

Kulturelle Diffusion in der Habsburgermonarchie. Eine Fallstudie zur Rezeption von Ferenc Herczegs Drama *Die Tochter des Nabobs von Dolna*

Hochgeehrter Herr,
ein Budapester Schriftsteller, Herr Ernst Góth, sendet mir einen Aufsatz, der von einer Unterredung mit Ihnen über das Schicksal Eurer „Tochter des Nabob von Dolna“ handelt. In dieser Unterredung hätten Sie mit klaren Worten ausgesprochen, daß der übel bekannte Bernhard Buchbinder, vormals Polizeireporter in Budapest, jetzt Beherrscher des Wiener Theatermarktes an jenem Stücke ein Plagiat begangen habe.¹

Der Brief von Karl Kraus an Ferenc Herczeg, datiert auf 1901, ist eine der wenigen Quellen, die auf die Plagiatsaffäre des ersten Dramas des ungarischen Schriftstellers, nämlich *Die Tochter des Nabobs von Dolna* [*A dolovai nábob leánya*]² hinweisen. Herczeg erläuterte in seinen *Memoiren*, wie sich sein Stück vor dem Wiener Publikum – teils unter seiner eigenen Mitwirkung – in den Schwank *Die dritte Escadron* mit der Autorschaft von Bernhard Buchbinder umgewandelt hatte.³ Buchbinder – zu jener Zeit Wiener Dramatiker und Journalist der *Neuen Freien Presse*⁴ – besuchte Herczeg in der Absicht, das Stück *Die Tochter des Nabobs von Dolna* für das Wiener Publikum zu adaptieren. Die vom Journalisten vorgeschlagenen Änderungen nahm Herczeg selbst in seinem eigenen Text vor, unter anderem bekam die letzte Szene des ersten Aktes einen neuen Rhythmus. Die umgeformte Version wurde jedoch durch den damaligen Direktor des Wiener Raimundtheaters, Ernst Josef Gettke abgelehnt.⁵ Ein Jahr später sah Herczeg einige Elemente der *Tochter des Nabobs von Dolna* in Buchbinders *Die dritte Escadron* wieder.⁶ Trotzdem drückte Herczeg die Anklage des Plagiats in seinen *Memoiren* vorsichtig aus:

[F]ür mich war es sofort klar, dass er seinen Schwank aus meinem [*Die Tochter des Nabobs von*] *Dolna* gemacht hatte. Es war kein Plagiat schlechthin, B.B. zerschnitt, verdrehte mein

¹ Brief von Karl Kraus an Ferenc Herczeg, Wien, 25.06.1901 (Országos Széchényi Könyvtár, Manuskriptsammlung, 17047-r90384), 1.

² Ferenc Herczeg, „A dolovai nábob leánya“ in *A dolovai nábob leánya, A három testőr* [*Die Tochter des Nabobs von Dolna, Die drei Leibwächter*] (Budapest: Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt., 1925). Erstausgabe: Ferenc Herczeg, *A Dolovai nábob leánya, színmű 5 felvonásban* [*Die Tochter des Nabobs von Dolna, Schauspiel in 5 Akten*] (Budapest: Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt., 1894).

³ Vgl. Ferenc Herczeg, *Emlékezései: A Várhegy, A gótikus ház* [*Memoiren: Der Burgberg, Das gotische Haus*], hg. v. Béla G. Németh (Budapest: Szépirodalmi, 1985), 261–265.

⁴ Vgl. Frederick T. Haneman–Isidore Singer, „Buchbinder Bernhard“ in *Magyar Zsidó Lexikon* [Ungarisches Jüdisches Lexikon], hg. v. Péter Ujvári. Online verfügbar: <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/3784-buchbinder-bernhard> (18.12.2024)

⁵ Vgl. Herczeg, 1985, 262–263; Franz Hadamowsky, *Wien: Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (Wien–München: Jugend und Volk, 1988), 740.

⁶ Vgl. Herczeg, 1985, 263.

Stück, er nähte es vorsorglich um, er machte eine Hose aus dem Mantel. Die neue Szene, die ich für die deutsche Version geschrieben hatte, übernahm er wortwörtlich [...].⁷

Nach der Erzählung des ungarischen Schriftstellers suchte ihn einige Monaten nach dem Wiener Theaterbesuch Karl Kraus persönlich in Budapest auf. Herczeg erklärte den Besuch des Herausgebers der *Fackel* damit, dass er nach kompromittierenden Dokumenten gegen Buchbinder suchte, weil Buchbinder eine Anzeige wegen Ehrenbeleidigung gegen Kraus erstattet hatte, sich auf eine Bemerkung über ihn in der *Fackel* berufend. Die *Memoiren* von Herczeg weisen in diesem Fall auf keine Mitarbeit zwischen Kraus und ihm hin, er bemerkte jedoch am Ende der Erzählung der Affäre: „Ich blätterte jedoch die nächsten Hefte der *Fackel* vergebens durch, es fiel kein Wort über den Mann, der mein Stück adaptiert hatte [*az én adaptálómról*]“.⁸

In der bei weitem nicht widerspruchslösen Affäre des ersten Stückes von Herczeg erscheint die Anklage des Plagiats sowohl in impliziter als auch in expliziter Form. Zwischen den Dramen ist jedoch kaum eine logische oder dramaturgische Parallele zu erkennen. Diese Studie unternimmt den Versuch, durch die Affäre von Ferenc Herczeg und Bernhard Buchbinder die wichtigsten Tendenzen der kulturellen Übergabe zwischen den zwei Reichsteilen der Habsburgermonarchie aufzuzeichnen, und zwar mit Blick auf die begrenzte oder freie Rezeption kultureller Zeichen. Um dieses Phänomen beschreiben zu können, wird der Begriff und das Modell der kulturellen Diffusion vorgeschlagen. Die Aufstellung des Modells der kulturellen Diffusion geht von der folgenden Grundfrage aus: Warum schien es notwendig, das Stück von Herczeg für das Wiener Publikum bedeutend umzugestalten? In der Studie werden die Theatersoziologie von Wien und Budapest bzw. die Besonderheiten der Gattung und ihre Implikationen analysiert. Wegen des militärischen Themas der Dramen werden auch die verschiedenen Armeerepräsentationen beider Stücke untersucht.

Der Begriff der kulturellen Diffusion wird in der Studie zur Beschreibung der Übergabe und Übertragbarkeit der in die österreichische und ungarische Öffentlichkeit eingebetteten kulturellen Zeichen und Symbole zwischen den zwei Reichsteilen, im engeren Sinne zwischen der Bevölkerung der zwei Reichshauptstädte verwendet. Der Begriff soll auf die charakteristische Funktionsweise der kulturellen Übergabe in der Habsburgermonarchie hindeuten und soll eine Alternative des Begriffs *Kulturtransfer* bieten, den Moritz Csáky als problematisch identifiziert. Csáky interpretiert die Kultur als Kommunikationsraum, der mit

⁷ Ebd., 263.

⁸ Ebd., 264.

seinem offenen, performativen und dynamischen Charakter als Zwischenraum funktioniert, in dem sich die verschiedenen kulturellen Elemente verflechten, verknoten.⁹ Demgegenüber nennt Csáky die Anwendung des Transferbegriffs auf die Beschreibung dynamischer Bewegung kultureller Zeichen als problematisch, weil der Begriff eine Übergabe zwischen zwei geschlossenen, homogenen Kulturblocks impliziert.¹⁰ Der folgenden Studie liegt der als Kommunikationsraum interpretierte Kulturbegriff von Csáky zugrunde.

Die Struktur der Studie gestaltet sich wie folgt: Erstens wird der rechtliche Kontext der Affäre mit Blick auf den zeitgenössischen begrifflichen Rahmen des Urheberrechts und des Plagiats in den analysierten Kommunikationsräumen aufgedeckt. Danach wird die Rezeptionsgeschichte der *Tochter des Nabobs von Dolna* im soziokulturellen Kontext von Budapest mit Hinblick auf die Implikationen der Gattung untersucht. Dann wird Buchbinders *Die dritte Escadron* im Kontext der Wiener Privattheater aus der Perspektive der Publikumsansprüche analysiert, denen Buchbinder mit der Umgestaltung der Dramaturgie von Herczegs Stück entgegenkommen wollte. Nach der Analyse des Verhältnisses beider Dramen werden die wichtigsten Knotenpunkte und Probleme des theoretischen Diskurses der Kulturtransferforschung aufgezeichnet, und in dieser Relation wird das angebotene Modell der kulturellen Diffusion dargelegt.

1. Plagiat oder Adaptation? – Konstruktionen des Urheberrechts in Wien und Budapest um die Jahrhundertwende

Im Kontext der Affäre brachten sowohl Herczeg als auch Kraus die Anklage ins Spiel, dass Buchbinder das Stück von Herczeg unrechtmäßig umgestaltet hatte. Die zeitgenössischen urheberrechtlichen Konstruktionen begründeten jedoch diese Anklage nicht. Das erste Urheberrecht in der ungarischen Reichshälfte aus dem Jahr 1884 setzte den Autor ins Zentrum.¹¹ Der Artikel XVI. aus dem Jahr 1884 über das geistige Eigentumsrecht erläuterte die Regelungen in abgesonderten Kategorien der „literarischen Werke“ bzw. der „dramatischen, musikalischen und dramatisch-musikalischen Werke“.¹² Der Gesetzgeber schützte die

⁹ Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte: Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa* (Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 2010), 105.

¹⁰ Vgl. ebd., 249.

¹¹ Vgl. Levente T. Szabó, „A szerzői jog első magyar törvényjavaslatát övező eszmecserék irodalomszociológiája: a modern magyar szerzőség első ideológiái“ [Die Literatursoziologie der Debatten über den ersten ungarischen urheberrechtlichen Gesetzentwurf: Die ersten Ideologien der modernen ungarischen Autorschaft], *Erdélyi Társadalom* 9/1–2, (2011): 48.

¹² Géza Kenedi, *A magyar szerzői jog* [Das ungarische Urheberrecht] (Budapest: Athenaeum, 1908), 39, 154.

künstlerische Form und Idee in ihrer Einheit, diese Einheit wurde als künstlerisches Produkt bezeichnet: „Der tatsächliche Gegenstand des Urheberrechtes ist die planvolle Zusammensetzung, in der das fertiggestellte geistige Produkt: das Kunstwerk äußerlich erscheint. So ist das intellektuelle Gewebe oder der Plan des Kunstwerkes im Prinzip das Rechtsobjekt. (Das Wesentliche wird hier mit dem Wort *structura* besser ausgedrückt als mit *planum*).“¹³ Demgemäß musste der Autor die materielle Form des geistigen Produkts aufzeigen oder mindestens die Existenz des Werkes beweisen.¹⁴ Im Fall von Herczeg blieben jedoch eben die kritisierten Szenen in der ungarischen Aufführung bzw. in der herausgegebenen Textvariante weg.¹⁵ Also Herczogs Fall scheint bereits bei der Festsetzung des Rechtsobjektes problematisch. Der Artikel aus dem Jahr 1884 beinhaltete auch den Schutz der Manuskripte in begrenzter Form, deren Verwendung ohne Ermächtigung gleichfalls rechtsverletzend war.¹⁶ Anhand der *Memoiren* ist es jedoch nicht festzustellen, ob Herczeg ein Duplikat seiner umgeformten Version hatte, dessen erstes Exemplar – nach den *Memoiren* – dem Direktor des Raimundtheaters vorlag. Die *Memoiren* bieten aber keine Information darüber, ob Herczeg oder Buchbinder die vollständige deutsche Übersetzung des Stückes besorgte.¹⁷

Nach dem Gesetz von 1884 gelten die folgenden Punkte im Fall von Herczeg, die potenziell das Plagiat oder – mit zeitgenössischen Begriffsverwendung – die *Usurpation* verwirklichen könnten. 1. „Unrechtmäßige Übersetzung eines literarischen Werkes nach einer anderen Sprache“. 2. „Unrechtmäßige Umgestaltung eines Werkes in der gleichen oder anderen, verbotenen Gattung“. 3. „Unrechtmäßige Umformungen, Auslassungen, Einfügungen oder Berichtigungen im Titel oder Text eines Werkes“. 4. „Unrechtmäßige öffentliche Aufführung eines Schauspiels oder musikalischen Stückes“.¹⁸ Das unklare Subjekt des Übersetzers wurde oben erwähnt. Falls Buchbinder die Übersetzung besorgte, hätte es mit der Zustimmung von Herczeg erfolgen sollen, weil – anhand der *Memoiren* – ihr gemeinsames Ziel war, das Stück in Wien aufzuführen.¹⁹ Der zweite und dritte Punkt erscheinen auch als problematisch, weil – wie es im Folgenden bei der Analyse beider Stücke erläutert wird – in Buchbinders Stück kaum eine inhaltliche oder logische Parallele mit der *Tochter des Nabobs*

¹³ Ebd., 21.

¹⁴ Vgl. Péter Mezei-Tünde Szűcs, „Die historische Entwicklung des ungarischen Urheberrechts bis zum ersten Gesetzentwurf“, *Acta Iuridica Universitatis Potsdamiensis*, 2/1, (2014): 260.

¹⁵ Vgl. Herczeg, 1985, 263–264.

¹⁶ Vgl. Kenedi, 1908, 72.

¹⁷ Vgl. Herczeg, 1985, 262–263.

¹⁸ Kenedi, 1908, 27.

¹⁹ Vgl. Herczeg, 1985, 262.

von *Dolna* zu finden ist. Der vierte Punkt scheint im Fall von Buchbinder am meisten passend, denn nach den Vorgaben des Gesetzes können „Schauspiele und musikalische Stücke ohne die Zustimmung der Berechtigten nicht aufgeführt werden, auch wenn sie schon publiziert und vertrieben wurden“.²⁰ Die oben erwähnte Tatsache gilt jedoch auch für diesen Punkt, weil anhand der publizierten Versionen die enge Beziehung zwischen den Stücken umstritten ist.

Das in der österreichischen Reichshälfte am 26. Dezember 1895 in Rechtskraft getretene urheberrechtliche Gesetz, mit Verweis auf die notwendige Einbettung von Kunstwerken und künstlerischen Ideen in die Tradition, ging mit der Verwendung von Kunstwerken liberaler um als die ungarische Regelung. Demgemäß standen die Werke „nur in ihrer spezifischen Darstellungsform“ unter Urheberrechtsschutz. Das Gesetz bot eine Ermächtigung zur „Benützung [künstlerischer Werke – K.K.] zur Herstellung neuer geistigen Schöpfungen“.²¹ Das Gesetz erläuterte die Formen der Bearbeitung ausführlich. Für die Adaptation von Buchbinder kann der folgende Punkt am ehesten zutreffen:

Die Adaptierung eines Werkes für bestimmte Gebrauchszwecke. Hierher gehören auf literarischem Gebiete: Popularisierungen wissenschaftlicher Werke, Bearbeitungen für die Jugend; Einrichtungen von Dramen für die Bühne, Lokalisierungen von Volksstücken u. dgl.²²

Buchbinder besuchte Herczeg mit dem Zweck, *Die Tochter des Nabobs von Dolna* in für das Wiener Publikum interpretierbare, lokale Zeichen umzusetzen.²³ Im Fall dieser Bearbeitungsform behielt jedoch das Gesetz die Urheberrechte des Originalwerkes uneingeschränkt für den Autor vor.²⁴ Es wurde jedoch die folgende Ergänzung eingefügt: „Jede Art von Bearbeitung gewinnt den Charakter eines Originalwerkes, wenn sie das benützte Werk in ‚eigentümlicher Form‘ wiedergibt. [...] Ob diese Voraussetzung zutrifft oder nicht, ist von Fall zu Fall entscheiden“.²⁵ Der österreichische Gesetzgeber regulierte die Praxis der literarischen Bearbeitung detaillierter, aber der Bearbeiter genoss einen größeren Spielraum. Die Tatsache, die im Fall von Herczeg auch in der österreichischen Reichshälfte erschwerend hinzukam, ist die oben genannte, problematische Beziehung zwischen den Stücken.

Die vorliegende Studie argumentiert dafür, dass das Stück von Buchbinder als Adaptation zu betrachten ist. Die juristische Fachsprache beruft sich allgemein auf das Produkt

²⁰ Kenedi, 1908, 154.

²¹ Josef Schmidl, *Das österreichische Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie* (Leipzig: Verlag von Duncker und Humblot, 1906), 41.

²² Ebd., 42.

²³ Vgl. Herczeg, 1985, 263.

²⁴ Vgl. Schmidl, 1906, 43.

²⁵ Ebd.

des Adaptationsprozesses als „derivatives Werk“.²⁶ Nach Linda Hutcheon sind die zwei wichtigsten kognitiven Akte der Rezeption von adaptierten Werken die Erkennung und die Erinnerung und beide sind auf den Quelltext zu beziehen. Demgemäß hat die Adaptation als Produkt den Charakter eines Palimpsests [*palimpsestuous work*]. Darüber hinaus wird die offenkundig feststellbare Beziehung mit einem anderen Werk erklärt, wenn wir eine künstlerische Schöpfung als Adaptation nennen.²⁷ Diese Form der Rezeption fokussiert auf die Intertextualität, kann jedoch erst in dem Fall funktionieren, wenn die Rezipienten eine Vergleichsgrundlage mit Hinblick auf den Quelltext haben.²⁸ Bezüglich der Rezeptionsgeschichte der *Tochter des Nabobs von Dolna* und der *Dritten Escadron* haben wir keine Informationen darüber, ob in der zeitgenössischen Rezeption die Verbindung der Stücke registriert wurde. Ferner kann der Kontext als einziger Ausgangspunkt des Vergleichs beider Stücke betrachtet werden, in dem die Plagiatsanklage von Herczeg und Kraus unter völligem Ausschluss der Öffentlichkeit erfolgte. Buchbinder gestaltete Herczeps Stück so um, dass keine Parallele in der Handlung und Struktur gefunden werden kann. Wir können lediglich Zusammenhänge zwischen der Funktion einiger Figuren in der Handlung und der Dynamik besonderer Szene finden. Warum wird jedoch Buchbinders Stück als Adaptation genannt?

Der Antwort zeigt sich eben auf der Ebene der Parallelen zwischen den Figuren, oder vielmehr in ihrem durch die Handlung gebotenen Spielraum. Nach Hutcheon sind die zwei wichtigsten Akte des Adaptationsprozesses die Aushebung und die Einbettung [in den gegebenen Kontext – K.K.]. Diese Akte vollziehen sich im dualen Prozess der Interpretation und (Neu-)Schöpfung. Im Laufe der transkulturellen Adaptation zieht der Kontextwechsel die Abweichung der kulturellen Assoziationen bzw. der sozialen und Geschlechterrollen nach sich.²⁹ Die Umsetzung der *Dritten Escadron* in lokale Umgebung erforderte einen mehrmaligen Kontextwechsel und gleichzeitig die gründliche Kenntnis der potenziellen Rezipienten. Das in dieser Studie angebotene Modell der kulturellen Diffusion beschreibt eben diese Akte der Aufhebung und Einbettung Schritt für Schritt. Im Folgenden wird der gesellschaftliche Hintergrund dargelegt, der das Motiv für die signifikante Umgestaltung von Herczeps Stück gab.

²⁶ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York–London: Routledge, 2006), 89.

²⁷ Ebd., 4, 6.

²⁸ Ebd., 21.

²⁹ Ebd., 20, 145–146.

2. Rekonstruktion des Erwartungshorizonts des Budapester Publikums

Ulrike Riss weist darauf hin, dass die Nationaltheater der verschiedenen Nationen in der Habsburgermonarchie als Räume der Proklamation der nationalen Identität funktionierten. Dort wurden die Stücke in der gegebenen Nationalsprache geschrieben und aufgeführt.³⁰ Knapp 10 Jahre vor der Uraufführung von Herczegs Drama³¹, 1884, erfolgte eine Wende im Profil des Budapester Nationaltheaters. In diesem Jahr wurden die zwei Abteilungen der Institution – die Abteilung für Oper bzw. für Prosa – getrennt, und die erst genannte übernahm das neue Opernhaus. Das bedeutete eine Erneuerung des Repertoires für das Nationaltheater. Nach 1884 stieg die Zahl der Prosastücke jährlich von 180 zu 260. Daneben nahm die Zahl der Abonnementstücke ab, weshalb es notwendig war, die Zahl der Premieren zu vermehren. Das Nationalkasino und das Landeskasino hatten die meisten Logen im Nationaltheater, der Geschmack ihrer BesucherInnen – die Aristokratie, die Gentry und die Staatsbeamten – hatte eine grundlegende Wirkung auf die Ausgestaltung der Repertoires.³²

In den 1880-er Jahren, unter dem Namen von Gergely Csiky, erhöhte sich die Zahl der die aktuellen gesellschaftlichen Probleme thematisierenden Dramen auf der Bühne des Nationaltheaters, die einen präzedenzlosen Erfolg genossen. Zur gleichen Zeit war nicht nur die Themenwahl der Dramen, sondern auch die Autoren der Stücke oft neu für das Publikum. Das Nationaltheater, mit dem wachsenden Anspruch auf neue Dramen, bot eine Chance für unbekannte junge Dramatiker, ihre Begabung zu entfalten.³³ Die Uraufführung von Ferenc Herczegs erstem Drama war u.a. dieser Bestrebung zu verdanken. Ede Paulay, seit 1884 Direktor des Nationaltheaters, ersuchte Herczeg, dessen prosaische Werke er bereits kannte, um ein Stück für das Theater zu schreiben. Herczeg brachte das schon fertiggestellte und mehrmals umgeformte Drama *Die Tochter des Nabobs von Dolna* am selben Tag ein. Das Stück wurde 1893 uraufgeführt und der Regisseur war Paulay selbst. Die Aufführung bedeutete den ersten Bühnenerfolg von Herczeg.³⁴

³⁰ Vgl. Harry Kühnel–Elisabeth Vavra–Gottfried Stangler (Hg.), *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs II. Glanz und Elend 1880–1916* (Wien: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, 1987), 209.

³¹ Vgl. Tamás Gajdó (Hg.), *Magyar színháztörténet 1873–1920* [Ungarische Theatergeschichte 1873–1920] (Budapest: Magyar Könyvklub–Országos Színház-művészeti Múzeum és Intézet, 2001), 33.

³² Vgl. ebd. 30–31.

³³ Vgl. ebd., 33.

³⁴ Vgl. Herczeg, 1985, 259.; Péter P. Müller, „Herczeg Ferenc színházáról“ [Über das Theater von Ferenc Herczeg] in „Fenn és lent“: *Tanulmányok Herczeg Ferenc születésének 150. évfordulójára* [„Oben und unten“: Studien zum 150. Geburtstag von Ferenc Herczeg], hg. v. László Gazdag–Péter P. Müller (Pécs: Magyar Történelmi Társulat–Kronosz, 2014), 151–152.

Trotz seiner im multikulturellen Banat verorteten Handlung operiert das Stück *Die Tochter des Nabobs von Dolna* Figuren mit vermischten Identitäten, die in der Habsburgermonarchie besonders charakteristisch waren, nicht, bzw. zwischen den Figuren finden wir auch keine Vertreter anderer Nationalitäten, nur Ungarn. Herczeg interessierte sich im gesellschaftlich-kulturellen Rahmen der Habsburgermonarchie, die das Milieu seines ersten Dramas darstellte, besonders für die gesellschaftlichen Probleme der ungarischen Reichshälfte. Das Stück *Die Tochter des Nabobs von Dolna* thematisiert zwei Fragen, die im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts als drängende Probleme galten: einerseits die die Ehe der Offiziere einschränkende Kaution, andererseits die Verarmung des Adelsstandes und die Ausweitung der Schicht der Gentry.

In seinen *Memoiren* nennt Herczeg *Die Tochter des Nabobs von Dolna* Lustspiel,³⁵ aber das Stück passt auch in den Diskurs der Dramentheorie über das Schauspiel [auf Ungarisch „színmű“] um die Jahrhundertwende hinein. Das Schauspiel vereinigt die Strukturelemente der Komödie und der Tragödie in seiner Handlung.³⁶ In der ungarischen Dramentheorie beschäftigte sich u.a. Ede Szigligeti mit den Charaktereigenschaften des Schauspiels. In seinem Werk *Die Spielarten des Dramas* [A dráma válfajai] versuchte er die Gattung zu legitimieren: Szigligeti hielt die Gattung im ästhetischen Sinn für beachtenswert, da sie einen „wahren Kunstgenuss“ bieten kann. Daneben weist er darauf hin, dass dieser Dramentyp um die Jahrhundertwende die Mehrheit der theatralischen Produktion gab. László Névy und Ede Szigligeti beschrieben die besondere Weise der Konfliktauflösung als Haupteigenschaft des Schauspiels. Sie bezogen sich auch auf die Gattung als „Versöhnungsstück“, in dem „die moralische Idee die Versöhnung ist“.³⁷ Das Stück *Die Tochter des Nabobs von Dolna* mit seinem gesellschaftlichen Interesse steht jedoch im Zusammenhang mit einer anderen Tendenz der Jahrhundertwende. Flóris Madarász erläuterte in seiner 1905 geschriebenen Studie *Das moderne Drama*, welche Themengruppen im Zentrum des Interesses von modernen Dramatikern standen: „[D]ie menschliche Seele [...] im Rahmen der gesellschaftlichen Beziehungen, in einer ausgelieferten Position wegen dieser Beziehungen“ und „die Beziehungen selbst“.³⁸ Nach Madarász zeichne sich das moderne Drama dadurch aus, dass es den äußeren Verhältnissen ausgelieferte Mensch ins Zentrum stellt und gleichzeitig auf alle

³⁵ Vgl. Herczeg, 1985, 145.

³⁶ Vgl. György Székely (Hg.), *Magyar színházművészeti lexikon* [Ungarisches Theaterlexikon] (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 764. 3.

³⁷ Gajdó, 2001, 336–337.

³⁸ Ebd., 354–355.

orientierenden Perspektiven verzichtet, wie die eigenen Lebenswege ausfallen sollen.³⁹ Das erste Stück von Herczeg weist die Charaktereigenschaften des modernen Dramas dadurch auf, dass der Spielraum der Figuren auch nach dem den Konflikt lösenden Ende durch ihre wirtschaftlichen Verhältnisse eingeschränkt wird.

Wegen des nachfolgenden Vergleichs mit der Adaptation von Buchbinder ist es nötig, die Handlung des Schauspiels kurz zu erläutern. In der ersten Szene erfahren die ZuschauerInnen/LeserInnen von der endgültigen Verarmung von Sándor Jób, des Nabobs von Dolna und lernen den neuen Gutsherrn von Dolna, Baron Ágost Merlin kennen, der im Stück den Geldadel vertritt. Die Tochter von Sándor Jób, Vilma, sieht ihren alten Freund wieder, den in das in Dolna garnisonierende Regiment eben eingerückten Oberleutnant, Gida Tarján. Tarján, der keine Ahnung über die Verarmung der Familie Jób hat, macht Vilma den Hof in der Hoffnung einer glücklichen Ehe und erwähnt einen Heiratsantrag. Merlin, der die Absichten Tarjáns ahnt, stellt jedoch dem Oberleutnant eine Falle und Vilma entdeckt in ihrem Versteck das Schicksal des Landsitzes von Dolna. Tarján, der dem offenen Zerwürfnis mit dem Fräulein entkommen will, rückt in ein in Bosnien garnisonierendes Regiment ein. Als Antwort darauf versucht sich Vilma zu vergiften. Nach Tarjáns Verzicht auf das Fräulein verliebt er sich allmählich in Vilma, während die Offiziere des Regimentes den Oberleutnant verurteilen, da er im Fräulein nur eine gute Partie sah. Tarján, seine Ritterlichkeit zu beweisend, sucht um seine Degradierung als Unteroffizier an und versucht damit, die für die Offiziere zur Eheschließung nötige Zahlung einer Kautions zu vermeiden. Von einem Duell zurückkehrend, schwer verletzt, in Majoruniform taucht er auf Vilmas und Merlins Verlobung auf und hält offiziell um die Hand von Vilma an, aber das Fräulein weist ihn ab. Tarján fällt wegen des Blutverlusts in Ohnmacht und liegt tagelang bewusstlos im Haus der Jóbs. Unterdessen verschwören sich die Gönner des Paares: Merlin überzeugt seine alte Liebe, die Tante von Vilma, Witwe Frau Domaházy ihn zu heiraten, da wird Vilma von ihrem Heiratsversprechen befreit. Merlin sichert die Kautions für Tarján, womit die Verliebten Ehe schließen können.

Mit den Figuren des im materiellen und moralischen Sinn gleicherweise großzügigen Sándor Jób und seines Schwagers Domaházy, der ein leidenschaftlicher Kartenspieler war, sprach Herczeg eine gesellschaftliche Schicht an, die das Stammpublikum des Nationaltheaters war. Die Proportion des Adelsstandes in der ungarischen Gesellschaft war herausragend im Vergleich zur österreichischen Nation oder zu den anderen Nationalitäten der Habsburgermonarchie. 1848 auf jeden vierzehnten ungarischen Bewohner entfiel ein Adliger,

³⁹ Vgl. ebd., 356.

während im Fall der ÖsterreicherInnen diese Zahl 353 und in Böhmen 828 war. Proportional gaben der niedere Adel und die Schicht der Gentry die Mehrheit des Adelsstandes.⁴⁰ Zur Schicht der Gentry gehörten die nach der Befreiung der Leibeigenen im April 1848 bis zur Jahrhundertwende schrittweise verarmten adeligen Gutbesitzer. Nach der Aufgabe seiner Grundbesitztümer übernahmen sie tendenziell Staatsbeamtenpositionen und verschmolzen allmählich mit der Schicht der bürgerlichen Intellektuellen.⁴¹ Die Gentry-Mentalität, deren Grundstein das Pflichtgefühl war, auch unter drängenden Umständen prachtvoll zu leben und materiell großzügig zu sein, wurde durch ein adeliges Selbstbewusstsein begründet, das auf das *Tripartitum* von Werbőczy zurückreichte. Das Werk von Werbőczy deklarierte, dass jeder Adliger dieselben Freiheit genießen musste.⁴² Die schablonenhafte, in der Handlung nur selten vorkommende Figur von Sándor Jób vertritt fast alle Charaktereigenschaften des ungarischen Adligen, die im Erwartungshorizont des zeitgenössischen Publikums präsent waren. Da das ungarische Selbstbild des 19. Jahrhunderts zumeist durch den Adelsstand geformt wurde,⁴³ wurde der echte ungarische Charakter durch Sándor Jób im Stück vertreten. Der Archetyp dieses Selbstbildes war der mittelalterliche Ritter, dessen ideale Eigenschaften durch die Jahrhunderte signifikante Bedeutungswandel erlebten. Im 19. Jahrhundert wurde die Großzügigkeit zum Synonym der Ritterlichkeit.⁴⁴ Das letzte Moment der Verarmung von Sándor Jób steht im Zusammenhang mit seiner Großzügigkeit gegenüber seinem Schwager, als er seine Schulden auszahlte. Daneben sieht er über die Profitmacherei seiner Gutsverwalter hinweg.⁴⁵

Obwohl das auf die mittelalterliche Ritterfigur zurückgeführte Ungarnbild den Unternehmergeist, die Spekulation und den Geschäftssinn ablehnt,⁴⁶ stellte Herczeg den Vertreter dieses Charakters, nämlich Baron Merlin als positive Figur in der Handlung dar. Der Vater von Merlin war Baumeister in Pressburg, die Familie bereicherte sich an einer von ihr errichteten Holzhandlungsfirma.⁴⁷ Die Eigenschaften von Merlin widersprechen auch dem oben geschriebenen Ungarnbild: Der Baron zeigt keine materielle Großzügigkeit, er spart mit

⁴⁰ Vgl. William M. Johnston, *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848–1938* (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1972), 337–338.

⁴¹ Vgl. Harry Kühnel–Elisabeth Vavra–Gottfried Stangler (Hg.), *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, I, Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880* (Wien: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, 1984), 218.

⁴² Vgl. Kühnel–Vavra–Stangler, 1987, 48.

⁴³ Vgl. Hanák Péter, „Der Garten und die Werkstatt. Ein kulturgeschichtlicher Vergleich Wien und Budapest“, *Kulturstudien, Sonderband 13* (Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 1992), 87.

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Vgl. Herczeg, 1925, 10, 11.

⁴⁶ Vgl. Hanák, 1992, 93.

⁴⁷ Vgl. Herczeg, 1925, 11.

seinem Geld und spielt niemals Glücksspiel. Herczeg stellt bewusst die leistungsorientierte, die materielle und soziale Sicherheit anstrebende Figur des Bürgers neben dem vom Adelsstand geformten Ungarnbild, die Gesellschaftsschicht, die auch das Stammpublikum des Nationaltheaters gab.⁴⁸ In Herczegs Stück werden die zwei Weltanschauungen nicht konfrontiert, die „irreale Realität“⁴⁹ der Gentry erfüllt sich mithilfe der nüchternen Voraussicht des Bürgertums in der Handlung, wenn Merlin die Kautions für die Eheschließung von Vilma und Tarján sichert. Die irreale Realität im Stück wird im Folgenden tiefer erläutert.

Die Gesellschaftsgruppe, die auf die identifikatorischen Modelle und thematisierten Probleme des Stückes von Herczeg am empfänglichsten reagierte, war ohne Zweifel der Offiziersstand der Habsburgermonarchie. Während die Wiener Bühnen bereits vor den 1860er Jahren durch die Soldatenoperetten und andere, die Armee ins Zentrum stellenden Stücke erobert wurden, bzw. auch Prosaautoren wie Ferdinand Saar sich mit dem Heer beschäftigten, musste das ungarische Publikum bis in die 1890er Jahre warten, k.u.k. Soldaten als Hauptfiguren literarischer Werke zu sehen.⁵⁰ *Die Tochter des Nabobs von Dolna* war eines der ersten Werke, die sich von der Soldatendarstellung dominiert von der Erinnerung der Ereignisse von 1848–1849 entfernte.⁵¹ Herczeg bezieht sich in seinen *Memoiren* auf einige merkwürdige Momente der Rezeption des Stückes:

Es ist bemerkenswert, dass mein Stück die 48-er Politiker verletzte. Einer ihrer Führer hat mit ernster Miene gesagt: „Eine so schädliche Institution, wie das k.u.k. Heer, soll nicht popularisiert werden!“ Umso größere Popularität genoss ich im Kreis der Kavallerie der k.u.k. Armee, für sie war ich von nun an ihr Hof-, oder stilgemäß, ihr Stalldichter.⁵²

Der Offiziersstand der k.u.k. Armee – und im Allgemeinen die bewaffnete Macht der Habsburgermonarchie – erfuhr signifikante soziale Wandlungen bis zur Jahrhundertwende. Allgemeine Tendenz war die Verbürgerlichung des Offiziersstandes, die mit der Zurückdrängung der Proportion der Adligen verknüpft war. Diese Tendenz kam bei der Kavallerie am langsamsten zur Geltung, in der noch um die Jahrhundertwende mehr als die Hälfte der Offiziere Adlige waren.⁵³ Die Darstellung des Adels in der *Tochter des Nabobs von*

⁴⁸ Vgl. Kühnel–Vavra–Stangler, 1984, 111; Kühnel–Vavra–Stangler, 1987, 49.

⁴⁹ Vgl. Kühnel–Vavra–Stangler, 1984, 218.

⁵⁰ Vgl. Tibor Hajdu, *Tisztikar és középosztály. Ferenc József magyar tisztjei* [Offizierskorps und Mittelstand, Die ungarischen Offiziere von Franz Joseph] (Budapest: História – MTA Történettudományi Intézete, 1999), 20, 23.

⁵¹ Vgl. ebd., 23.

⁵² Herczeg, 1985, 262.

⁵³ Vgl. Hajdu, 1999, 137.

Dolna weicht in vielen Aspekten vom Offiziersbild ab und diese Tatsache konnte eine Wirkung auf die Identifikationsstrategien der Rezipienten haben.

Der signifikanteste Berührungspunkt zwischen dem Offizier und der Gentry im Stück ist die irreale, ihrer finanziellen Lage ungemäße Lebensform, die durch das kollektive Bewusstsein ihrer gesellschaftlichen Gruppe erzwungen wird.⁵⁴ Die Gründe, diese irreale Realität aufrechtzuerhalten, waren jedoch im Fall der oben genannten Gesellschaftsgruppen ziemlich unterschiedlich. Der Adelsstand, der größtenteils das Selbstbild und das Selbstbewusstsein der Ungarn formierte, versuchte die äußeren Formen des Prestiges im Laufe ihres gesellschaftlichen Niedergangs beizubehalten. Der Offiziersstand versuchte sich jedoch nach dem Ausgleich und der Niederlage bei Königgrätz aus einem prestigelosen Zustand mithilfe des Kaisers herauszuarbeiten, um ein institutionelles Prestige zu erlangen.⁵⁵ Da es aber kaum Möglichkeiten gab, diesen Zustand mit erfolgreichen Feldzügen und militärischen Aktionen zu erreichen – die Annexion von Bosnien kann als einzige Gelegenheit genannt werden, die das Prestige des Offiziersstandes verstärkte⁵⁶ –, versuchte der Kaiser, mit Gehaltserhöhung und besonderen Begünstigungen das Prestige der Offiziere zu erhöhen.⁵⁷ Obwohl die Uraufführung des Stückes schon in der Glanzperiode des Prestiges der Offiziere erfolgte, die nach Tibor Hajdu die Periode des Abklingens der den militärischen Ausgleich thematisierenden politischen Debatten in der ungarischen Reichshälfte war und von der Wehrkraft-Debatte 1889 bis zum Ersten Weltkrieg dauerte,⁵⁸ stellen die die Verwicklung entfaltenden existentiellen Holzwege und die darauf gegebenen Reaktionen die Probleme dar, die in der prestigelosen Periode des Offiziersstandes aufstauten.

Das zentrale Thema des Stückes ist der Problemkreis der Kautions, die von Maria Theresia eingeführt wurde. Die Offiziere, die heiraten wollten, mussten eine Kautions hinterlegen, um die Erlaubnis für die Heirat zu bekommen. Die hinterlegte Summe, der Grundbesitz oder die Immobilie sicherten den Unterhalt der Offiziersfamilie auch im Fall des Verlusts des Familienoberhaupts. In der Armee der Habsburgermonarchie wurde die Zahl der verheirateten Offiziere beschränkt, unter den Truppenoffizieren konnte ein Sechstel der Männer heiraten. Die verheirateten Offiziere wurden jedoch verpflichtet, den Lebensstil des Mittelstands aufrechtzuerhalten.⁵⁹ Daneben bedeutete ein kardinales Problem für die jungen

⁵⁴ Vgl. ebd., 239.

⁵⁵ Vgl. ebd., 233.

⁵⁶ Vgl. ebd., 76.

⁵⁷ Vgl. ebd., 233.

⁵⁸ Vgl. ebd., 97–98.

⁵⁹ Vgl. ebd., 243.

Offiziere, dass ihr Gehalt auch zum Junggesellenleben gering war. Die Familien der Leutnants und Oberleutnants wurden dazu angespornt, in den ersten Jahren des Dienstes eine mit dem Gehalt des Offiziers gleiche *Apanage* zu bezahlen, um ihrem Sohn einen den äußerlichen Formen des Lebensstils des Offiziersstandes entsprechenden Lebensstandard präsentieren zu können. Das konnte sich jedoch nur die Hälfte der Familien der Offiziere erlauben.⁶⁰ Folglich sah der größte Teil der jungen Offiziere nur in den Töchtern wohlhabender Familien eine Chance zu heiraten, deren Familien die Kautions hinterlegen und eine existentielle Sicherheit bieten konnten.

Anfangs wird die Verwicklung des Stückes dadurch entfaltet, als der Oberleutnant Tarján erfährt, dass die Familie Jób keinen prunkvollen Lebensstil für den zukünftigen Ehemann Vilmas bieten kann, sie haben kein Geld, um die Kautions hinterlegen zu können. Im Laufe der zwei letzten Akte wird jedoch das Happyend schon durch die Frage der Offiziersehre gefährdet. Das repräsentiert sich in zwei Formen in Tarjáns Verhaltensweise: einerseits im krampfhaften Festhalten, sein Wort zu halten, andererseits im Duellieren. Nach der gegenseitigen Liebeserklärung nennt Tarján Vilma „meine Braut“, damit informell seinen Entschluss zur Heirat auszudrückend, der nur in der nächsten Szene modifiziert wird,⁶¹ als Baron Merlin die existentielle Lage der Familie Jób vor Tarján aufdeckt. Dennoch ist er trotz Vilmas Zurückweisungen und seiner früheren finanziellen Überlegungen bereit, sein Wort zu halten. Als es vor seinen Kameraden klar wird, dass sein Bruch mit Vilma auf finanzielle Gründe zurückzuführen ist, kann Tarján den Schein seiner Ehre damit aufrechterhalten, dass er noch als Brautbewerber bei der Familie Jób erscheint. Von diesem Konflikt ergibt sich ein Duell, weil Hauptmann Szentirmay Tarjáns Verhalten gegenüber Vilma dem Ehrenmann unwürdig nennt. Im Laufe der Handlung gibt es noch ein Duell, das zwischen Tarján und Baron Merlin⁶² wegen einer Frau aus dem Varieté stattfand.

Der Ehrenkodex, der das Verhalten der Offiziere und besonders Tarjáns in diesem Maße bestimmt, hat eine grundlegende Rolle in der Interpretation des gesellschaftlichen Kontexts des Stückes. Im Zusammenhang mit den Duellen während der Handlung kann augenfällig sein, dass die Duelle ausschließlich zwischen einem Edlen und einem Offizier bzw. zwischen zwei Offizieren erfolgen. Parallel mit der Krise in Bosnien 1877–1878 begann die Periode der „Duellwut“, die nach Hajdu „einen psychischen Zusammenhang mit der Krise in Bosnien und ihrer blutigen Lösung zeigt“. Andererseits gehörte zu den gesellschaftlichen Rollen der Praxis

⁶⁰ Vgl. ebd., 239, 241.

⁶¹ Herczeg, 1925, 45–46.

⁶² Ebd., 27, 62.

des Duellierens die Bestimmung der Grenzen besonderer Gesellschaftsgruppen, nämlich des Herrenstandes. Seit den 1870er Jahren war unumstritten, dass nur die Vertreter des Adels- und des Offiziersstandes satisfaktionsfähig waren. Mit der Expansion des Bürgertums, die sich in der Armee in dem Zuwachs der Zahl der Reserveoffiziere zeigte, wurden die Forderungen dieser Gesellschaftsschicht immer lauter, um sie als satisfaktionsfähig anzusehen.⁶³ Diese gesellschaftliche Spannung wird jedoch in der *Tochter des Nabobs von Dolna* nicht thematisiert.

Sowohl die im Stück repräsentierten Duellgewohnheiten als auch Tarjáns extremes Festhalten, sein Wort zu halten, können als Konsequenzen der prestigelosen Periode des Offiziersstandes in der Habsburgermonarchie interpretiert werden. Natürlich sind diese Erscheinungen von der Repräsentation eines Soldatenoffiziers untrennbar, aber die Tatsache, dass Herczeg eben diese Verhaltensweisen als handlungsformende Faktoren wählte, reflektiert auf die Lage der Offiziere, die einige Jahrzehnte vor der Uraufführung des Stückes zu den grundlegenden existentiellen Problemen der Armee zählten. Das Stück von Herczeg ist eine empfindliche Reflexion der besonderen existentiellen Probleme und Konflikte eines langsamen Wandlungsprozesses.

Nach der Niederlage bei Königgrätz 1866 litt die eben geborene Österreich-Ungarische Monarchie unter chronischem Mangel an Offizieren: Die aus den preußisch-deutschen, bzw. italienischen Gebieten „importierten“ Offiziere blieben weg. Die in der Armee reform 1868 eingeführte allgemeine Wehrpflicht benötigte immer mehr Offiziere, aber die Auflösung der kroatischen und banatischen Grenzgebiete führte auch zur Verminderung der Zahl der Offiziere.⁶⁴ Die Niederlage in den früheren Feldzügen hatten auch eine negative Auswirkung auf die Beurteilung des Heeres, deren Kulmination Königgrätz war. In den ersten zwei Jahrzehnten nach dem Ausgleich hatte die Armee auch finanzielle Probleme, die gesellschaftliche Beurteilung des Instituts, besonders in der ungarischen Reichshälfte, war wegen der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht und der Zwangsrekrutierungen ziemlich niedrig.⁶⁵ Seit den 1870er Jahren erfolgte jedoch die langsame Verbürgerlichung des Offiziersstandes, die auch die Wandlung des Idealbildes des Offiziers mit sich brachte. Das Offizierskorps verlor allmählich seine adelige Überzahl, in größter Zahl blieben die Adelige bei der Kavallerie.⁶⁶ Herczeg selbst wählte diese größtenteils adelige Waffengattung, in der auch

⁶³ Hajdu, 1999, 78.

⁶⁴ Vgl. ebd., 62–63.

⁶⁵ Vgl. ebd., 67.

⁶⁶ Vgl. ebd., 131.

ein Aristokrat nämlich Kadett Bilitzky dient. Dieses Motiv entsprach der Tendenz, dass sich die ungarische Aristokratie seit Jahrhunderten in Husarenregimenten konzentrierte.⁶⁷

In dieser Krisenperiode der Armee entfaltet sich der gesellschaftliche Hintergrund des Stückes. Diese Tatsache kann das zeitweise extreme, krampfhafte Verhalten der Offiziere und besonders Tarjáns erklären. Durch die Figur von Tarján symbolisiert kämpfte auch der zeitgenössische Offizier für die Besserung seiner gesellschaftlichen Position bzw. seiner finanziellen Lage. Im Stück erscheint jedoch Bosnien-Herzegowina als ein realer Raum, wo der Offizier seine Karriere weiterverfolgen konnte. Die Okkupation von Bosnien bedeutete einen Wendepunkt in der Lage des Prestiges der Offiziere in mehrfacher Hinsicht: Einerseits war es der erste erfolgreiche Feldzug seit langer Zeit. Andererseits verbesserte sich die gesellschaftliche Beurteilung der Offiziere in der ungarischen Reichshälfte dank der politischen Stabilisation, dem wirtschaftlichen Aufschwung und der langen Friedenszeit⁶⁸ am Ende der 1870er und zu Beginn der 1880er Jahre.

In der zeitgenössischen Rezeptionsgeschichte der *Tochter des Nabobs von Dolna* erschien die Sensibilität gegenüber der Darstellung der beiden ins Zentrum gestellten gesellschaftlichen Gruppen als ambivalent. In den meisten Fällen interpretierten die Theaterkritiker die oben beschriebene Verhaltensweise Tarjáns als die Folgewidrigkeit der Charakterzeichnung, wie etwa der Kritiker der Zeitschrift *Magyar Szemle*:

In Tarjáns Figur wollte Herczeg den Mann aufweisen, der nach einer guten Partie sucht und den die Liebe veredelt, aber er konnte das nicht begründen und die Eigenschaften nicht vermischen. Er kehrte zur Auffassung des Gentlemans zurück, und der nach einer Partie suchende Offizier und der Verliebte und damit auch die Wahrheit der Figur brachen entzwei.⁶⁹

Ein Kritiker der *Fővárosi Lapok* fügte jedoch dem Stück von Herczeg einen sechsten Akt hinzu, der auf die im Stück thematisierten gesellschaftlichen Probleme reflektiert, aber dieser „sechste Akt“ bietet eine viel realistischere Alternative als der Ausgang der *Tochter des Nabobs von Dolna*. Die in einfachen Verhältnissen lebende Frau Tarján, die ehemalige Vilma Jób, die noch ihre Dienstmägde nicht bezahlen kann, wartet ärgerlich auf ihren trunksüchtigen Mann, der mit den vom Stück bekannten Husaren kommt, und lädt sie zum Abendessen ein. Aus der Szene wird es dem Rezipienten klar, dass Tarján kein Husarenoffizier mehr ist: „Treib keinen Spott, Schreiberfrauen sind keine Gnädigen. Nein, bei Gott nicht. Ich bin stolz darauf, dass ich mein Brot selbst verdiene. Von *Merlin* wollte ich die Kaution doch nicht nehmen! Das wäre noch

⁶⁷ Vgl. ebd., 137.

⁶⁸ Vgl. ebd., 76.

⁶⁹ Hoffmann Sándor, „Nemzeti színház“ [Nationaltheater], *Magyar Szemle* 5/12 (1893): 144.

besser, wenn sich der ‚Schindelbaron‘ damit blähe, dass er mich erhält“.⁷⁰ Die Szene endet mit dem Scheidungsprozess des Ehepaars, währenddessen Tarján bereits an sein nächstes Liebesabenteuer denkt.⁷¹ Diese Umdeutung der Handlung steht im Zusammenhang mit der Problematik der im Stück dargestellten irrealen Realität, die im Folgenden erläutert wird.

Die oben analysierten zivilen Figuren von Sándor Jób und Baron Merlin bilden das Publikum ab, mit dem Herczeg im Nationaltheater rechnen konnte. Die handlungsformende Rolle dieser Figuren ist ziemlich abweichend: Während Sándor Jób mit seinen respektablen adeligen Attributen die Achtung seiner Umgebung weiterhin bewahrt, hilft Merlin dem Liebespaar mit fortdauernder Intervention und finanzieller Unterstützung. Obwohl die Figur von Sándor Jób im Laufe der Handlung nur selten erscheint, werden der Anklang seines Namens, seine Achtung und seine früheren Verdienste vielfach betont. Folglich sind die zwei Figuren, der Adel und der neulich veredelte Besitzbürger, mit demselben Gewicht im Stück präsent.

Wir sollen jedoch zur Problematik der irrealen Realität zurückkehren. Herczeg stellte die Missstände der Lebensform der Gentry und der Verhaltensmuster des Offiziersstandes kritisch dar, er setzte jedoch das Happyend in dasselbe Milieu. Die dargestellte Realität wird unreal, weil Vilma und Tarján in ihrer bedrängten Lage an denselben Normen festhalten, die Herczeg mit Kritik darstellte. Tarján kann seine frühere Existenz aufgeben, Vilma ist imstande, eine Vernunfthehe zu schließen, diese Opfer bringen sie anscheinend wegen der Ehre des gegebenen Wortes, in Wirklichkeit wegen des Hochmuts des Adels und des Offiziers. Daneben wird Sándor Jób trotz seiner großzügig verschwenderischen Lebensweise auch in seinem Niedergang respektiert. Die Irrealität der dargestellten Welt besteht darin, dass die mit Kritik behandelten Verhaltensmuster, die Norm, die Richtlinie für die Figuren bedeuten und dass das kritisierte Normensystem auch eine Möglichkeit für das Happyend bietet.

3. Die Theatertopografie von Wien

Die gesellschaftliche Einbettung Bernhard Buchbinders Adaptation *Die dritte Escadron* ist in der Relation einer vom gesellschaftlichen Kontext der *Tochter des Nabobs von Dolna* wesentlich abweichenden Theatertradition zu analysieren. Das Wiener Raimundtheater, in dem

⁷⁰ Julius, „A folytatás“ [Die Fortsetzung], *Fővárosi lapok* 19/70 (1893): 592.

⁷¹ Ebd., 593.

das Stück von Buchbinder uraufgeführt wurde,⁷² verfügte nicht über die repräsentative, zentrale Funktion wie das Budapester Nationaltheater.

Auf der Theaterpalette Wiens waren mehr Theater mit abwechslungsreichem Profil präsent als in Budapest. Die einzelnen Theater hatten besondere Gesellschaftsschichten als Stammpublikum.⁷³ Die Lage des gegebenen Theaters bestimmte die Zusammensetzung des Publikums. Marion Linhardt weist darauf hin, dass im Allgemeinen die Bevölkerung des gegebenen Bezirks das Stammpublikum eines Theaters gab, weil es im zeitgenössischen Wien nicht üblich war, zwischen den Theatern zu pendeln.⁷⁴ Mit der Analyse der Lage und des Profils des Raimundtheaters kann das Zielpublikum von Buchbinders Adaptation bestimmt werden. Das Theater wurde nach der 1890 erfolgten zweiten Stadterweiterung errichtet, in der die früher getrennten Vorstadtteile mit dem Abreißen der Stadtmauer mit Wien verknüpft wurden. Das Raimundtheater wurde 1893 in der Wallgasse errichtet, die am äußersten Punkt des Stadtteils Mariahilf (6. Bezirk) lag. Die Zeitgenossen betrachteten diesen Stadtteil noch als Außenbezirk.⁷⁵ Und die Lage bestimmte das potenziell erreichbare Publikum: Der „Wiener-Volkstheater-Verein“, gegründet zwecks Errichtung des Theaters, beschrieb das als „Institut der Volksbildung mit günstigen Preisen vor allem für die unteren Volksschichten“⁷⁶: Das bedeutete in diesem Fall das Kleinbürgertum. Das Raimundtheater nahm einen bedeutenden Teil seines Repertoires von dem mit höherem Prestige und größerer Tradition verfügenden Theater an der Wien ab, während seine Theaterkarten 25% weniger kosteten, als die des innerstädtischen Theaters.⁷⁷

Der Theatergründungen der Jahrhundertwende in Wien (Raimundtheater, Kaiserjubiläums-Stadttheater, Deutsches Volkstheater) können als ideologisch motivierte Errichtungen betrachtet werden, die das „Volk“ – in diesem Fall das Kleinbürgertum – als Stammpublikum erreichen wollten. Diese Theatergründungen waren durch die national-konservativen Parteien unterstützt, die diese Gruppe damit von der Arbeiterschicht und dem (größtenteils jüdischen) Großbürgertum abzugrenzen versuchten.⁷⁸ Die Ausgestaltung des

⁷² Bernhard Buchbinder, *Die dritte Escadron* (Wien: Verlag von Tändler, 1899), ix.

⁷³ Vgl. Erika Szívós, „A „másik Bécs“: az osztrák századforduló változó képe a Schorske utáni történetírásban“ [„Das andere Wien“: das wandelnde Bild der österreichischen Jahrhundertwende in der Historiografie nach Schorske], *Aetas* 16/3 (2001): 235.

⁷⁴ Vgl. Marion Linhardt, *Residenzstadt und Metropole: Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)* (Tübingen: Max Niemeyer, 2008), 66.

⁷⁵ Vgl. ebd., 34–35.

⁷⁶ Hadamowsky, 1988, 733.

⁷⁷ Vgl. ebd., 53.

⁷⁸ Vgl. ebd., 78–79.

Repertoires spiegelte den deutschen nationalen Charakter der Gründungsideologie wider: „Zur Aufführung sollen gelangen: die mustergiltigen Stücke der deutschen Volksbühne und die volksthümlichen Werke der Classiker, das Schau- und Lustspiel, der Schwank, die Posse und das volksthümliche Singspiel“.⁷⁹

Der mit Plagiat angeklagte Autor, Bernhard Buchbinder war nach seiner Abstammung und seiner Laufbahn in die kulturelle Produktion sowohl der ungarischen als auch der österreichischen Reichshälfte eingebettet. Der in Budapest geborene Schriftsteller, Schauspieler, Journalist und Dramatiker (mit dem Pseudonym Gustav Klinger) begann seine Karriere als Stückeschreiber in der ungarischen Hauptstadt. Er gab auch das deutschsprachige Wochenblatt *Das kleine Journal* in Budapest heraus. 1887 siedelte er nach Wien um, wo u.a. Mitarbeiter der *Neuen Freien Presse* und des *Neuen Wiener Journals* war. Währenddessen schrieb er seine Stücke und Libretti ununterbrochen, er bevorzugte die Gattungen der Operette, der Posse, des Schwanks und des Volksstücks.⁸⁰ Seine Treue zum auf den unteren Mittelstand zielenden Gattungskode deckte sich mit der profitorientierten Ausgestaltung des Repertoires der Privattheater. Buchbinder stellte Phänomene in seinen Stücken dar, die hauptsächlich mit Ungarn verknüpft, aber auch in der ganzen Habsburgermonarchie präsent waren. Als Beispiel können einige Titel seiner Stücke angeführt werden, unter denen wir *Vater Deák*, *Husarenliebe*⁸¹ und auch das analysierte Drama *Die dritte Escadron* finden können.

Im Fall der Adaptation von Buchbinder können wir einen bewussten Gattungswechsel beobachten, der mit der neuen Rolle der komischen Elemente zu erklären ist. In der gedruckten Form des Stückes ist es als Schwank bezeichnet.⁸² Der Schwank ist eine Form des Lustspiels mit Wortspielen, Situations- und Figurenkomik, die für die Komödie charakteristische Geste des Spottes fehlt jedoch in dieser Gattung.⁸³ Um die Jahrhundertwende funktionierte die Gattungsbezeichnung „Schwank“ als Markenzeichen, die schematische, mit gleichen inhaltlichen und dramaturgischen Elementen operierende, in großer Masse produzierte Stücke bezeichnete. Dieses Markenzeichen orientierte den Erwartungshorizont der Rezipienten, dem die Schemata des Schwanks in dem seltensten Falle entgegengelt.⁸⁴ Diese Tendenz ist auch in Buchbinders Fall zu beobachten, der die Themen der Ehe (*Heirat auf Probe*,

⁷⁹ Ebd., 736.

⁸⁰ Vgl. Ernst Bruckmüller–Christine Gruber (Hg.), *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Bd. 1.* (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1954), 123. 1.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Vgl. Buchbinder, 1899, 1.

⁸³ Vgl. Takács, Dóra *Theater in Wien und Budapest um 1900* (Diss., Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2005), 241.

⁸⁴ Vgl. ebd., 242.

Heiratsschwindler) und der Armee (*Husarenliebe*, *Die dritte Escadron*) in seinen Stücken variierte. Wie es im Folgenden erläutert wird, ist die Thematisierung der Frage der Ehe für die Gattung charakteristisch, deshalb sollen wir die Repräsentation der Armee untersuchen, wenn wir die Motivation der bedeutenden Umgestaltung der *Tochter des Nabobs von Dolna* begründen wollen.

In den analysierten Stücken sind nur einige Handlungselemente und Figuren miteinander kompatibel. In seinen *Memoiren* deutet Herczeg darauf hin, dass die für das Wiener Publikum umgeformte Version eine von ihm bevorzugte Szene beinhaltete, die er auch in die ungarische Aufführung einbauen wollte. Wenn er jedoch diese Szene in der *Dritten Escadron* wiedersah, sah er von dieser Idee ab, weil er nicht als Plagiator erscheinen wollte.⁸⁵ Diese Szene ist eine spielerische Umwendung der Soldatenhierarchie, in der die Offiziere kettenartig ihren Untergeordneten ausschimpfen, bis der Gefreite keine andere Möglichkeit hat, als das Pferd des Rittmeisters zusammenzutreten.⁸⁶ Die Erscheinung von Leutnant Huber spiegelt auch die unerwartete Erscheinung Tarjáns wider. Bei den Figuren zeigt die weibliche Nebenfigur des Stücks von Herczeg, Frau Szentirmay eine Ähnlichkeit mit der weiblichen Hauptfigur der *Dritten Escadron*, Julie: Beide Figuren haben ein energisches Auftreten, die Fähigkeit, ihre Interessen zu verwirklichen, und eine militärische Attitude.

Abgesehen von diesen Motiven entstand eine vom Stück von Herczeg ziemlich abweichende Handlung. Das Stück von Buchbinder stellt eine in einer Wiener Kaserne garnisonierende Eskadron eines unbenannten Regiments ins Zentrum, in der Soldaten mit verschiedenen Nationalitäten dienen. Mit dem ungarischen Rittmeister Gábor Vértessy lebt seine Tochter Julie in der Kaserne, die später ihr Gemahl auch in der Eskadron findet, der Oberleutnant Edler wird ihr Mann. Das schwarze Schaf der Eskadron, Leutnant Huber, die Blamage Edlers vor seiner Braut, Schwiegermutter und seinem Schwiegervater ausnutzend, übernimmt die Rolle des Bräutigams von Edler und erwirbt eine bürgerliche Existenz. Nach der Hochzeit tritt er aus der Eskadron heraus und beginnt als Jurist zu arbeiten. Edler, der wegen der Kautio n heiraten musste, wird in dieser Weise befreit und kann Julie heiraten, für sie hinterlegt die Kautio n Rittmeister Vértessy selbst. Der zweite Akt spielt schon in der Wiener Wohnung von Huber und seiner Frau Helene, aber sowohl die Gemahlin als auch die Schwiegereltern befinden sich fern auf dem Lande. Huber, der sein Junggesellenleben als Offizier tatenlos verbrachte, übernimmt als frischer Ehemann auch die ehemalige Liebhaberin

⁸⁵ Herczeg, 1985, 263.

⁸⁶ Buchbinder, 1899, 34–35.

und die ausschweifende, trunksüchtige Lebensform Edlers. Dagegen wurde Edler als Gemahl neben der willensstarken Julie das Idealbild der Ehemänner. In der Wohnung kommen gleichzeitig Vértessy, Julie, Edler und die Schwiegereltern an. Die Situation wird komplizierter, als Edlers ehemalige und Hubers derzeitige Liebhaberin, Rosa Blank wütend ankommt, weil Huber mit ihrer Schwester hinterging. Vor seiner Familie versucht Huber, das Bild des idealen Ehemannes aufrechtzuerhalten, er hängt alle seine Sünden dem Edler an. Bis zum Ende des Aktes geraten Edler und Julie unversöhnlich in Streit, und die zwei Offiziere setzen zum Duell an. Der dritte Akt setzt sich wieder in der Kaserne fort, wo Huber Vértessy beschwört, ihn wieder in die Eskadron aufzunehmen, weil er die Schwärmerei seiner Schwiegermutter nicht leiden kann. Mit Vértessys Vermittlung versöhnen sich Julie und Edler. Vértessy, der mittlerweile der Liebhaber von Rosa Blank wurde, bekommt einen Abschiedsbrief von der Frau. Der Rittmeister mobilisiert wütend die Eskadron, seine Beleidigung an dem neuen Liebhaber zu vergelten.

Der Gattungswechsel hat eine Auswirkung auf den Offiziersstand als repräsentierte Gruppe in der Handlung. Die alltäglichen Konflikte und Probleme der Existenz des Kleinbürgertums geben nämlich das Grundschema des Schwankes.⁸⁷ Die Quelle der Verwicklung ist der Interessenkonflikt zwischen den Geschlechtern: Der Ehemann versucht, ein Erfolgsergebnis außer seiner Ehe zu finden, die Ehefrau strebt jedoch nach materieller und gesellschaftlicher Sicherheit. Die Parallele von Moral und materiellen Gütern zeigt im Schwank, dass die Gattung ihre Handlungsschemata auf das bürgerliche Wertesystem gründet.⁸⁸ In Buchbinders Stück verhielt sich nur Julie dem Gattungsschema gemäß, obwohl ihr Ehemann unbegründet angeklagt wird, während die tatsächlich betrogene Gemahlin, Helene achtlos an Hubers Verhalten vorbeigeht. Neben der Verschwendung der materiellen Güter gefährden die Männer auch die moralische Glaubwürdigkeit der ehrenhaften bürgerlichen Familie. Ein wiederkehrendes Motiv des Schwankes ist der *Pranger*, der nach Volker Klotz teils metaphorisch, teils von den Figuren verinnerlicht, teils in ihrer Materialität erscheint.⁸⁹ In verinnerlichter Form können wir in Hubers Angst beobachten, der krampfhaft versucht, seine unvollkommene Lebensführung (er arbeitet nicht, hat Liebhaberinnen, geht verschwenderisch mit dem Geld um) geheim zu halten. Klotz sieht die metaphorische Erscheinung des Prangers

⁸⁷ Vgl. Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater: Komödie-Posse-Schwank-Operette* (Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1987), 152, 181.

⁸⁸ Vgl. ebd., 153, 158.

⁸⁹ Vgl. ebd., 175.

im beschränkten Spielraum der Figuren,⁹⁰ die im Stück auch auf Huber zu beziehen ist: Nachdem seine Familie ihn beinahe erwischt, dass er keine Überstunden machte, sondern nachtsüber lumpte, kommt Rosa Blank an, die die Verwicklung vorantreibt. Die Szene der öffentlichen Anprangerung betrifft jedoch Edler, der die Sünde Hubers vor seiner Familie unabsichtlich übernimmt.

Nach alledem stellt sich die Frage, wie sich die das Gattungsschema begründende bürgerliche Weltsicht und das als Hintergrund der Handlung gewählte militärische Milieu zueinander verhalten. Erstens sollen die Schauplätze der Handlung in der *Dritten Escadron* untersucht werden. Im Schwank sind die Schauplätze so schematisch, wie die Handlung selbst. In den meisten Fällen dient der Schauplatz der Erhaltung des Rhythmus der Handlung: Der erste und der dritte Akt folgen einem mäßigeren Handlungstempo, demgemäß spielen diese Akte im Allgemeinen in einer bürgerlichen Wohnung, während der zweite Akt, der die meisten Verwicklungen beinhaltet, an einem äußeren Ort spielt.⁹¹ In Buchbinders Stück verkehrt sich dieses Schema: Im Stück spielt nur der zweite Akt in Hubers bürgerlicher Wohnung, während der erste und dritte Akt in der Kaserne stattfindet. Demgemäß überlappen sich die Bilder der Kaserne und der bürgerlichen Wohnung und der Schwank operiert mit der Strategie der Ersetzung. Der schematische Charakter der Schwänke und die Unabgeschlossenheit der einzelnen Stücke, die sich aus der temporären Wiederherstellung des Gleichgewichtszustandes als Ausgang ergibt, vermitteln eine Art Wiederholbarkeit und Unvollendbarkeit.⁹² Dadurch können die Rezipienten die Zeichen der früher erkannten Vertreter der Gattung während des Rezipierens betätigen.

Umso spektakulärer ist die Dominanz des bürgerlichen Wertesystems über der inneren Funktionsweise des Militärs im Fall der Ehrenfrage, besonders im Kontrast zu der in Herczegs Schauspiel repräsentierten militärischen Ehrenauffassung. Aus einer Äußerung von Vértessy zu Edler geht hervor, dass die bürgerliche und militärische Denkweise im Stück in Konflikt stehen: „Ich muß übrigens meiner Tochter Recht geben. Ein dreimonatiger Ehemann und so ein Benehmen. Da wartet man, bis man länger verheiratet ist. Solche Morillosigkeit darf ich vielleicht in Escadron, aber nicht in eigener Familie dulden.“⁹³ Die Sünde besteht also nicht im vermeintlichen Ehebruch, sondern darin, wer eine Beleidigung erlitt. Mehrere Äußerungen von Julie implizieren, dass sich ihre Ehrenauffassung auf eine kollektive Ehre, die kollektive Ehre

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ Vgl. ebd., 169–170, 172.

⁹² Vgl. ebd., 172–173.

⁹³ Buchbinder, 1899, 68–69.

der Eskadron bezieht. Vértessy sagt über Julies Erziehung: „Meine Tochter ist militärisch erzogen. Ich bitte sehr, das ist noch gar nichts: Meine Tochter ist als Husar erzogen“.⁹⁴ Demgemäß äußert sich Julie über ihre ererbte Mentalität: „Denn er sagt [Vértessy – K.K.], ein Husarenkind weiß, was es der Ehre der Escadron schuldig ist“.⁹⁵ Wenn Huber sich Julie anzunähern versucht, antwortet die Jungfrau schlagfertig folgenderweise: „Was soll man thun, nachdem die Offiziersfrauen keinen Degen tragen dürfen? Das militärische Ehrgefühl ist deshalb doch vorhanden“.⁹⁶ Nach der von Julie vermittelten Ehrenauffassung nimmt Edlers Ehre Schaden dadurch, dass er gegen seine kameradschaftliche Beziehung mit Julie und die innere Struktur der Eskadron verstößt, wenn er vermeintlich nach Freuden außer der Eskadron suchte.

Obwohl die Ehrenauffassung von Julie und Vértessy die militärische Logik widerspiegeln, kommt in anderen Fällen die bürgerliche Logik zur Geltung. Ein gutes Beispiel dafür ist die Überlappung der familiären und dienstlichen Hierarchie nach der Heirat von Julie und Edler. Als Fräulein ist Julie innerhalb der Eskadron Fräulein Rittmeister⁹⁷ genannt, und, obwohl sie die Frau eines Oberleutnants wird, macht die Dynamik ihrer Beziehung Julie dem Oberleutnant übergeordnet. Inzwischen, sich auf ihre Familienangelegenheiten beziehend, verweigert Edler seinem Übergeordneten die Achtung und schimpft den Rittmeister wegen seiner Liebesgeschichte mit Rosa Blank aus.⁹⁸ Also die bürgerliche, moralisierende Logik übt stetig eine destruktive Wirkung auf die hierarchieorientierte militärische Logik aus. Zugleich destruiert auch die militärische Logik das begriffliche Netzwerk des bürgerlichen Wertesystems im Stück. Buchbinder verfolgt keine der beiden Logiken konsequent durch die Handlung, deshalb wird es problematisch, welche im Text am allermeisten zur Geltung kommt.

Obwohl die zwei oben erwähnten Welten im Stück miteinander in Konflikt geraten, impliziert die Darstellung der gesellschaftlichen Lage des Offiziersstandes die alles bisherige übertreffende enge Beziehung dieser zwei Gruppen. Im Gegensatz zur *Tochter des Nabobs von Dolna* erscheint die Ehrenfrage der Offiziere als komisches Moment in der *Dritten Escadron*. In der dritten Szene des ersten Aktes, die Hubers Eintritt vorbereitet, erwähnen die Offiziere lustig die Wut von Vértessy, als Huber als Husarenoffizier von seinem Pferd vor den Augen des Obersten stürzte.⁹⁹ Nach seinem Eintritt äußert sich Vértessy folgenderweise:

⁹⁴ Ebd., 10.

⁹⁵ Ebd., 9.

⁹⁶ Ebd., 49.

⁹⁷ Vgl. ebd., 28.

⁹⁸ Vgl. ebd., 68.

⁹⁹ Vgl. ebd., 6.

Dieser Herr soll Zweirad reiten und nicht Pferd. Da ist Herunterfallen sozusagen Ehrensache. Das muß mir vor Obersten passieren. Warum hat man dieses Frauenzimmer von Offizier nicht bei Infanterie behalten? Ich bitte sehr, das ist noch gar nichts. Zu meiner Escadron schickt man ihn. Zu meiner berühmten Escadron.¹⁰⁰

Im Laufe der Handlung entfaltet sich aus dieser Anekdote eine Menge von komischen Szenen. Der Anschein und die Aufrechterhaltung des früheren guten Rufes erscheinen mehrmals in der Handlung. In der fünften Szene des dritten Aktes verordnet Vértessy die Bestrafung eines Einjährig-Freiwilligen:

Vértessy: Corporal, geben Sie ihm Mauschelle. Aber nicht jetzt, denn ich darf nicht sehen.

Huber: Vor mir brauchen sich nicht zu genieren, Herr Rittmeister.

Vértessy: Vor Ihnen! Aber vor Europa!¹⁰¹

Die grundsätzlich positive Beurteilung der dritten Eskadron unterstützt ihre Aufnahme in den beiden Siedlungen, wo die Gruppe in Laufe der Handlung garnisoniert. Der zweite Akt spielt vier Monate nach den Ereignissen des ersten Aktes; in der ersten Szene erfahren wir, dass die dritte Escadron zu Stockerau umdirigiert wurde. Die sich mit der Eskadron bewegendenden Figuren erscheinen jedoch bereits in der sechsten Szene. Vértessy begrüßt Wien zur Freude des Wiedereintrückens folgenderweise:

Die dritte Escadron ist eingerückt! In Wien wird es lebendig, Fadeste ist verschwunden, man wird wieder Champagner trinken, lachen, jauchzen, singen und Sporngeklirre hören, die Herzen der Frauen werden höher schlagen und in allen Gassen, Kaffehäusern und Restaurants werden sie jubelnd erzählen: Schöne Zeiten sind angebrochen, denn dritte Escadron ist wieder da!¹⁰²

Über dieselbe Schwärmerei berichtet Vértessy im Zusammenhang mit der Ausrückung der Gruppe aus Stockerau: „Hättet nur sehen sollen schmerzhaftige Aufregung, wie wir Stockerau verlassen haben. Damen haben tiefe Trauer angelegt. Bitte sehr, das ist noch gar nichts. Eine Dame hat mir geschrieben, daß sie Selbstmord begehen will“.¹⁰³

Wenn wir die dritte Eskadron mit der ganzen Armee in eine metonymische Beziehung stellen, wird deutlich, dass Buchbinders Stück implizit ein anderes Niveau der gesellschaftlichen Akzeptanz des Offiziersstandes darstellt. Im Gegensatz zu Herczeg lehnte er sich in seinem 1898 uraufgeführten Stück an die raumzeitlichen Erfahrungen von seinen Rezipienten an. Die Bedeutung der Husaren im Stück wird im Nachfolgenden erläutert, es ist

¹⁰⁰ Ebd., 12.

¹⁰¹ Ebd., 74.

¹⁰² Ebd., 43.

¹⁰³ Ebd., 43–44.

jedoch nötig, die Feststellung von Tibor Hajdu über die Perzeption der Husaren in Wien um die Jahrhundertwende hier zu erwähnen: „Wir haben keinen Grund zu bezweifeln, dass das Prestige der ungarischen Husarenoffiziere auch in Wien, in der Umgebung von Franz Joseph hoch war: Ein Glanzpunkt der Hofhaltung, die ungarische Garde bekam ihre Offiziere größtenteils von den Husaren [...]“.¹⁰⁴ Daneben zählt Hajdu seit den 1890er Jahren die Glanzperiode des Prestiges der Offiziere innerhalb der Habsburgermonarchie, die u.a. mit der langsamen Verbürgerlichung des Offiziersstandes zusammenhing.¹⁰⁵ Die Zusammensetzung des Offiziersstandes wurde anhand des gesellschaftlichen Hintergrundes proportional verändert, um die Jahrhundertwende gaben die Offiziere mit bürgerlichem Hintergrund die Mehrheit. Die privilegierte Position der Adeligen wurde bei den Auszeichnungen eingestellt, die Offiziere wurden im Allgemeinen gebildeter, hatten geregeltere finanzielle Lage, dank dieser Zustände mäßigte sich die Duellwut: Der Offiziersstand und der Mittelstand kamen wegen ihrer Abstammung und des veränderten Offiziers-Idealbildes zueinander näher.¹⁰⁶

Mit einer tieferen Analyse der Offiziersfiguren können wir mit der Verbürgerlichung zusammenhängende Tendenzen aufdecken. Huber hat eine interessante Zwischenposition im Laufe der Handlung, denn erstens tritt er aus der Armee heraus, um einen Zivilberuf zu haben, dann rückt in Verzweiflung wegen seiner Schwiegermutter erneut ein. In einem Dialog mit Edler erörtert er, dass er wegen des Ehrgeizes seiner Eltern nach dem Dienst der Einjährig-Freiwilligen als Berufssoldat in der Armee blieb: „Ein Ehrgeiz, der in der Uniform gipfelt“.¹⁰⁷ Die durch diese Textstelle repräsentierte Achtung des Bürgertums gegenüber der Uniform unterstützt auch die Erhöhung des Prestiges des Offiziersstandes. Ferner sind drei von den im Stück namentlich aufgeführten sechs Offizieren von bürgerlicher Abstammung, die verbliebenen drei Offiziere gehören jedoch zum Adelsstand. Es ist wichtig zu unterstreichen, dass alle adeligen Offiziere Ungarn sind (Vértessy, Plényi, Stányi).¹⁰⁸ Wenn wir die Tatsache beachten, dass die Proportion der Adeligen noch um die Jahrhundertwende bei der Kavallerie die höchste war¹⁰⁹, ist es beachtenswert, dass Buchbinder in seiner Eskadron bürgerliche und adelige Offiziere gleichermaßen auftreten ließ.

Im Vergleich zu den jungen Leutnants und dem Oberleutnant Edler können wir divergente Tendenzen in Vértessys Darstellung beobachten. In einem selbständigen Kapitel

¹⁰⁴ Hajdu, 1999, 142.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., 98, 131.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., 131, 227–228.

¹⁰⁷ Vgl. Buchbinder, 1899, 17.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., 2.

¹⁰⁹ Vgl. Hajdu, 1999, 137.

wird das in der Figur des Rittmeisters dargestellte Ungarnbild erläutert, aber es ist wichtig hier zu erwähnen, dass Vértessy sich auch als Offizier absondert; Er erscheint als Vertreter einer vergangenen Generation. Der Rittmeister, der in seinen Vierzigern ist, ist grob 20-25 Jahre älter als die jungen Offiziere des Stückes.¹¹⁰ In der ersten Szene von Vértessy wird auf seine zahlreichen Duells hingewiesen. Demgegenüber bleibt die einzige Duellforderung des Stückes zwischen Edler und Huber gewichtslos in der Handlung, bloß im dritten Akt weist Huber darauf als vergangene, aber folgenlose Angelegenheit zurück.¹¹¹ Das Duell war dermaßen folgenlos, dass Edler weiterhin auf Huber böse ist, obwohl sie einander formell Genugtuung gaben. Zu Vértessys Selbstbild gehört noch integrierend das Bild des Säbelheldes, während das Duell im Kreis der jungen Offiziere anscheinend eine umso niedrigere Bedeutung hat. Ferner kann Vértessy das neue Idealbild der Offiziere nicht verkörpern, das die Allgemeinbildung eines Bildungsbürgers besitzt. Im Laufe der Rekrutenausbildung blamiert sich Vértessy mit dem Einjährig-Freiwilligen Karfeld sprechend wegen seiner mangelhaften philosophischen Kenntnisse:

Vértessy: [...] Und, ich bitte, was hat so ein Philosoph den ganzen Tag? Denn der Mensch muss ja Beschäftigung haben, wenn er nicht zufällig Edelmann ist.

Karfeld: Ich schreibe eben ein Werk über den Untergang Karthagos.

Vértessy [erstaunt] Wann ist untergegangen, ich bitte?

Huber [vertraulich zu Vértessy]: Bereits vor längerer Zeit, Herr Rittmeister. Fragen Sie nicht weiter. Die Einjährigen lachen Sie aus.¹¹²

Nach der Perzeption des Wiener Publikums wurde nicht nur die gesellschaftliche, sondern auch die ethnische Zusammensetzung der dritten Eskadron im Buchbinders Stück geschaffen. Zwischen den Offizieren, Unteroffizieren und den Gemeinen erscheinen außer der deutschen und ungarischen Nation noch ein polnischer Gefreiter bzw. ein jüdischer Rekrut. Buchbinder weicht bei diesem Punkt deutlich von Herczegs Stück ab, in dem in einem ähnlich multikulturellen Raum, nämlich im Banat Herczeg nur ungarische Offiziere darstellte. Während Herczeg auf ein grundsätzlich die existentielle Lage des Offiziersstandes betreffendes Problem in seinem Stück reflektierte, hob der Schwank Buchbinders – der den gesellschaftskritischen Ton weglässt – um der oberflächlichen Authentizität willen die Mikrostruktur der ganzen Armee hinein, die die alltäglichen Erfahrungen des Publikums im ethnisch heterogenen Wien widerspiegelte. Der Anspruch auf Authentizität ist jedoch – wie es oben erläutert wurde – in

¹¹⁰ Vgl. Buchbinder, 1899, 9.

¹¹¹ Vgl. ebd., 70.

¹¹² Ebd., 74.

den tieferen Ebenen des Stückes nicht zu beobachten, das Grundschema der Handlung basiert weiterhin auf das Wertesystem und die Verhaltensmuster des Bürgertums.

Anhand der oben analysierten Beispiele ist es festzustellen, dass Buchbinders Stück Bürger in Uniform darstellt, nur Julie und Vértessy vertreten die militärischen Verhaltensmuster authentisch. Die aus den Charaktereigenschaften der gegebenen Periode sich ergebenden Tatsachen, dass sich das Bürgertum und der Offiziersstand beispiellos miteinander vermischten, dass die Offiziere Verhaltensmuster und Idealbilder vom Bürgertum übernahmen, und dass alle diese Motive sich in Buchbinders Stück repräsentieren, ist damit zu erklären, dass Buchbinder die Handlung des Stückes immer näher zu den alltäglichen Erfahrungen des Kleinbürgertums zu bringen versuchte. Wegen der Charaktereigenschaften der Gattung bildeten eben diese alltäglichen bürgerlichen Erfahrungen den Erwartungshorizont der Rezipienten.

Im Fall von Vértessy scheint die ethnische Zugehörigkeit bedeutender zu sein als seine Identität als Offizier. Diese Tatsache verstärkt auch die Dominanz der bürgerlichen Logik im Stück. Die Charaktereigenschaften des Rittmeisters, repräsentiert in seinen Äußerungen, den Regieanweisungen und den Dialogen der jungen Offiziere, zeichnen das Bild eines eben nicht nationalistischen, doch selbstbewussten ungarischen Edelmannes. Es gibt nur eine Äußerung von Vértessy, deren Argumente mit dem nationalistischen Diskurs zu verbinden sind: „Das kommt daher, weil man mir ungarische Husaren-Escadron mit Deutschen vollsteckt. Ganze Escadron hat man mir germanisirt, ganzes Haus hat man mir germanisirt. Meine eigene Tochter ist Schwabenmädel durch und durch“. ¹¹³ Wenn wir die Sozialisation und den Lebensweg von Berufsoffizieren tiefer untersuchen, ist es zu sehen, dass die das Elternhaus zumeist mit 10 Jahren verlassenden, in höchst verschiedenen Teilen der Habsburgermonarchie aufwachsenden, dann erneut in verschiedenen Ecken des Reiches dienenden Offiziere keine Möglichkeit hatten, ihre nationale Identität zu entfalten. István Deák behauptet, dass die meisten Offiziere der k.u.k. Armee überhaupt keine Nationalität hatten. Im Laufe ihrer Sozialisation wurden sie dazu angehalten, dass es dem Vertreter eines übernationalen Instituts nicht würdig ist oder es als Verrat gilt, nationale Gefühle zu pflegen. ¹¹⁴ Hinzu kommt noch die Frage des Sprachgebrauchs. Vértessy spricht nach der Regieanweisung mit ungarischem Akzent, in seinen Äußerungen leuchtet mehrmals unbewusst seine ungarische Muttersprache hervor, wütend reagiert er mit „Teremtette“, stressig mit „istenem, istenem“, und manchmal findet er das gesuchte Wort auf

¹¹³ Buchbinder, 1899, 12.

¹¹⁴ Vgl. Deák István, *Der k.(u.)k. Offizier 1848–1918* (Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 1995), 222.

Deutsch nicht.¹¹⁵ An diesem Punkt ist auch die Authentizität der Darstellung des Offiziersstandes problematisch, weil die Berufsoffiziere vor ihrem Eintritt in die Kadettenschule eine deutschsprachige Ausbildung bekamen, miteinander sich deutsch unterhielten, sich am selbstsichersten in deutscher Sprache ausdrücken konnten.¹¹⁶

Daraus folgt, dass Vértessy und seine Husaren im Stück die Rolle haben, die Ungarnstereotypen des Wiener Publikums hervorzurufen. Diese Bestrebung ist auch aufgrund der Theaterkritiken rekonstruierbar. Buchbinder bekam mehrmals Kritik für die Planlosigkeit und mangelnde Authentizität seiner Armeedarstellung¹¹⁷, wie etwa vom Kritiker des *Wiener Salonblattes*: „Der Autor kennt augensichtlich die cavalleristischen Verhältnisse unserer Armee gar nicht [...]. So gut gespielt wurde, schien das Stück ein Plagiat auf die Husarenofficiere“. ¹¹⁸ Die Aufmerksamkeit der Kritiker durchzog jedoch – besonders bei Vértessys Beschreibung – auf die seine ungarische Nationalität repräsentierenden Charaktereigenschaften des Rittmeisters, wie auf den im Stück verwendeten „deutsch-ungarischen Jargon“. ¹¹⁹ Ein Kritiker der *Badener Zeitung*, sich auf ein früheres Werk von Buchbinder beziehend, in dem der Autor „unsere gesellschaftlichen Zustände“ darstellte, nannte „die Nationalitäten-Zusammenstellung der dritten Escadron“ als Hauptquelle der Komik. ¹²⁰ Ein Verfasser der *Wiener Caricaturen* hob auch die Präsenz der vielerlei Nationalitäten im Stück in seinem kurzen Bericht hervor. ¹²¹ Die Husaren als Teil der Kavallerie konnten gleichzeitig kulturelle Zeichen im Zusammenhang mit der traditionellen ungarischen Kampfarm hervorrufen. Ein Kritiker der *Wiener Montags-Post* maß beispielsweise die Struktur des Stückes an der Kampfarm der Husaren: „Wie bei Husarenattacken Gepflogenheit, war der erste Ansturm der erfolgreichste“. ¹²² Aber es ist wichtig zu unterstreichen, dass, im Gegensatz zum in Herczegs Stück analysierten, vom ungarischen Adelsstand geformten nationalen Selbstbild, die Ungarnstereotypen der österreichischen Reichshälfte nur wenig oder gar nicht auf dieses Selbstbild reflektierten. Die auch in den Theaterkritiken repräsentierten Ungarnstereotypen stehen im Zusammenhang mit der

¹¹⁵ Buchbinder, 1899, 6, 58, 64, 79.

¹¹⁶ Vgl. Tamara Scheer, „Konstruktionen von ethnischer Zugehörigkeit und Loyalität in der k.u.k. Armee der Habsburger Monarchie (1868–1914)“ in *Transdifferenz und Transkulturalität: Migration und Alterität in den Literaturen und Kulturen Österreich–Ungarns*, hg. v. Alexandra Millner-Katalin Teller (Bielefeld: transcript, 2018), 165.

¹¹⁷ J. R. L., „Raimund-Theater“, *Wiener Salonblatt*, 29/48 (1899): 12.; Carl M. Danzer, „Theater“, *Danzers Armee Zeitung*, 1/7 (1899): 4.; N.N., „Theater und Kunst“, *Grazer Tagblatt*, 10/305 (1900): 14.

¹¹⁸ N.N., „Raimund-Theater“, 1899, 12.

¹¹⁹ N.N., „Theater und Kunst“, 1900,

¹²⁰ Gustav Talliano, „Theater“, *Badener Zeitung*, 3/4 (1900): 5.

¹²¹ N. N., „Theater Caricaturen“, *Wiener Caricaturen* 18/47 (1899): 3.

¹²² N.N., „Wiener Coulissentratsch“, *Wiener Montags-Post*, 7/254 (1899): 3.

„Hungaromanie“ der Vormärz-Epoche, die als kulturelles Zeichensystem auch um die Jahrhundertwende präsent war. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte die österreichische Bevölkerung wegen der wirtschaftlichen und industriellen Modernisierung signifikante gesellschaftliche Wandlungen. Deshalb bedeutete Ungarn mit seinem Agrarprofil in diesem Kontext eine ideale Welt der Harmonie zwischen Mensch und Natur. Diese Vision hing jedoch mit einer Bauernkultur zusammen. Am Gedächtnis der ungarischen Stände haftete am meisten das Bild einer sozialen Gruppe an, die den absolutistischen Bestrebungen relativ erfolgreich widerstehen konnte.¹²³

Aus der zeitgenössischen Rezeption leuchtet auch die schematische Gattungscharakteristika des Stückes hervor. Mehrere Kritiker erwähnten die Namen und Titel solcher früheren Theaterstücke oder eben Schwänke, aus denen Buchbinder Inspiration schöpfte. Die Kritiken maßen jedoch den Erfolg in meisten Fällen an dem Grad und der Qualität der Unterhaltung. Ein Kritiker des *Neuen Wiener Tagblatts* zählte auf, welche die traditionellen und die originellen Motive des Stückes sind:

Das Wesentliche des Schwanks ist der „Rittmeister Gabor“, eine gute Haut, aber ein stets bramarbasirender Haudegen. Die Figur als solche dürfte nicht neu sein. Auch die militärisch fühlende Tochter nicht! [...] Das Schwiegermutter-Problem von der Seite der übergroßen Zärtlichkeit aufzurollen, war jedenfalls ein origineller Einfall Buchbinders!¹²⁴

Ein Journalist der Zeitschrift *Der Humorist* reflektierte neben der schematischen Darstellung der Geschlechterrollen auch auf den Konflikt des militärischen und bürgerlichen Milieus in der Handlung:

[Buchbinders] „Dritte Escadron“ ist eine Schaar lustiger Husaren, die stets stramm hinter Weiberröcken einherexercirt, und eine gute Auswahl rescher Mädchen, denen die Uniform sehr gut zu Gesichte steht. Das bischen Handlung, das dem reichbewegten Treiben der Kaserne im Salon, und des Salons in der Kaserne zu Grunde liegt, hat der Autor zu einer Reihe höchst wirksamer Szenen ausgeschroten, deren ereignislose Längen mit witzigen Einfällen gewürzt sind.¹²⁵

Buchbinder mobilisierte grundsätzlich aus dem öffentlichen Diskurs fertig übernommene Stereotypen bei der Darstellung sowohl der einzelnen ungarischen Figur als auch des militärischen Milieus. Er strebte keine gesellschaftskritische Sinnunterlegung eben wegen der Gattung und deren notwendig schematischen Charakters an. In der Rezeption von Herczegs Stück bekam jedoch eine betonte Rolle die Neuheit der *Tochter des Nabobs von Dolna*, die in

¹²³ Vgl. Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay* (Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 1998), 79.

¹²⁴ N.N., „Theater, Kunst und Literatur“, *Neues Wiener Tagblatt*, 33/315 (1899): 8.

¹²⁵ A. Golz, „Theater und Kunst“, *Der Humorist* 62/33 (1899): 2–3, 2.

der Darstellung des „Leben[s] der Soldaten“¹²⁶, im engeren Sinne der Welt der k.u.k. Offiziere bestand. In der ungarischen Reichshälfte wurde nämlich der Offizier der gemeinsamen Armee nur in den 1890er Jahren erstmal Protagonist literarischer Werke.¹²⁷ Ein Feuilletonist der Zeitschrift *Nemzet* hob die Milieudarstellung als besten Punkt des Dramas aus: „Aber das Beste darin ist das Bild der militärischen Atmosphäre, das mit erstaunlicher Neuheit und gefälliger Realistik die Seele des Publikums ergreift und bis zum Ende anhält. In diesem Punkt ist Herczeg originell“.¹²⁸ Die existentielle Bedrängnis und die mit Kritik dargestellten kollektiven Verhaltensmuster des Offiziersstandes und des Adelsstandes wurden auch von den Zeitgenossen in Parallele gestellt. Ein anderer Kritiker der *Nemzet*, József Keszler beurteilte das Zurücktreten Tarjáns von der Heirat als rationale Tat: „Tarján ist ein heißblütiger und leichtfertiger Offizier, der reich heiraten wollte, jedoch nicht mit dem Kopf gegen die Wand rennt, wenn er sieht, dass es unmöglich ist“.¹²⁹ Ein Feuilletonist der *Fővárosi Lapok* interpretierte Tarjáns Entschluss, dass er sich von seinem Offiziersrang trennt und als Unteroffizier vor Vilma steht, um die Hinterlegung der Kautions zu vermeiden, als „Reinigung des Flecks auf die Uniform“.¹³⁰ Ein Kritiker des *Magyar Gépész* betonte das krampfhaftes Festhalten an der Ehre als Charaktereigenschaft der Seelendarstellung sowohl bei Vilma, „deren Herz und Seele groß ist, aber ihr Ehrgefühl noch größer“, als auch bei Tarján, der „für die Ehre sterben kann, wenn jedoch im Leben bleibt, wollte er als Gentleman betrachtet werden; [...] im satisfaktionsfähigen Sinn des Wortes“.¹³¹

Anhand der beiden Stücke kann man erkennen, dass Buchbinders Adaptation, teils wegen des verschiedenen gesellschaftlich-wirtschaftlichen Kontexts, teils wegen der Implikationen der Gattungstradition, mit ziemlich abweichenden kulturellen Zeichen operiert als das Stück von Herczeg. Welche Implikationen können nun von der Beziehung der analysierten Stücke ausgehend in Bezug auf die kulturelle Diffusion in der Habsburgermonarchie aufgedeckt werden?

¹²⁶ N.N., „Színház“ [Theater], *Magyar Gépész*, 2/11 (1893): 173–174, 173.

¹²⁷ Vgl. Hajdu, 1999, 20.

¹²⁸ József Keszler, „Színház“ [Theater], *Nemzet* 12/3785 (1893): 5.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ N.N., „A dolovai nábob lánya“ [Die Tochter des Nabobs von Dolna], *Fővárosi Lapok* 19/70 (1893): 590–591, 591.

¹³¹ N.N., „Színház“ [Theater], 1893, 173.

4. Interpretierbare und fremde kulturelle Zeichen – die Funktionsweise der kulturellen Diffusion

Zur Beschreibung der Funktionsweise der kulturellen Diffusion ist es nötig, zum Kulturbegriff der vorliegenden Studie wiederzukehren, der sich nach Moritz Csáky die Kultur als offenen Kommunikationsraum vorstellt, in dem die gesellschaftlichen Produktionsprozesse der Wahrnehmung, Nutzung und Aneignung dynamisch zur Geltung kommen.¹³² Die in der Fallstudie entdeckten thematischen und dramaturgischen Abweichungen können auf kulturelle Zeichen zurückgeführt werden, die für das rekonstruierte Wiener oder Budapester Publikum interpretierbar waren. Das Stück von Herczeg operiert jedoch auch mit einem Zeichensystem, das für das Wiener Publikum mit einer anderen gesellschaftlichen Basis ebenfalls interpretierbar war. Buchbinder gründete die Handlung seines Dramas auf diese Zeichen, mit der Veränderung deren Funktion und Bedeutung machte er seine Adaptation für sein Wiener Publikum akzeptabel.

Das von Csáky angeregte und oben erwähnte epistemologische Problem¹³³ in der Kulturtransferforschung wird durch die Urheber der methodologischen Richtung *histoire croisée* thematisiert, die versuchen, das Problem der Beschreibung des Verhältnisses zwischen den analysierten, kontaktierenden Kulturen aufzuheben. Das grundlegende Ziel der Richtung besteht darin, „einen Ausweg aus der letztlich sterilen Konfrontation von historischem Vergleich und Transferforschung zu suchen“.¹³⁴ Es ist aber nötig hervorzuheben, dass sich die Urheber der Theorie der (inter-)kulturellen Transferforschung und der *histoire croisée* teilweise personal überlappen. Michel Espagne und Michael Werner, die als Urheber des theoretischen Programms der Kulturtransferforschung gelten¹³⁵, beschrieben die interkulturelle Übergabe und folgten weniger der bisher dominant geltenden diffusionistischen Annahme. Die diffusionistische Annahme bedeutete in diesem Kontext die Untersuchung der sporadischen Ausbreitung besonderer Kulturelemente einer gewählten räumlichen oder kulturellen Einheit. Nach Matthias Middell führte diese Annäherung oft zum Versuch, die teleologische kulturelle Überlegenheit einer Kultur zu beweisen.¹³⁶ Die Einbettung des Diffusionsbegriffs in die

¹³² Vgl. Csáky, 2010, 101.

¹³³ S. 9. Fußnote

¹³⁴ Michael Werner, „Transfer und Verflechtung. Zwei Perspektiven zum Studium soziokultureller Interaktionen“ in *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, hg. v. Helga Mittelbauer–Katharina Scherke (Wien: Passagen Verlag, 2005), 95.

¹³⁵ Michel Espagne–Michael Werner, „Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.“, *Francia* 13 (1985): 502–510.

¹³⁶ Matthias Middell, „Kulturtransfer, Transfers culturels“, Version: 1.0., *Docupedia-Zeitgeschichte*. Online verfügbar: <http://docupedia.de/zg/Kulturtransfer> (28.12.2024)

Kulturwissenschaften und in dieser Relation die Implikationen des in der vorliegenden Studie angebotenen Begriffes der Diffusion werden später erläutert. Werner und Espagne stellen die innere Dynamik des Rezeptionsprozesses von fremden kulturellen Elementen in den Mittelpunkt der Kulturtransferforschung.¹³⁷ Matthias Middell beschreibt den kulturellen Transfer als „aktiv durch verschiedene Mittlergruppen betriebener Aneignungsprozess, der von den Bedürfnissen der Aufnahmekultur gesteuert wird“.¹³⁸ Die Theorie der *histoire croisée* – unter deren Urheber der oben genannte Michael Werner erscheint – steht in einer dynamischen Beziehung mit dem Begriff und der Theorie des Kulturtransfers und versucht, auf seine blinden Flecke zu reflektieren.

Die *histoire croisée* sieht die blinden Flecke der Transferforschung in den folgenden Elementen: Ein Ziel der Transferforschung ist, die Homogenität der als Untersuchungsgegenstand gewählten Kultur infrage zu stellen und ihren heterogenen Charakter aufzuweisen. Nach den Vertretern der *histoire croisée* hindert jedoch der eben von der gegebenen Kultur determinierte Begriffs- und Referenzrahmen, den der Forscher verwendet, die objektive Beschreibung kultureller Austauschprozesse.¹³⁹ Ferner sprechen sie auch die Folgen der von Csáky problematisierten Begriffsverwendung an, wonach die Transferforschung mit einem „verräumlichten Kulturbegriff“ operiert, bildet räumliche kulturelle Einheiten, und dadurch zieht Grenzen und Grenzzonen. Der in dieser Weise definierte (kulturelle) Raum wird als objektiver Rahmen betrachtet, in dem die kulturellen Transferprozesse mit menschlicher Vermittlung stattfinden. Diese Annäherung lässt außer Acht, dass der Prozess des Kulturtransfers „in einer Vielzahl von sozialen Räumen abspielt“.¹⁴⁰ Mit der Begriffsverwendung zusammenhängend wird damit die Vereinbarung der Begriffe mit verschiedener kultureller Einbettung – wie z.B. der Staat, die Zivilisation oder die bürgerliche Existenz – in der Transferforschung problematisch.¹⁴¹

Die *histoire croisée* legt einen Akzent im Laufe der Analyse kultureller Transferphänomene auf das Moment der Kreuzung. Die Kreuzungen bilden Schnittpunkte, in denen „die anwesenden Elemente im bestimmten Grad beeinflussende Ereignisse stattfinden können, von ihrer Widerstandsfähigkeit, Durchlässigkeit oder Plastizität bzw. deren Umgebung

¹³⁷ Vgl. ebd.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Vgl. ebd., 99.

¹⁴⁰ Ebd., 100.

¹⁴¹ Vgl. ebd., 101.

abhängend“.¹⁴² Die Voraussetzung eines Schnittpunkts als Zwischenraum bildet den in der vorliegenden Studie verwendeten, dynamischen Kulturbegriff ab. Die dynamische Annäherung ist auch im Moment des Vergleichs präsent, weil die Analyse die Untersuchungsgegenstände nicht nur wegen der Aufdeckung ihres Verhältnisses nebeneinanderstellt, sondern auch auf ihre Wechselwirkung und wechselseitige Beeinflussung fokussiert. Ferner achtet die *histoire croisée* auf den weiteren Einflussbereich der Wechselwirkungen und untersucht den Einfluss der in der Wechselwirkung teilgenommenen Elemente auf ihre unmittelbare Umgebung. Wegen des Charakters der Wechselwirkungen bricht diese Richtung mit der linearen Beschreibungstradition der Transferforschung und stellt das Moment der Gegenseitigkeit, der Reziprozität in den Vordergrund.¹⁴³

Das in der vorliegenden Studie angebotene Modell der kulturellen Diffusion hängt mit der Theorie der *histoire croisée* wegen der Voraussetzung einer dynamischen und gegenseitigen kulturellen Übergabe zusammen. Der Begriff der Diffusion fokussiert jedoch nicht auf die Kreuzung, sondern auf das Phänomen der „Vermischung“ (intermixing)¹⁴⁴, das die Theorie der *histoire croisée* außer Acht lässt. Bei der Analyse der Vermischung wird die Wirkung des Vermischungsprozesses auf die vermischten Elemente betont: „es betont die Eigenart des Ergebnisses der Hybridisierung (also der Gekreuzten) und weist über die originellen Elemente [...] hinaus“.¹⁴⁵

Der von der Chemie entlehnte Begriff der „Diffusion“, der die Verschmelzung, gegenseitige Durchdringung in Kontakt tretender Elemente beschreibt¹⁴⁶, kann mit den einzelnen Schritten des Übergabeprozesses in Parallele gesetzt werden. Es ist aber nötig zu erwähnen, dass den Begriff auch die Ethnografie und die Kulturanthropologie im Sinne von „Zerstreuung, Ausbreitung von Kulturelement[en] und Kulturphänomen[e] von einem Ort zu einem Anderen“ verwendet.¹⁴⁷ Der als eine Schule der Kulturanthropologie gekannte kulturelle Diffusionismus beschreibt besondere Kulturkreise anhand der Grenzen der räumlichen Ausbreitung von Kulturelementen, in denen er die Richtungen und Weisen der kulturellen

¹⁴² Michael Werner–Bénédicte Zimmermann, „Beyond Comparison. *Histoire Croisée* and the Challenge of Reflexivity“, *History and Theory* 45 (2006): 37–38.

¹⁴³ Vgl. ebd., 11–13.

¹⁴⁴ Ebd., 13.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Duden Wörterbuch. Online verfügbar: <https://www.duden.de/node/32854/revision/1428568> (18.12.2024)

¹⁴⁷ Nóra Ittész, *A magyar nyelv nagyszótára* [Großes Wörterbuch der ungarischen Sprache] (Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézet, 2016), 68–69. 1.

Übergabe untersucht.¹⁴⁸ Die vorliegende Studie grenzt sich von dem Begriff, den die Kulturanthropologie bzw. die Ethnografie verwendet, insofern ab, dass sie eine Mikroperspektive auf die kulturelle Übergabe anbietet, da der Fokus der Untersuchung auf den Transformationsphasen der einzelnen Kulturelemente liegt. Deshalb scheint es nötig, zur Begriffsverwendung der Chemie zurückzukehren, denn dadurch werden die von diesem Begriff implizierten Schritte auf den Prozess der kulturellen Übergabe anwendbar.

Das Phänomen der kulturellen Diffusion funktioniert wie folgt. Das kulturelle Produkt, das im Ausgangsraum der Kommunikation entsteht, verwendet nur in diesem Raum interpretierbare Symbole. Ein bestimmter Teil dieser Symbole bleibt bedeutungslos in einem anderen Kommunikationsraum, aber es gibt eine Menge von Symbolen und Zeichen, die in beiden Kommunikationsräumen eine Bedeutung tragen. Diese Menge kann durch paradigmatische transnationale Erscheinungen entstehen, wie z.B. die wirtschaftliche-industrielle Modernisierung oder die Multikulturalität. Das im Empfangsraum der Kommunikation entstandene kulturelle Produkt basiert auf diese gemeinsamen Elemente und ordnet ihnen die in seinem Kommunikationsraum interpretierbaren Zeichen dazu.

In der Fallstudie sieht diese Erscheinung wie folgt aus. Die Gentry- und Offiziersrepräsentation in der *Tochter des Nabobs von Dolna* basiert auf ein von dem ungarischen Adelsstand produziertes und geformtes nationales Selbstbild. Wie es oben aufgedeckt wurde, knüpften sich die Stereotypen des Wiener Publikums über den ungarischen Adelsstand an besondere Charakteristiken eines geschichtlichen Habitus, die legitimen Selbstinterpretationen des ungarischen adeligen Verhaltensnorm wurden jedoch ihnen verborgen bleiben. In der Figur von Baron Merlin erscheint jedoch der Habitus und das Wertesystem der meisten BesucherInnen des Raimundtheaters. In Buchbinders Stück wird das bürgerliche Normensystem wegen des Gattungswechsels der handlungsformende Faktor, das bei Herczeg nur in einer Figur zu beobachten war. Dementsprechend modifiziert sich das Offiziersbild beider Stücke. Während die Husaren der *Tochter des Nabobs von Dolna* in ihrer adeligen Gestalt und in ihrer ähnlichen existentiellen Lage mit dem Adelsstand eine Bedeutung haben, ist die Hauptfunktion der dritten Eskadron in Buchbinders Schwank, die Ungarnstereotypen des Wiener Publikums hervorzurufen. Diese Tatsache bietet eine Erklärung dafür, dass Herczeg für die Parallelisierung der existentiellen Bedrohungen des Gentry- und Offiziersstandes einen mit der Krisenperiode des Offiziersprestiges gebundenen Problemkreis,

¹⁴⁸ Vgl. Barbara Kisdi, *A kulturális antropológia története, elméletei és módszerei* [Geschichte, Theorien und Methoden der Kulturanthropologie] (Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészeti és Társadalomtudományi Kar, 2012), 74–75.

nämlich den Problemkreis der Kaution als hauptsächliches thematisches Element wählte. Dagegen stellt die Handlung des bürgerlichen Stückes von Buchbinder, teils dank der Gattungscharakteristika, teils mit der Erscheinung der für das Kleinbürgertum bekannten Figuren (z.B. der Einjährig-Freiwillige) den verbürgerlichenden, die Glanzzeit seines Prestiges lebenden Offiziersstand dar.

Buchbinder konnte im das Militär thematisierenden Stück von Herczeg die Theatertradition aufdecken, die den Soldat seit den 1860er Jahren auf den Wiener Bühnen zur beliebten Figur des komischen Theaters machte.¹⁴⁹ Nach der profitorientierten Ausgestaltung des Repertoires des Raimundtheaters passte Buchbinder das militärische Milieu des Stückes von Herczeg einer Wiener Theatertradition an, dieser Akt machte jedoch den Gattungswechsel notwendig. Das Festhalten am Grundschema des Schwankes schließt jedoch von vornherein aus, dass das Stück *Die dritte Escadron* eine gesellschaftskritische Sinnenebene tragen könnte.

Der gesellschaftskritische Anspruch der *Tochter des Nabobs von Dolna* ist einerseits in der Gattungswahl, andererseits in der in dieser Periode fast eigenartigen, die k.u.k. Armee ins Zentrum stellenden Themenwahl zu beobachten. Das Argument im politischen Diskurs gegen das Stück, wonach die gemeinsame Armee als schädliches Institut auf der Bühne nicht dargestellt werden sollte¹⁵⁰, erhellt die schizophrene Beurteilung der Armee im öffentlichen Diskurs der ungarischen Reichshälfte. Der Kavallerist, der Husar war ein organisches Element des ungarischen (adeligen) Selbstbildes, im ungarischen politischen Diskurs nach dem Ausgleich verurteilte jedoch die Opposition kontinuierlich das Institut der gemeinsamen Armee als essenzielles Beispiel der germanisierenden Bestrebungen. Das bedeutete auch, dass die in der k.u.k. Armee dienenden ungarischen Offiziere, die in den 1880er Jahren 14 % des Offizierskorps der gesamten Armee ausmachten¹⁵¹, in der öffentlichen Meinung zu dieser tabuisierten Kategorie gehörten und eine grundsätzlich negative Beurteilung hatten. Interessanterweise sind beide Aspekte der doppelten Beurteilung der Armee in Buchbinders Stück repräsentiert. In Vértessys Darstellung verwendete er die Stereotypen des ungarischen adeligen Kavalleristen, die auch im kollektiven Gedächtnis des Wiener Publikums präsent waren, wenn wir an die Anbietung des ungarischen Adelsstandes für Maria Theresia oder an den Freiheitskampf von 1848/49 denken.¹⁵² Die ungarische Oppositionsrhetorik, die auch der Wiener öffentlichen Meinung bekannt war, erscheint jedoch auch in der einzigen, oben zitierten

¹⁴⁹ Vgl. Hajdu, 1999, 20.

¹⁵⁰ Vgl. Herczeg, 1985, 262.

¹⁵¹ Vgl. Hajdu, 1999, 107.

¹⁵² Vgl. Csáky, 2010, 79.

Äußerung von Vértessy über die germanisierenden Bestrebungen der Armee. Buchbinder formierte allerdings die Figur des Rittmeisters nicht den Autostereotypen des ungarischen adeligen Selbstbildes entsprechend, sondern nach den naturnahen, von den Konventionen weniger gebundenen Stereotypen des ungarischen Volks, die im Gedächtnis des Wiener Publikums seit dem Vormärz präsent waren.

Die Analyse der Plagiatsaffäre von Ferenc Herczeg und Bernhard Buchbinder in den ungarischen und österreichischen Kommunikationsräumen erwies sich insgesamt als produktiv für die Beschreibung der kulturellen Übergabe in der Habsburgermonarchie. Mit der Beschreibung der kulturellen Diffusion wurde die Aufhebung, Verdrängung und der Funktionswechsel besonderer Elemente im Laufe der gegenseitigen Übergabe zwischen Kommunikationsräumen interpretierbar. Die vorliegende Studie stellt nur die Kommunikationsräume der österreichischen und ungarischen Reichshauptstädte ins Zentrum, demgemäß bietet sie ein chemisch reines Modell zur Untersuchung dieser Kommunikationsräume an. Es zeigt sich jedoch fruchtbar, sogar nötig, die komplexe sozialpolitisch-kulturelle Struktur der Habsburgermonarchie in das angebotene Modell zu integrieren. Das Modell der kulturellen Diffusion kann mit der Integration von weiteren, besonderen Kommunikationsräumen der tschechischen oder kroatischen Gebiete erweitert werden. Daneben ist es nötig, erneut auf die vereinfachte Verwendung des Begriffs Kommunikationsraum in der Studie hinzuweisen. Wegen der Betonung des rezeptionsgeschichtlichen Aspekts in der Analyse wird in dieser Studie eine einseitige Beschreibung der kulturellen Diffusion präsentiert. Im Zusammenhang mit dem von Csáky verwendeten Begriff weist jedoch der Autor selbst darauf hin, dass innerhalb einer Stadt, wie z.B. Wien und Budapest, unterschiedliche, miteinander konkurrierende Kommunikationsräume nebeneinander existieren können.¹⁵³

¹⁵³ Vgl. ebd., 124.

Literaturverzeichnis

- Bruckmüller, Ernst–Gruber, Christine (Hg.). *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*. Bd. 1. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1954.
- Buchbinder, Bernhard. *Die dritte Escadron*. Wien: Verlag von Tändler, 1899.
- Csáky, Moritz. *Das Gedächtnis der Städte: Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 2010.
- Csáky, Moritz. *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 1998.
- Danzer, M. Carl. „Theater“. *Danzers Armee Zeitung*, 1/7 (1899): 4.
- Deák, István. *Der k.(u.)k. Offizier 1848–1918*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 1995.
- Duden Wörterbuch*. Online verfügbar: <https://www.duden.de> (18.12.2024)
- Espagne, Michel–Werner, Michael. „Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.“ *Francia* 13 (1985): 502–510.
- Gajdó, Tamás (Hg.). *Magyar színháztörténet 1873–1920* [Ungarische Theatergeschichte 1873–1920]. Budapest: Magyar Könyvklub–Országos Színházművészeti Múzeum és Intézet, 2001.
- Golz, A. „Theater und Kunst“. *Der Humorist* 62/33 (1899): 2–3.
- Hadamowsky, Franz. *Wien: Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. Wien–München: Jugend und Volk, 1988.
- Hajdu, Tibor. *Tisztikar és középosztály. Ferenc József magyar tisztjei* [Offizierskorps und Mittelstand. Die ungarischen Offiziere von Franz Joseph]. Budapest: História – MTA Történettudományi Intézete, 1999.
- Hanák, Péter. „Der Garten und die Werkstatt. Ein kulturgeschichtlicher Vergleich Wien und Budapest“. *Kulturstudien, Sonderband 13*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 1992.
- Haneman, T. Frederick–Singer, Isidore. „Buchbinder Bernhard“. In *Magyar Zsidó Lexikon* [Ungarisches Jüdisches Lexikon]. Hg. v. Péter Ujvári. Online verfügbar: <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/3784-buchbinder-bernhard> (18.12.2024)
- Herczeg, Ferenc. *A Dolovai nábob leánya* [Die Tochter des Nabobs von Dolna]. Budapest: Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt., 1894.
- Herczeg, Ferenc. „A dolovai nábob leánya“ [Die Tochter des Nabobs von Dolna]. In *A dolovai nábob leánya, A három testőr* [Die Tochter des Nabobs von Dolna, Die drei Leibwächter], 1–125. Budapest: Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt., 1925.

- Herczeg, Ferenc. *Emlékezései: A Várhegy, A gótikus ház* [Memoiren: Der Burgberg, Das gotische Haus]. Hg. v. Béla Németh G.. Budapest: Szépirodalmi, 1985.
- Hoffmann, Sándor. „Nemzeti színház“ [Nationaltheater]. *Magyar Szemle* 5/12 (1893): 143–144.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York–London: Routledge, 2006.
- Ittész, Nóra. *A magyar nyelv nagyszótára* [Großwörterbuch der ungarischen Sprache]. Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézet, 2016.
- J. R. L. „Raimund-Theater“. *Wiener Salonblatt*, 29/48 (1899): 12.
- Johnston, M. William. *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848–1938*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1972.
- Julius. „A folytatás“ [Die Fortsetzung]. *Fővárosi lapok* 19/70 (1893): 592–593.
- Kenedi, Géza. *A magyar szerzői jog* [Das ungarische Urheberrecht]. Budapest: Athenaeum, 1908.
- Keszler, József. „Színház“ [Theater]. *Nemzet* 12/3785 (1893): 5.
- Kisdi, Barbara. *A kulturális antropológia története, elméletei és módszerei* [Geschichte, Theorien und Methoden der Kulturanthropologie]. Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, 2012.
- Klotz, Volker. *Bürgerliches Lachtheater: Komödie–Posse–Schwank–Operette*. Hamburg: Rohwolt Taschenbuch, 1987.
- Kraus, Karl. *Karl Kraus Herczeg Ferenchez*. Wien, 25.06.1901. OSzK Manuskriptsammlung, Briefsammlung, 17047-r90384.
- Kühnel, Harry–Vavra, Elisabeth–Stangler, Gottfried. *Das Zeitalter Kaiser Franz Josefs, I, Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880*. Wien: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, 1984.
- Kühnel, Harry–Vavra, Elisabeth–Stangler, Gottfried. *Das Zeitalter Kaiser Franz Josefs, II, Glanz und Elend 1880–1916*. Wien: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, 1987.
- Linhardt, Marion. *Rezidenzstadt und Metropole: Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*. Tübingen: Max Niemeyer, 2008.
- Mezei, Péter–Szűcs, Tünde. „Die historische Entwicklung des ungarischen Urheberrechts bis zum ersten Gesetzentwurf“. *Acta Iuridica Universitatis Potsdamiensis*, 2/1 (2014): 239–267.
- Middell, Matthias. „Kulturtransfer, Transferts culturels“. Version: 1.0. *Docupedia-Zeitgeschichte*. Online verfügbar: <http://docupedia.de/zg/Kulturtransfer> (28.12.2024)
- N.N. „A dolovai nábob lánya“ [Die Tochter des Nabobs von Dolna], *Fővárosi Lapok* 19/70 (1893): 590–591.

- N.N. „Szinház“ [Theater], *Magyar Génius*, 2/11 (1893): 173–174.
- N.N. „Theater Caricaturen“, *Wiener Caricaturen* 18/47 (1899): 3.
- N.N. „Theater und Kunst“, *Grazer Tagblatt*, 10/305 (1900): 14.
- N.N. „Theater, Kunst und Literatur“, *Neues Wiener Tagblatt*, 33/315 (1899): 8.
- N.N. „Wiener Coulissentratsch“, *Wiener Montags-Post*, 7/254 (1899): 3.
- P. Müller, Péter, „Herczeg Ferenc színházáról“ [Über das Theater von Ferenc Herczeg]. In „*Fenn és lenn*”: *Tanulmányok Herczeg Ferenc születésének 150. évfordulójára* [„Oben und unten“: Studien zum 150. Geburtstag von Ferenc Herczeg]. Hg. Gazdag, László–P. Müller, Péter, 151–164. Pécs: Magyar Történelmi Társulat–Kronosz, 2014.
- Scheer, Tamara. „Konstruktionen von ethnischer Zugehörigkeit und Loyalität in der k.u.k. Armee der Habsburger Monarchie (1868–1914)“. In *Transdifferenz und Transkulturalität: Migration und Alterität in den Literaturen und Kulturen Österreich–Ungarns*. Hg. v. Alexandra, Millner–Teller, Katalin, 155–174. Bielefeld: transcript, 2018.
- Schmidl, Josef. *Das österreichische Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie*. Leipzig: Verlag von Duncker und Humblot, 1906.
- Székely, György (Hg.). *Magyar színházművészeti lexikon* [Ungarisches Theaterlexikon]. Budapest: Akadémia Kiadó, 1994.
- Szívós, Erika. „A ‚másik Bécs‘: az osztrák századforduló változó képe a Schorske utáni történetírásban“ [„Das andere Wien“: das wandelnde Bild der österreichischen Jahrhundertwende in der Historiographie nach Schorske]. *Aetas* 16/3 (2001): 224–237.
- T. Szabó, Levente. „A szerzői jog első magyar törvényjavaslatát övező eszmecserék irodalomszociológiája: a modern magyar szerzőség első ideológiái“ [Die Literatursoziologie der Debatten über den ersten ungarischen urheberrechtlichen Gesetzentwurf: Die ersten Ideologien der modernen ungarischen Autorschaft]. *Erdélyi Társadalom* 9/1–2 (2011): 45–64.
- Takács, Dóra. *Theater in Wien und Budapest um 1900*. Diss., Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2005.
- Talliano, Gustav. „Theater“, *Badener Zeitung*, 3/4 (1900): 5.
- Werner, Michael. „Transfer und Verflechtung. Zwei Perspektiven zum Studium soziokultureller Interaktionen“. In *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*. Hg. Mittelbauer, Helga–Scherke, Katharina, 95–108. Wien: Passagen Verlag, 2005.
- Werner, Michael–Zimmermann, Bénédicte. „Beyond Comparison. *Histoire Croisée* and the Challenge of Reflexivity“. *History and Theory* 45 (2006): 30–50.