ordnen“ beginnt, vermag auch das Hauswesen zu ordnen und der Frau ihren passenden Platz anzuweisen.

38 Benedix, *Die zärtlichen Verwandten*, II. Akt, 14. Szene, S. 316.