



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der ‚Wiener‘ Onkel Tom. Eine Dramenadaption aus
translationswissenschaftlicher Sicht“

verfasst von / submitted by

Mag. Astrid Greußing, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 060 342 351

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Übersetzen Englisch Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Larisa Schippel

Danksagung

An dieser Stelle bedanke ich mich herzlich bei all jenen, die mich beim Verfassen dieser Masterarbeit unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Larisa Schippel, die mir stets mit Rat und Tat zur Seite gestanden ist.

Weiters danke ich meiner Familie sowie meiner Kollegin Sophia für das ausführliche Lektorat.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Wissenschaftstheoretischer Hintergrund.....	3
1.1 Theoretische Grundlagen	3
1.1.1 Epik, Dramatik und Dramenadaption	3
1.1.1.1 Kontrastive Beschreibung der beiden Gattungen Epik und Dramatik	3
1.1.1.2 Allgemeines zur Dramenadaption von Romanen	8
1.2 Methodik: Kategorien der Analyse einer Dramenadaption	9
1.2.1 Adaptionsstrategien.....	10
1.2.1.1 Gegenüberstellung der beiden Werke	10
1.2.1.2 Dramenhandlung.....	10
1.2.1.3 Figuren	12
1.2.1.4 Aufbau und Spannung.....	14
1.2.1.4.1 Aufbau.....	14
1.2.1.4.2 Spannung.....	17
1.2.1.5 Sprache und Stil	20
1.2.1.5.1 Figurenkommunikation.....	22
1.2.1.6 Zeit und Raum.....	22
1.2.1.6.1 Zeit	22
1.2.1.6.2 Raum	24
1.2.1.7 Inneres und äußeres Kommunikationssystem	25
1.2.1.8 Bühnenwirksamkeit	27
1.2.1.9 Rezeption in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Theater in der Josefstadt.....	28
1.2.2 Übersetzungsstrategien im 21. Jahrhundert	29
1.3 Forschungsstand und Relevanz für die Translationswissenschaft	36
2. Historischer Kontext.....	38
2.1 Dramatikerinnen im 19. Jahrhundert	38
2.2 Geschichtlicher Abriss des Theaters in der Josefstadt mit Schwerpunkt auf der Periode unter Georg Johann Wilhelm Megerle (1850–1854)	39
2.3 Therese Megerle.....	42
3. Analyse der Dramenadaption <i>Onkel Tom. Amerikanisches Zeitgemälde mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen, nebst einem Vorspiele, nach Frau Stowe's Roman: „Onkel Tom's Hütte“</i> von Therese Megerle	46
3.1 Adaptionsstrategien.....	46
3.1.1 Gegenüberstellung der beiden Werke	46

3.1.1.1 <i>Uncle Tom's Cabin, or, Life Among the Lowly</i> von Harriet Beecher Stowe	46
3.1.1.2 <i>Onkel Tom. Amerikanisches Zeitgemälde mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen, nebst einem Vorspiele, nach Frau Stowe's Roman: „Onkel Tom's Hütte“</i> von Therese Megerle	47
3.1.1.3 Gegenüberstellung der Erzählphasen des Romans und der Szenen des Dramas	47
3.1.2 Dramenhandlung	52
3.1.3 Figuren	54
3.1.3.1 Haupt- und Nebenfiguren	55
3.1.3.2 Merkmale	59
3.1.3.3 Vergleich mit dem Roman	60
3.1.3.4 Figurenkonstellation und Konfiguration	70
3.1.3.5 Typen und Individuen	71
3.1.3.6 Statische und dynamische Figurenkonzeption	71
3.1.4 Aufbau und Spannung	71
3.1.4.1 Aufbau	71
3.1.4.1.1 Haupt- und Nebenhandlungen	73
3.1.4.1.2 Sukzession	74
3.1.4.1.3 Haupt- und Nebentext	75
3.1.4.1.4 Verbale und nonverbale Darstellung derselben Handlung	76
3.1.4.1.5 Monologe	76
3.1.4.1.6 Dramatisierung (teilweise) übernommener Erzählphasen	77
3.1.4.1.7 Integration verdeckter Handlungen	78
3.1.4.1.8 Dramatische Ironie	78
3.1.4.2 Spannung	79
3.1.5 Sprache und Stil im Drama	82
3.1.5.1 Figurenkommunikation	83
3.1.6 Zeit und Raum	84
3.1.6.1 Zeit	84
3.1.6.2 Raum	85
3.1.7 Inneres und äußeres Kommunikationssystem	87
3.1.8 Bühnenwirksamkeit	88
3.1.9 Rezeption in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Theater in der Josefstadt	89
3.2 Übersetzungsstrategien im 21. Jahrhundert	91
4. Conclusio	94
4.1 Zusammenfassung der Analyse	94
4.1.1 Adaptionstrategien	94
4.1.2 Übersetzungsstrategien	97

4.2 Fazit	99
5. Bibliographie	101
5.1 Internetquellen	108
5.2 Zeitungen	108
6. Anhang	110
6.1 Inhalt des Romans <i>Uncle Tom's Cabin, or, Life Among the Lowly</i> von Harriet Beecher Stowe	110
6.2 Inhalt des Dramas <i>Onkel Tom. Amerikanisches Zeitgemälde mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen, nebst einem Vorspiele, nach Frau Stowe's Roman: „Onkel Tom's Hütte“</i> von Therese Megerle.....	120
6.3 Analyse der Quantitätsverhältnisse in Anlehnung an Asmuth.....	129
6.4 Analyse der Redeanteile der einzelnen Figuren.....	132
6.5 Erstellung der Merkmalprofile nach Asmuth.....	135
6.6 Abstracts	147

Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit Therese Megerles Drama *Onkel Tom. Amerikanisches Zeitgemälde mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen, nebst einem Vorspiele, nach Frau Stowe's Roman: „Onkel Tom's Hütte“*¹, einer Adaption von Harriet Beecher Stowes beliebtem Roman, und bewegt sich somit an der Schnittstelle zwischen Theater-, Literatur- und Translationswissenschaft. Es wird untersucht, welche Strategien für die genannte Dramatisierung verwendet wurden und ob zu Beginn des 21. Jahrhunderts bei der Dramenübersetzung auf dieselben oder ähnliche Strategien zurückgegriffen wird. Dadurch sollen etwaige Synergien zwischen Theater- und Translationswissenschaft aufgezeigt werden, welche sich PraktikerInnen im Bereich Dramenübersetzung zunutze machen können. Bei der Dramenanalyse werden dabei auch literaturwissenschaftliche Aspekte miteinbezogen. Das Hauptziel dieser Arbeit besteht darin, Erkenntnisse zu generieren, durch welche Rückschlüsse auf bedeutende Aspekte der Dramenübersetzung im Allgemeinen gezogen werden können. Diese sollten auch in der Lehre verstärkt Beachtung finden.

Therese Megerle adaptierte mehrere fremdsprachige Romane und wurde als „österreichische Birch-Pfeiffer“ (Müll 1949:105) gefeiert, weshalb eine ihrer Bearbeitungen für die vorliegende Forschungsarbeit ausgewählt wurde. Durch die Beleuchtung ihrer Biografie und ihres Umfelds wird das Augenmerk auch auf die Sichtbarmachung der genannten Dramatikerin gelegt.

Das am 19. Februar 1853 im Theater in der Josefstadt in Wien uraufgeführte Drama *Onkel Tom* wurde zu einer der erfolgreichsten Bearbeitungen des Stoffes. Es wird im Rahmen dieser Masterarbeit anhand von textbasierten und aufführungsbezogenen Kategorien untersucht. Dabei sollen zwei übergeordnete Forschungsfragen beantwortet werden:

1. Auf welche Strategien griff Therese Megerle bei der Dramatisierung von Harriet Beecher Stowes Roman *Uncle Tom's Cabin* zurück?
2. Lassen sich durch die Dramenanalyse Rückschlüsse darauf ziehen, ob im 19. Jahrhundert für die Adaption eines zeitgenössischen fremdsprachigen Romans ähnliche oder sogar dieselben Strategien Anwendung fanden wie für Dramenübersetzungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts?

Auch wenn ein dramatischer Text erst in der Aufführung seiner eigentlichen Bestimmung zugeführt wird, ist es im Fall der vorliegenden Arbeit sinnvoll, sich auf die Textvorlage zu konzentrieren, da sie die Adaption eines Romans für die Bühne aus translationswissenschaftlicher Sicht behandelt. Theaterimmanente Elemente wie Bühnenwirksamkeit und Einbettung des Stückes in den soziokulturellen Kontext werden trotz des textbasierten Ansatzes berücksichtigt. Auf eingebaute Tänze, Lieder, akrobatische Einlagen sowie deren Funktionen wird jedoch nicht eingegangen.

Die Masterarbeit ist folgendermaßen gegliedert: Im ersten Kapitel werden die theoretischen Grundlagen sowie die einzelnen Kategorien der Analyse erläutert. Dabei wird auch auf die Relevanz dieser Arbeit für die Translationswissenschaft Bezug genommen. Das zweite Kapitel befasst sich mit den soziokulturellen Gegebenheiten und beinhaltet eine kurze Dar-

¹ im Folgenden mit *Onkel Tom* abgekürzt

stellung der Situation von Dramatikerinnen im 19. Jahrhundert, die Biografie Therese Megerles sowie einen Abschnitt über das Theater in der Josefstadt. Im dritten Kapitel folgt die Analyse der Dramenadaption. Der erste Schwerpunkt liegt auf den Adaptionstrategien und somit auf der Beantwortung der ersten Forschungsfrage. Es werden die textbasierten Aspekte Handlung, Figuren, Aufbau, Spannung, Sprache und Stil, Figurenkommunikation, Zeit und Raum untersucht, wobei Handlung und Figuren mit dem Roman von Harriet Beecher Stowe verglichen werden. Anschließend werden die Aspekte inneres und äußeres Kommunikationssystem, Bühnenwirksamkeit und Rezeption einer genaueren Betrachtung unterzogen. Der zweite Schwerpunkt der Analyse dient der Beantwortung der zweiten Forschungsfrage. Hier wird aufgezeigt, welche im 21. Jahrhundert zur Übersetzung von Dramen gebräuchlichen Strategien im Falle der untersuchten Dramenadaption eingesetzt wurden. Dabei wird jedoch nur auf jene Strategien eingegangen, die explizit für Dramenübersetzungen formuliert wurden, da im Vergleich zu rein literarischen Texten auch nichtsprachliche Faktoren sowie der lautlich-dingliche Aspekt der Sprache eine bedeutende Rolle spielen. Allgemeine Übersetzungsstrategien (bspw. die Übernahme ausgangssprachlicher Ausdrücke oder die Verwendung von Lehnwörtern) werden nicht besprochen. Verschiedene Möglichkeiten, Phänomene wie z. B. Metaphern zu übersetzen, sind ebenso wenig Teil dieser Masterarbeit. Den Abschluss bilden die Conclusio, welche die beiden Forschungsfragen beantwortet, und das Fazit.

1. Wissenschaftstheoretischer Hintergrund

1.1 Theoretische Grundlagen

1.1.1 Epik, Dramatik und Dramenadaption

Die Dramatisierung eines Romans beinhaltet einen Gattungswechsel. Daher werden im Rahmen dieses Kapitels die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Gattungen Epik und Dramatik kurz umrissen. Sie geben wichtige Hinweise auf Schwierigkeiten bei der Bühnenadaption und sind bedeutend für die Erstellung der einzelnen Kategorien der Dramenanalyse.

1.1.1.1. Kontrastive Beschreibung der beiden Gattungen Epik und Dramatik

Epische und dramatische Texte sind Sprachkunstwerke und behandeln eine fiktive Welt. Sie beinhalten Raum, Zeit, Personen, Vorgänge und Handlungen. Die Darstellungsformen sind fiktionsbedingt, und in beiden Gattungen gibt es neben der gespielten bzw. erzählten Gesamthandlung auch verdeckte Handlungen oder Leerstellen (vgl. Paranjape 1999:42).

Der Hauptunterschied zwischen dramatischen und epischen Werken besteht darin, dass Dramen keine reinen Sprach-, sondern gleichzeitig Bühnenkunstwerke sind – ohne Schauspiel, performative Kunst oder Plurimedialität kein Drama. Paranjape (vgl. 1999:31) geht sogar so weit, Dramen ohne szenische Umsetzung als unvollendet zu bezeichnen. Flemming (vgl. 1955:13) definiert SchauspielerInnen, Zuschauerschaft und das vermittelte Werk selbst als die Komponenten der dramatischen Grundsituation, Gelfert (vgl. 1992:7) hingegen unterscheidet zwischen dem gedruckten Text, welchen er als epischen Text beschreibt, und der Inszenierung bzw. Aufführung. Es erscheint jedoch angebracht, den gedruckten Text ebenso als dramatischen Text zu betrachten, da er für die Aufführung konzipiert wurde und ihm für die Epik typische Elemente wie bspw. ein Erzähler fehlen.

Die Dramatik ist unmittelbar und plurimedial. Sie bedient sich neben sprachlicher auch optischer und akustischer Mittel (vgl. Paranjape 1999:45). Zu den optischen Mitteln zählen bspw. Bühnenbild, Requisiten, Aussehen und Kostüme der SchauspielerInnen, Gestik, Mimik und Beleuchtung; zu den akustischen Klangeffekte, Musik und Geräusche (vgl. Pfister 2001¹¹:25–26). Gefühle werden im Drama nicht nur sprachlich vermittelt, sondern zusätzlich durch Gestik und Mimik verdeutlicht oder überhaupt nur außersprachlich kommuniziert (vgl. Patsch 1980:200). Durch das weitgehende Fehlen eines vermittelnden Kommunikationssystems wird der Eindruck erweckt, dass das dargestellte Geschehen gleichzeitig mit der Rezeption stattfindet (vgl. Pfister 2001¹¹:23). Die Information der Zuschauerschaft erfolgt, von Bühnenbild, Requisiten o. Ä. abgesehen, immer über die fiktiven Figuren. Für Stephan (vgl. 1982:90) ist dies eine Grundvoraussetzung des Dramas.

Epische Texte dagegen werden durch die Vermittlung eines Erzählers charakterisiert. Dieser wird mehr oder weniger konkretisiert (vgl. Pfister 2001¹¹:20), schildert ein vergangenes Geschehnis und lässt durch Beschreibungen die epische Illusion in der Phantasie der Le-

serInnen entstehen. Auch wenn diese meinen, alles mit eigenen Augen zu sehen, bleibt es die Vision des Erzählers, der stets mehr weiß als die Leserschaft und von den Figuren nur jene Aspekte preisgibt, die er preisgeben will (vgl. Flemming 1955:25–28; 1955:42–44). Manchmal liefert er Erklärungen, bisweilen tritt er auch zurück, z. B. wenn sachlich berichtet, monologisiert oder direkt gesprochen wird. Durch das Medium Erzähler entsteht die epische Distanz (vgl. Paranjape 1999:38). Im Drama existiert diese, vom epischen Theater abgesehen, nicht (vgl. Šlemic 2007:26). Dramatische Texte bedürfen auch keines Erzählers, obwohl teilweise epische Elemente in Dramentexten vorkommen (vgl. Paranjape 1999:44–45). Vogt (vgl. 1986:231) kritisiert diese Annahme eines personifizierten fiktiven Erzählers und plädiert dafür, von der Erzählfunktion zu sprechen, welche abhängig von Intention, Textform und Stoff auf unterschiedliche Art und Weise stilisiert werden kann. Konkret sind in epischen Texten nur die Figuren- und die Erzählerrede. Die Figur samt ihren außersprachlichen Aktivitäten und der Raum werden sprachlich schematisiert und erscheinen abstrahiert (vgl. Pfister 2001¹¹:327).

Kollektive Produktion und Rezeption sind kennzeichnend für das Drama. Die Inszenierung entsteht durch die Zusammenarbeit von RegisseurIn, SchauspielerInnen, KostümdesignerInnen, MaskenbildnerInnen usw. sowie durch die Vorarbeit der Dramatikerin/des Dramatikers. Die ZuschauerInnen rezipieren das Drama nicht als Einzelpersonen, sondern als Kollektiv. Wurde die dramatische Illusion vollständig durch die kollektive Produktion und Rezeption realisiert, haben sie das Gefühl, mitten im Geschehen zu sein. Sie nehmen die Gesamthandlung selbst wahr und interpretieren, was sie sehen. Handgreifliche Einmischungen ihrerseits stören die Illusion jedoch (vgl. Paranjape 1999:32; Flemming 1955:38). Vollständig in die Illusion einzutauchen gelingt der Zuschauerschaft nur, wenn das Drama so lebensecht auf der Bühne dargestellt wird, dass sie es als real empfinden (vgl. Gelfert 1992:9). Es spricht also nicht nur ihren Intellekt an, sondern ist gleichzeitig ein sinnliches Erlebnis. Dieses sinnlich-konkrete Element ist die wesentliche Dimension der Dramatik (vgl. Stephan 1982:70).

Die Zuschauerschaft ist von der Inszenierung abhängig und hat daher weniger Interpretationsspielraum (vgl. Rauth 1974:13). Der Großteil der Interpretationsarbeit wird von der Regisseurin/vom Regisseur erledigt, die/der nach der Lektüre ihre/seine Vorstellungen auf die Bühne bringt (vgl. Šlemic 2007:29). Die Zuschauerschaft rezipiert also eine mögliche Lesart des Dramas (vgl. Damis 2000:4). Zusammengefasst ist der inszenierte Text eine konkretisierende, präzisierende, eindeutige bzw. in seiner Mehrdeutigkeit auf die Auslegung der Regisseurin/des Regisseurs fokussiertere Interpretation des schriftlich fixierten Textes (vgl. Pfister 2001¹¹:29). Stephan (vgl. 1982:71) sieht das literarische Textsubstrat nur als Teilnotat und Grundlage der Inszenierung, durch welche die dem Drama angemessene Vermittlung schließlich stattfindet.

Epische Werke werden in der Regel von einer Person allein rezipiert. Diese kann das Lesetempo frei wählen, nach vorne oder zurückblättern, Pausen einlegen und über das Gelesene nachdenken, Verständnisschwierigkeiten durch wiederholtes Lesen ausräumen und sich die fiktive Welt so aufbauen, wie es ihr der Lektüre angemessen scheint (vgl. Rauth 1974:13). Ihre Einbildungskraft ist viel stärker gefordert, sie bleibt aber dennoch auf den Erzähler angewiesen (vgl. Flemming 1955:44; 1955:87). Eventuell vorhandene Leerstellen und Lücken muss sie selbst füllen, genauso wie sich die Zuhörerschaft verdeckte Handlungen

vorstellen muss. Das Bild, das sich die Leserschaft von der fiktiven Welt macht, variiert von Person zu Person (vgl. Paranjape 1999:44–49). Sowohl Leserschaft als auch Zuhörerschaft tragen die fiktive Wirklichkeit mit (vgl. Šlemic 2007:31). Die geistige und emotionale Anteilnahme der rezipierenden Person hängt von ihrer Phantasie und der Intensität ihres Mitdenkens ab. Sie kann zum epischen Text zurückkehren und ihn erneut lesen. Den Dramentext (nochmals) zu lesen ist jedoch nicht dasselbe wie das Aufführungserlebnis (vgl. Patsch 1980:232). Auch eine Videoaufnahme kann es nicht ersetzen, sie kommt ihm aber näher als die nochmalige Lektüre des Dramentextes. Die Bilder, die die Phantasie beim Lesen des Dramentextes erzeugt, erreichen längst nicht dieselbe Konkretheit und Vollständigkeit wie die Aufführung (vgl. Stephan 1982:71).

Ab und zu wird Epik von mehreren Menschen gemeinsam rezipiert, wenn sie bspw. jemandem zuhören, der eine Geschichte erzählt. Epische Werke werden aufgrund der verbalen Konzeption jedoch nicht in derselben Intensität erlebt wie szenisch-theatralisch konzipierte dramatische Texte. Im Drama werden der Zuschauerschaft manche Informationen nicht verbal, sondern ausschließlich durch Gestik oder Mimik mitgeteilt. Eine Person, die anderen eine Geschichte erzählt, verwendet zwar auch Gesten, diese dienen allerdings in erster Linie der Unterstreichungen. Die erzählende Person schlüpft nicht in die Rollen der einzelnen Charaktere, SchauspielerInnen hingegen verkörpern die dramatischen Figuren (vgl. Flemming 1955:29–35).

Das Präteritum ist jene Zeitform, die in der Epik hauptsächlich verwendet wird. Dennoch stellt sich die Leserschaft das Geschehen epischer Texte als gegenwärtig vor. Im Drama handelt es sich um das Präsens, auch wenn dessen Gegenwart nicht unbedingt mit der Gegenwart des Zuschauerraums ident sein muss. Ein Vergleich der Zeit in Epik und Dramatik zeigt, dass beide Gattungen ähnliche Strukturen aufweisen: Die erzählte Zeit und die Erzählzeit entsprechen der dargestellten Zeit und der Darstellungszeit. Erzählte bzw. dargestellte Zeit gehören zur inneren Zeitdimension und beschreiben die Zeit der erzählten oder dargestellten Vorgänge. Erzählzeit und Darstellungszeit sind Teil der äußeren Zeitdimension und beschreiben die Lesezeit bzw. die reale Spielzeit (vgl. Pfister 2001¹¹:327; Paranjape 1999:35–41). In beiden Gattungen wird mit Zeitdeckung, Zeitraffung und Zeitdehnung gearbeitet, wobei im Drama die Zeitdeckung üblich ist, Zeitraffungen mit Einschränkungen angewendet werden können und Zeitdehnungen so gut wie nie vorkommen. In epischen Texten sind Zeitdehnungen ebenfalls seltener. Am häufigsten tritt die Zeitraffung auf (vgl. Vogt 1986:235). Die Zeitdeckung wird durch direkte Rede und szenische Darstellung erreicht. Auch Linearität oder Sukzession, Simultaneität, Vorausdeutungen und Rückblicke werden in beiden Gattungen verwendet, wenn auch nicht in derselben Häufigkeit (vgl. Paranjape 1999:43; Šlemic 2007:28).

Aufgrund der zeitlichen Einschränkung, der DramatikerInnen unterworfen sind, müssen sie den Stoff ökonomisch auswählen und die Gesamthandlung zielgerichtet entwickeln (vgl. Rauth 1974:13). Lange Berichte langweilen die Zuschauerschaft; im Drama müssen Vorschauen oder Rückblenden komprimiert dargeboten werden (vgl. Flemming 1955:51). Das Geschehen vollzieht sich im Moment seiner Rezeption. Sprachliche und außersprachliche Zeichen werden gleichzeitig auf der Bühne produziert, durch extra- und paralinguistische Elemente wird die Sprache intensiviert. In der Epik hingegen wird die Simultaneität von Ge-

bärde und Wort durch ein Aufeinanderfolgen derselben ersetzt (vgl. Paranjape 1999:47–48). Auf der Bühne können sogar Parallelhandlungen dargestellt werden, wenn bspw. eine Abtrennung der Bühne in mehrere Einheiten erfolgt und jede Einheit der Darstellung einer Handlung dient, die gleichzeitig mit den Handlungen der anderen Einheiten abläuft (vgl. Šlemic 2007:28).

Die sprachliche Grundform der Dramatik ist die Figurenrede, vor allem die dialogische (vgl. Pfister 2001¹¹:23). Dialoge konstituieren die Handlung, charakterisieren die Figuren, schaffen eine bestimmte Atmosphäre und verändern die Situation, sodass die Gesamthandlung dynamisch weiterläuft (vgl. Rauth 1974:13; Gelhard 1984:48). Weiters beinhalten sie, was die Autorin/der Autor dem Publikum mitteilen möchte (vgl. Short 1989:149). In epischen Werken finden sich Dialoge weniger häufig und können auch in indirekter Rede wiedergegeben werden. Darüber hinaus sind in derartigen Texten keine Monologe notwendig, um die Gedanken und das Innere der Figuren wiederzugeben (vgl. Flemming 1955:35). Der Erzähler kann die indirekte bzw. direkte Rede auch ergänzen oder unterbrechen (vgl. Šlemic 2007:28).

Epischen Werken fehlt zwar das theatralische Element, sie arbeiten aber mit dramatischen Elementen, genauso wie dramatische Texte epische Elemente beinhalten. Beispiele hierfür sind – vom Nebentext abgesehen – Redebericht, Mauerschau, Publikumsanrede oder Botenbericht (vgl. Paranjape 1999:44). Diese Berichte werden in die direkten Reden bzw. Dialoge der Figuren eingebaut, in epischen Texten können sie selbständig vorkommen (vgl. Šlemic 2007:28). Dabei ist zu beachten, dass die Glaubwürdigkeit des Berichts von jener Figur abhängt, von welcher er stammt. Berichtet ein übergeordneter Erzähler, ist der Bericht objektiver, als wenn er von einer Figur des inneren Kommunikationssystems stammt, da er nicht figurespezifisch verzerrt ist (vgl. Stephan 1982:90).

Pfister (vgl. 2001¹¹:109–112) unterscheidet anhand der Trägerfiguren zwei Untertypen von figurengetragenen epischen Kommunikationsstrukturen. Der erste Untertyp wird von Figuren gesprochen, die nur Teil des vermittelnden, aber nicht Teil des inneren Kommunikationssystems sind (Beispiele sind der Chor, die Regiefigur und Figuren, die den Prolog bzw. Epilog sprechen); der zweite von Figuren, die Teil beider Kommunikationssysteme sind und dadurch teilweise mehrdeutige Übergangsphänomene verursachen, wenn sie sich nicht plötzlich deutlich aus der Spielsituation lösen. Die strukturell engste Annäherung der Dramatik an das Kommunikationsmodell der Epik geschieht für ihn in Form der Spielleiter- oder Regiefigur. In manchen Dramen gibt es auch vermittelnde Erzählinstanzen. Manchmal wird diese Funktion von einem Chor oder einer handelnden Figur, die dafür aus ihrer Rolle heraustritt, übernommen (vgl. Paranjape 1999:43).

Auch das Prinzip der Spannung sowie der Spannungsaufbau werden in den beiden Gattungen unterschiedlich behandelt. Epische Spannung wirkt anregend, dramatische aufregend. Dies hängt auch damit zusammen, dass die Dramenvorstellung nur einen bestimmten Zeitraum umfasst, der von der Zuschauerschaft nicht individuell bestimmt werden kann – der Spannungsaufbau richtet sich meist geradlinig auf den Schluss. Epische Werke hingegen haben die Möglichkeit, die Handlungen und Geschehnisse ausführlicher darzustellen (vgl. Flemming 1955:45–51). Während die Dramatik vom Zeitablauf stark beeinflusst wird, ist die Epik hier ebenfalls unabhängiger. Zeitliche Vorgänge werden zwar dargestellt, aber nicht

unbedingt hinsichtlich ihrer realen Abfolge und Dauer wie beim Drama. Die Chronologie kann, bspw. durch Vorschau, Rückblicke o. Ä., leichter verändert werden (vgl. Vogt 1986:234). Die Entwicklung der Geschichte kann sich in der Epik auch über längere Zeiträume erstrecken. Es können mehrere Handlungsstränge ein- und Nebenhandlungen weiter ausgebaut werden (vgl. Rauth 1974:13).

Ein weiterer Unterschied betrifft die Figuren. EpikerInnen können sie von der Innen- oder Außensicht ausgehend darstellen, DramatikerInnen müssen die Innensicht durch Monologe greifbar machen (vgl. Šlemic 2007:29). Das Äußere hingegen wird im Drama wahrgenommen, in der Epik muss es beschrieben werden (vgl. Flemming 1955:86).

Dramatische Figuren werden psychologisch und sozial weniger komplex dargestellt als in der Epik. Sie sind einerseits fragmentarischer, da die Möglichkeiten, ihr Inneres zu zeigen, vom Medium beschränkt werden, andererseits aber auch plastischer, da sie lebendig sind. Sie treiben die Gesamthandlung voran. Durch ihre Reden und Handlungen stellen sie sich selbst dar. Dies können sie auch in epischen Texten tun. In diesen erfährt die Leserschaft mehr über das Innenleben der Figuren, und das Aussehen wird ihrer Phantasie überlassen und nicht von den SchauspielerInnen oder der Inszenierung vorgegeben (vgl. Paranjape 1999:33–43; Pfister 2001¹¹:222 sowie 2001¹¹:274; Rauth 1974:13).

Die Zahl der Figuren ist in dramatischen Texten beschränkter als in epischen. Abgesehen davon, dass es ästhetisch nachvollziehbar ist, die Zahl der Nebenfiguren zu reduzieren und sich auf die Hauptfiguren zu konzentrieren, ist es unwirtschaftlich, viele SchauspielerInnen für kleine Rollen anzustellen, auch wenn einige dieser Rollen mit derselben Person besetzt werden können. Wird eine Dramenadaptation für eine bestimmte Spielstätte verfasst, muss auch deren Budget berücksichtigt werden (vgl. Malone 2003:10).

Der Raum und die Requisiten bzw. Gegenstände nehmen in beiden Gattungen wichtige Rollen ein. Sie dienen bspw. der Figurencharakterisierung oder der Schaffung von Atmosphäre (vgl. Paranjape 1999:43).

Im Drama ist der Raum dreidimensional, in der Epik eindimensional. Fernräume können in epischen Texten besser dargestellt werden als in dramatischen, in welchen vor allem Nahräume gezeigt werden. EpikerInnen können ihre Räume generell freier gestalten als DramatikerInnen. Auch Wechsel, Einengungen oder Erweiterungen des Raumes fallen ihnen leichter. Auf der Bühne hingegen können die Schauplätze nicht so häufig gewechselt werden, da jeweils die damit verbundene Dekoration ausgetauscht werden muss (vgl. Paranjape 1999:46–47).

Ein epischer Text bleibt nach seiner Vollendung in der Regel unverändert, ebenso der von der Dramatikerin/vom Dramatiker geschaffene dramatische Text. Letzterer bietet allerdings mehr Möglichkeiten der Konkretisierung. Die szenischen Komponenten und Bühnenanweisungen im Nebentext des Dramas sind nämlich offen für Änderungen und die Grundlage für die Entstehung verschiedener Bühnenrealisationen bzw. szenischer Texte (vgl. Paranjape 1999:45; Stephan 1982:111). Ein Teil dieser Realisationen ist explizit im dramatischen Text festgelegt, der Rest unterliegt der jeweiligen Inszenierung (vgl. Pfister 2001¹¹:25). Darüber hinaus ändert sich der Text von Inszenierung zu Inszenierung sowie danach von Aufführung zu Aufführung zumindest geringfügig. Viele, wenn nicht sogar alle dieser Veränderungen haben keine Entsprechung im Damentext oder im Regiebuch (vgl. Malone 2003:12).

1.1.1.2 Allgemeines zur Dramenadaption von Romanen

Die Dramatisierung epischer Texte ist zweifellos möglich, da es sich, wie im vorigen Abschnitt gezeigt wurde, bei den Texten beider Gattungen um fiktive Sprachkunstwerke handelt, welche die Elemente Handlung, Vorgänge, Raum, Zeit und Figuren beinhalten. Aus einem sprachlich-narrativen wird ein literarisch-theatralischer und plurimedialer Text (vgl. Paranjape 1999:72–73). Es bleibt aber nicht nur beim Gattungswechsel – kommt der Text auf die Bühne, ist auch das Medium ein anderes (vgl. Šlemic 2007:32). Damit eine Adaption erfolgreich sein kann, muss sie den Anforderungen des neuen Mediums entsprechen (vgl. Patsch 1980:238). Um ein Bühnenerlebnis zu schaffen, das dem Leseerlebnis entspricht, und die Aussage des Romans zu übernehmen, sind DramatikerInnen aber nicht nur an die Anforderungen des Mediums, sondern auch an Ton und Inhalt des Romans gebunden (vgl. Rauth 1974:13; 1974:78). Dennoch steht es ihnen frei, den Roman nur als Vorlage zu benutzen und sozusagen Variationen eines Themas zu verfassen. Dies entspricht Malone (vgl. 2003:6–7) zufolge der Natur des Theaters. Dabei kann sich die Verbindung auch nur auf das Thema oder die Struktur beziehen (vgl. Damis 2000:12).

DramatikerInnen müssen den Inhalt des Romans komprimieren und können nur eine bestimmte Anzahl an Motiven des Gesamtstoffes übernehmen (vgl. Schildbach 1937:134). Dabei kommt es oftmals zu Akzentverschiebungen bei der Stimmung oder der Figurencharakterisierung (vgl. Patsch 1980:233). Kürzungen sind aus offensichtlichen Gründen notwendig – der Umfang eines Romans kann leicht übernommen werden, die tatsächliche Länge hingegen würde die Geduld der ZuschauerInnen überfordern (vgl. Malone 2003:11).

Gelhard (vgl. 1984:47) zufolge ähneln die Erzählphasen mancher Romane den Szenen eines Dramas, da sie in sich geschlossen und kurz sind. Diese fallweise Ähnlichkeit sowie Dialoge, szenische Darstellungen und die personale Erzählsituation erleichtern die Dramatisierung epischer Texte. Dasselbe trifft auf epische Elemente in dramatischen Texten (Mauerschau, Redebericht, Botenbericht usw.) zu. Sowohl das dramatische Präsens als auch das epische Präteritum beziehen sich auf die fiktive Gegenwärtigkeit der Texte für die Leserschaft bzw. Zuschauerschaft (vgl. Paranjape 1999:72).

Oft wird der Inhalt eines Romans durch die Dramatisierung gegenständlicher, dafür erfolgt eine Abnahme der soziologischen und psychologischen Komplexität (vgl. Pfister 2001¹¹:274). Die Innenseite der Figuren muss nach außen hin sichtbar gemacht werden und die Zuschauerschaft sollte ihre Motive erkennen können. Dialoge des Romans sind zu sichten und anzuordnen. Wichtige Elemente, die nicht in Dialogform vorgegeben sind, müssen dialogisch vermittelt werden. Die szenisch-theatralische Darbietung ist dabei ebenfalls im Auge zu behalten. Wörtliche Entnahmen ganzer Szenen oder Teilen davon genügen nicht immer. Es ist wichtiger, dramatische Lösungen zu finden und verbal Vermitteltes durch Schauspiel zu verdeutlichen (vgl. Rauth 1974:14; 1974:78).

Häufige Zeit- und Raumwechsel, starke Zeitdehnung und Zeitraffung, Vorgänge, die visuell schwer darstellbar sind, zahlreiche Vorschauen und Rückblicke, Naturschilderungen, Bewusstseinsströme, Reflexionen und ähnliche Elemente des Romans können die Dramatisierung einschränken bzw. erschweren (vgl. Paranjape 1999:73). Laut Patsch (vgl. 1980:23) erweist sich bereits das Kürzen und die Vereinfachung der Gesamthandlung für viele DramatikerInnen als Problem.

Bei der Schaffung einer Dramenversion sollten die Erwartungen der ZuschauerInnen, die technischen Möglichkeiten der Spielstätte und die Erfahrungen der VorgängerInnen berücksichtigt werden (vgl. Gelfert 1992:47). Weiters sind gesellschaftliche Normen zu beachten, denn was narrativ als literaturfähig angesehen wird, muss auf der Bühne nicht unbedingt toleriert werden (vgl. Pfister 2001¹¹:275–276), wobei hier anzumerken ist, dass gerade durch das bewusste Nichteinhalten gesellschaftlicher Normen möglicherweise eine Änderung derselben ausgelöst werden kann. Der Erfolg einer Dramatisierung ist nicht zuletzt davon abhängig, ob berücksichtigt wurde, dass es zwischen dem Theaterpublikum und der Leserschaft eines Romans grundsätzliche Unterschiede gibt (vgl. Rauth 1974:13).

Mehr noch als Übersetzungen scheinen Dramenadaptionen im Schatten der Originaltexte zu stehen. Ein Grund hierfür mag sein, dass der Schwerpunkt von jener Person gesetzt wird, die den Text bearbeitet, wodurch deren individuelle Lesewelt allgemeinverbindlich wird. Dies wird durch die Schauplatzgestaltung und die Wahl der SchauspielerInnen noch unterstützt. Im Vergleich mit dem Original ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Bearbeitung als unbefriedigend betrachtet wird – vor allem, wenn sie von RomankennerInnen beurteilt wird, deren persönliche Vorstellungen der fiktiven Welt sich stark von der Dramenadaption unterscheiden (vgl. Rauth 1974:14; 1974:79). Als eigenständiges Werk hingegen kann sie dennoch gut bewertet werden, Malone (vgl. 2003:1) zufolge jedoch erst, wenn eine gewisse Zeit verstrichen ist, das Werk wiederholt aufgeführt wurde und es sich so aus dem Schatten des Originals gelöst hat.

1.2 Methodik: Kategorien der Analyse einer Dramenadaption

In diesem Abschnitt der Arbeit werden die anhand des vorangegangenen gattungstheoretischen Vergleichs von Epik und Dramatik erstellten Kategorien für die Analyse einer Dramenadaption beschrieben.

Eine derartige Analyse sollte die Aufführung selbstverständlich berücksichtigen. Dabei muss auch beachtet werden, dass die Präsentation eines Dramas auf der Bühne schauspielergebunden ist, von einem Ensemble realisiert wird und dabei Veränderungen durchlaufen kann, die von der Dramatikerin/vom Dramatiker nicht vorgesehen waren (vgl. Platz-Waury 1999⁵:50–52). Da sich die vorliegende Arbeit auf den doppelten Transfer, der beim Adaptionsvorgang vor sich geht (einerseits die sprachliche Übertragung vom Englischen ins Deutsche, andererseits die gattungsbezogene Übertragung vom Roman zum Drama), konzentriert und es sich um einen lange zurückliegenden Aufführungszeitraum handelt – *Onkel Tom* stand am Wiener Josefstädtertheater von Februar bis Juli 1853 (vgl. Pilz 1935:Anhang o. S.) auf dem Spielplan –, wird die Rezeption in Kapitel 3.1.9 mittels der Analyse von in Printmedien veröffentlichten Rezensionen behandelt.

Die einzelnen Kategorien lauten:

- Gegenüberstellung der beiden Werke
- Dramenhandlung
- Figuren
- Aufbau und Spannung

- Sprache und Stil
- Zeit und Raum
- Inneres und äußeres Kommunikationssystem
- Bühnenwirksamkeit
- Rezeption in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Theater in der Josefstadt

Den zu Beginn des 21. Jahrhunderts bei der Dramenübersetzung zur Anwendung kommenden Strategien wird mit Kapitel 1.2.2 ein eigener Abschnitt gewidmet, da dieser die theoretische Grundlage zur Beantwortung der zweiten Forschungsfrage bildet.

1.2.1 Adaptionstrategien

1.2.1.1 Gegenüberstellung der beiden Werke

Zuerst werden der Roman und seine Adaption einander gegenübergestellt. Eine ausführliche Beschreibung des Inhaltes der beiden Werke befindet sich im Anhang.

Es folgt eine schematische Gegenüberstellung der Szenenfolge im Drama mit den Erzählphasen der Romanhandlung. Da sie nicht übereinstimmen, werden im nächsten Schritt die Szenen des Dramas mit jenen Erzählphasen verglichen, die möglicherweise als Vorlage dienten.

1.2.1.2 Dramenhandlung

Der Terminus Handlung wird in der Literatur nicht einheitlich definiert. Er kann sich auf den Handlungszusammenhang des Dramas oder auf eine einzelne Handlung, die in einer bestimmten Situation von einer Figur ausgeführt wird, beziehen. Aus diesem Grund wird Erstes in dieser Arbeit als Gesamthandlung, Dramenhandlung oder dramatische Handlung bezeichnet, während sich Handlung auf eine einzelne Handlung bezieht. Asmuths Argumentation, welche zur Definition von Handlung als „summativer Bezeichnung des Drameninhalts“ (Asmuth 2009⁷:7) führt, kann nicht gefolgt werden, da hiermit das Problem der Mehrdeutigkeit dieses Terminus nicht gelöst wird. Komplexere Differenzierungen wie bei Pfister (vgl. 2001¹¹:269–270) gehen für diese Arbeit zu sehr ins Detail und werden daher nicht übernommen.

Jedes Drama präsentiert eine Geschichte im Sinne der logisch ablaufenden Darstellung eines Geschehnisses bzw. mehrerer miteinander verknüpfter Geschehnisse. Die Geschichte muss nicht nur aus Handlungen bestehen, sondern kann auch Geschehensabläufe umfassen. Dabei richten sich die meisten dramatischen Texte nach dem Prinzip der Sukzession, was auch in der Szenenfolge beibehalten wird (vgl. Pfister 2001¹¹:270–273) und wodurch sich die Gesamthandlung linear entfaltet. Im Falle der Sukzession ist zu beachten, dass ihre Grundlage ein Duplizitätsprinzip ist: Um das Fortschreiten der Zeit zu markieren, muss etwas wiederholt werden, bspw. durch das Ereignis selbst und einen Rückgriff oder durch eine der Erwähnung folgende Verwirklichung. Wird ein vergangenes Geschehnis nur durch einen Rückgriff dargestellt, fehlt der Gegenwarts- oder Zukunftsbezug und somit der Hinweis auf zeitliche Sukzession (vgl. Pütz 1970:47–48).

Die dramatische Handlung stellt also eine Entwicklung dar. Sie wurzelt in der Regel in einem Konflikt und ist überschaubar, komprimiert und konzentriert (vgl. Paranjape 1999:33). Der Konflikt kann sowohl ein innerer als auch ein äußerer sein. Ersterer wird durch zwei widerstreitende Forderungen in der Hauptfigur selbst, letzterer durch den Streit zweier Parteien verursacht. Neben diesem Entscheidungs- oder Konfliktdrama existiert auch das analytische Drama bzw. Entdeckungsdrama, dessen Handlung auf die Aufklärung eines Geschehnisses, welches vor dem Beginn des Stückes stattgefunden hat, abzielt (vgl. Geiger 1986:243).

Bei der Analyse der Dramenhandlung wird auf die Gegenüberstellung aus Kapitel 3.1.1.3 zurückgegriffen. Der Inhalt des Ausgangs- und Zieltextes sowie eventuell vorhandene Veränderungen werden unter Berücksichtigung von Stofffülle, Reduktionen, Additionen, Substitutionen und Permutationen untersucht.

Abweichungen von den Erzählphasen des Romans werden in dieser Arbeit in Anlehnung an Damis (vgl. 2000:13–15) als Transformationen bezeichnet. Auch die Termini Reduktion, Substitution, Addition und Permutation werden von ihrer Untersuchung der Unterschiede zwischen Dramentext und Strichfassung² übernommen und an die Dramenadaption angepasst definiert:

Reduktionen bezeichnen Kürzungen der Vorlage, wobei dem Ausmaß der Kürzung keinerlei Bedeutung zugemessen wird. Auf Redundanzen wird jedoch geachtet. Die Strategie der Reduktion kann aufgrund der Länge der Spielzeit angewendet werden oder der Steigerung der Spannung dienen.

Bei der Substitution werden Teile der übernommenen Erzählphasen durch Teile anderer Erzählphasen des Romans ersetzt.

Additionen sind zusätzliche Elemente, welche in die übernommenen Erzählphasen des Romans eingefügt werden. Dabei werden Elemente, die bereits im Roman existieren, und Elemente, die im Roman nicht vorhanden sind, unterschieden. Bei letzteren kann es sich um Zitate anderer Autoren oder eigene Zusätze der Dramatikerin/des Dramatikers handeln.

Permutationen bezeichnen Transformationen, welche die lineare Abfolge der Erzählphasen für die Szenenfolge verändern.

Die vier genannten Strategien können die Bedeutung des Textes erweitern, einengen oder anderweitig verändern (vgl. Damis 2000:16).

Der Komplexitätsgrad eines dramatischen Textes ist prinzipiell eingeschränkt. Häufig werden Strategien zur Verdeutlichung bzw. Minderung von Information angewendet. Informationen werden mehrfach codiert und wiederholt, bspw. indem sie sprachlich und außersprachlich wiedergegeben sowie durch Vor- und Rückgriffe verdeutlicht werden. Die Makrostruktur wird transparent gehalten und die zentralen Ereignisse und Personen stehen im Mittelpunkt. Die Wiederholung oder das Wiederaufgreifen bestimmter Themen dient darüber hinaus der Schaffung von dramatischem Fortschritt und Sukzession (vgl. Pfister 2001¹¹:64; Pütz 1970:33–40).

Das Kürzen oder Verdichten der Handlung kann durch die Auslassung großer Teile der Romanhandlung entstehen, was möglicherweise neue Verbindungen zwischen den ver-

² Dramentext, der für eine bestimmte Aufführung gekürzt wurde (vgl. Šlemic 2007:83)

bleibenden Abschnitten notwendig macht. Diese können auch vom Ausgangsmaterial inspiriert sein (vgl. Malone 2003:10).

1.2.1.3 Figuren

Die Entscheidung, in der vorliegenden Arbeit ausschließlich von Figuren oder Dramenfiguren und nicht von Personen zu sprechen, wurde bewusst getroffen. In der Literatur wird selten ausschließlich die Bezeichnung dramatische Person verwendet. Manchmal findet sich nur der Begriff Person oder die Bezeichnungen Figur und Person kommen synonym vor. Asmuth (vgl. 2009⁷:91) kritisiert bei Pfister (vgl. 2001¹¹:221–222) die reine Verwendung von Figur und weist u. a. auf die Herkunft des Begriffs Person aus der Theatersprache hin. Platz-Waury (vgl. 1999⁵:77) zeigt auf, dass letzterer in hohem Maße realitätsbezogen ist. Ausschlaggebend für die Entscheidung, nicht von dramatischen Personen zu sprechen, war in diesem Fall die Einheitlichkeit der Terminologie, da später auch die Termini Figurenrede und Figurenkomunikation (genauso wie Haupt- und Nebenfigur) verwendet werden.

Dramatische Figuren sind Kunstgebilde, deren Existenz auf die Welt des jeweiligen Dramas reduziert ist. Die RezipientInnen können nicht mehr über sie erfahren, als im Drama preisgegeben wird. Viele von ihnen ergänzen die Dramenfiguren jedoch während des Rezeptionsprozesses zu realen Personen (vgl. Platz-Waury 1999⁵:76; 1999⁵:93–94). Für Styan (vgl. 1982:169) erfüllt eine Figur ihren Zweck dann, wenn das Publikum seinen Eindruck von ihr als einheitlich und komplett ansieht.

Dramenfiguren sind unterschiedlich stark individualisiert. Die Spanne reicht von Personifikationen über Typen bis hin zu voll ausgebildeten Charakteren (vgl. Platz-Waury 1999⁵:78–80). Werden Informationen, die im Roman geschildert werden, im Drama in Dialogform mitgeteilt, kann dies zur Folge haben, dass der Charakter der Figuren stärker einer bestimmten Linie folgt (vgl. Patsch 1980:181). Manchmal werden neue Dramenfiguren kreiert oder mehrere bereits bestehende Figuren zu einer einzigen zusammengefasst. Hierbei können Funktionen bzw. Charakteristika der zusammengefassten Figuren kombiniert werden. Die Anwendung dieser Strategie ist aufgrund der Komprimierung der Gesamthandlung manchmal notwendig (vgl. Malone 2003:10).

DramatikerInnen können im Haupt- oder Nebentext Anweisungen zum Aussehen oder dem Verhalten einer Figur geben. Entscheidend ist für die ZuschauerInnen jedoch, was sie visuell und akustisch wahrnehmen. Die Besetzung der Rollen ist hierbei sehr bedeutend, u. a., da Dramenfiguren im Text meistens relativ offen konzipiert sind (vgl. Platz-Waury 1999⁵:86–89). Die Charakterisierung der Dramenfiguren kann auf unterschiedliche Art und Weise erfolgen. Dabei wird zwischen direkter und indirekter sowie zwischen Fremd- und Selbstcharakterisierung unterschieden. Typen werden manchmal durch sprechende Namen beschrieben. Eine Figur kann sich selbst oder andere Figuren direkt charakterisieren. Häufiger verwendet wird jedoch die indirekte Charakterisierung (vgl. Gelfert 1992:17–18). Der Charakter einer Figur kann von ihrem Verhalten und ihren Aussagen, aber auch von ihrem Kostüm oder von Requisiten abgeleitet werden (vgl. Platz-Waury 1999⁵:84). Dramatische Figuren werden genauso durch soziale Beziehungen zu anderen Figuren beschrieben (vgl. Short 1989:149). Pfister (vgl. 2001¹¹:251–263) teilt diese Figurencharakterisierungstechniken in vier Klassen

ein: implizit-auktorial, implizit-figural, explizit-auktorial und explizit-figural. Zu den implizit-auktorialen Charakterisierungstechniken gehört die Hervorhebung von Kontrast- und Korrespondenzrelationen zu anderen Figuren. Implizit-figurale Techniken der Figurencharakterisierung können sprachlich und außersprachlich sein. Hierbei charakterisiert sich die Figur implizit selbst – durch ihr Verhalten, ihr Aussehen, die Requisiten und ihre Bekleidung, aber auch durch den Schauplatz (bspw. ihren Wohnraum) oder die implizite oder explizite Charakterisierung einer anderen Figur. Dessen sind sich die Figuren jedoch nicht immer bewusst. Zur explizit-auktorialen Charakterisierung zählen explizite Beschreibungen der Figuren im Nebentext und sprechende Namen. Zu den ausschließlich sprachlichen explizit-figuralen Charakterisierungstechniken gehören u. a. Eigen- und Fremdkommentar (Selbst- und Fremdcharakterisierung). Beide sind figurespezifisch gebunden und können monologisch oder dialogisch abgegeben werden. Eigenkommentare können ein falsches Selbstbild vermitteln, welches die Zuschauerschaft als solches erkennen muss. Bei dialogischen Eigenkommentaren müssen auch eventuelle strategische Absichten der Figur berücksichtigt werden. Dasselbe gilt für den dialogischen Fremdkommentar, wobei es auch von Bedeutung ist, ob die charakterisierte Figur anwesend ist oder nicht, da im Fall der Anwesenheit gröbere strategische Verzerrungen auftreten können. Außerdem können die Beziehungen der GesprächspartnerInnen zur charakterisierten bzw. charakterisierenden Person sowie deren Erwartungen einen Einfluss auf den Fremdkommentar haben (vgl. Stephan 1982:131). Die genannten Charakterisierungstechniken müssen nicht offensichtlich, sondern können auch versteckt angewendet werden.

Die Ziele der einzelnen Dramenfiguren prägen die Art und Weise, wie sie sich selbst und andere Figuren darstellen. Verliert eine Dramenfigur ihre Selbstkontrolle, ist dies für das Publikum besonders aufschlussreich, was ihren Charakter anbelangt. Wird eine Figur aus einer objektiven Erzählperspektive charakterisiert, entfällt die figurespezifische Färbung der Charakterisierung (vgl. Stephan 1982:126–130).

Eine Dramenfigur gibt auch durch ihren Sprachstil Hinweise auf ihren Charakter, wobei zu beachten ist, dass sie sich möglicherweise je nach Situation anders ausdrückt. Die Vorstellungen, die DramatikerInnen von ihren Figuren haben, treten ebenfalls durch deren Sprechweisen zutage. Die Verwendung eines bestimmten Soziolekts kann eine Anspielung, wenn nicht sogar eine Parodie sein. Mehr noch als durch den Sprachstil wird eine Dramenfigur durch ihre Handlungen charakterisiert. Diese werden vom jeweiligen Charakter mitbestimmt. Die Handlungen einer Figur lassen auch erkennen, ob die Dramatikerin/der Dramatiker ihr eine bestimmte Funktion zugeordnet hat (vgl. Asmuth 2009⁷:70–71; 2009⁷:99).

Figuren können statisch oder dynamisch konzipiert sein. Statische Figuren verändern sich das ganze Drama hindurch nicht. Die Meinung, welche die ZuschauerInnen von diesen Figuren haben, kann sich während des Spielverlaufs dennoch ändern. Dynamisch konzipierte Dramenfiguren durchlaufen während des Dramas sprunghaft oder kontinuierlich Änderungen und entwickeln sich (vgl. Pfister 2001¹¹:241–242). Die Zahl ihrer Eigenschaften hat sich am Ende des Spielverlaufs verändert (vgl. Platz-Waury 1999⁵:95). Styan (vgl. 1982:176–178) zufolge wandelt sich genau genommen nicht die Figur selbst, sondern das Bild, welches das Publikum von ihr hat. Durch die von der Dramenfigur durchgemachte Entwicklung ändern sich auch ihre Beziehungen zu den anderen Figuren.

Der Charakter einer Dramenfigur wird durch die Figurenkonstellation, also die im Drama durchgehend gültige Beziehung zwischen den Figuren untereinander, mitbestimmt. Daher ist es angebracht, die Merkmalprofile aller Haupt- und Nebenfiguren zu erfassen. Im Rahmen der folgenden Analyse werden nach Asmuth (vgl. 2009⁷:96–98) von jeder dieser Dramenfiguren die Punkte körperliche Erscheinung, Charakter, soziale Geltung und zwischenmenschliche Beziehungen untersucht.

Um die Aktivität der Figuren zu analysieren, werden die Quantitätsverhältnisse nach Asmuth (vgl. 2009⁷:43–476) genauer betrachtet. Die Gesprächsanteile der Dramenfiguren zeigen ihre Aktivität, wobei nicht vergessen werden darf, dass Figuren, die andere zum Sprechen bringen, aktiver sein können als ihre Gesprächsanteile vorgeben. Darüber hinaus sind längere Repliken, Auftritte und Handlungsabschnitte oft bedeutender. Dieser Teil der Analyse soll dabei helfen, eventuelle Unterschiede der Wichtigkeit der verschiedenen Dramenfiguren sowie deren Beziehungen untereinander im Vergleich zu den Romancharakteren festzustellen. Somit können sie leichter in Haupt- und Nebenfiguren unterteilt werden. Auch die Existenz von Funktionsfiguren, denen persönliche Wesenszüge fehlen (vgl. Platz-Waury 1999⁵:98), wird überprüft.

Weiters wird im Rahmen der Analyse untersucht, welche Romanfiguren ins Drama übernommen wurden, ob neue Figuren dazugekommen sind, ob Hauptfiguren weggelassen wurden und ob die Beziehungen der Figuren untereinander oder der Charakter einer Figur verändert wurden. Die Beziehungen zwischen den Figuren werden auch anhand des Anteils ihrer Repliken am Haupttext sowie der Dauer ihrer Bühnenpräsenz analysiert.

Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Charakterisierung der Figuren und der Charakterzeichnung. Es wird untersucht, ob – und wenn ja, inwiefern – sie anders gezeichnet werden als im Roman (d. h. welche Eigenschaften verstärkt, abgeschwächt, weggelassen oder hinzugefügt wurden) und ob sie im Vergleich zum Roman vereinfacht dargestellt werden.

1.2.1.4 Aufbau und Spannung

1.2.1.4.1 Aufbau

Da der Text eines Dramas auf eine Aufführung abzielt, werden sein Aufbau sowie die Konzeption der Figuren und der Handlung von bestimmten Faktoren beeinflusst. Platz-Waury (vgl. 1999⁵:48; 1999⁵:101) zufolge sind dies die Prinzipien der Transparenz, Geschlossenheit, Stimmigkeit, Einprägsamkeit, Klarheit und Knappheit.

Der Titel ist jener Teil des Dramas, mit dem Publikum und Leserschaft zuerst konfrontiert werden. In vielen Fällen sind Dramenfiguren, Handlungsschemata, Ereignisse, Charaktereigenschaften, Redensarten, Ortsangaben, Tiere, Dinge o. Ä. titelgebend. Auch die Epoche, in der das Drama verfasst wurde, kann einen Einfluss auf die Titelgebung ausgeübt haben. Seine Funktion ist es, das Stück vorzustellen und Neugierde zu wecken. Manchmal wird er von einem Untertitel begleitet, welcher oftmals die Handlungs- oder Darbietungsart näher bestimmt (vgl. Asmuth 2009⁷:20–22).

Als Grundmuster des klassischen Dramas wird bei Gelfert (1992:23) die Abfolge von „Exposition, Schürzung des Knotens in der aufsteigenden Handlung, Wendepunkte[n], fallende[r] Handlung und Lösung des Knotens“ beschrieben. Der Höhepunkt der Verwicklun-

gen stellt gleichzeitig den Höhepunkt des Dramas, auf den von Anfang an hingearbeitet wurde, dar. Häufig beenden Massenszenen, in denen sich die bedeutendsten Figuren auf der Bühne befinden, das Stück (vgl. Platz-Waury 1999⁵:114).

Das den fünf Handlungsphasen entsprechende Fünfsaktschema dominierte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (vgl. Platz-Waury 1999⁵:115). Dennoch beginnen nicht alle Dramen mit einer Exposition. Diese dient in erster Linie der Information der ZuschauerInnen, und ihre Bedeutung hängt vom jeweiligen Drama ab. Die Exposition sollte alles Wissenswerte über die Vorgeschichte enthalten, das zum Verstehen der folgenden Dramenhandlung relevant ist. Dies kann aber genauso während des Verlaufs des Dramas mitgeteilt werden, indem die Vergangenheit nachgeholt wird (vgl. Gelfert 1992:21). Meist werden auch die Hauptfiguren, ihr Verhältnis zueinander und ihre Ziele vorgestellt. Im klassisch aufgebauten Drama endet sie mit dem ersten Akt (vgl. Asmuth 2009⁷:104–106). Ihr folgt der Auftakt des Dramas. Er soll, im Gegensatz zur Exposition, die Aufmerksamkeit des Publikums wecken und es auf die Atmosphäre der fiktiven Welt des jeweiligen Dramas einstimmen (vgl. Pfister 2001¹¹:124). Die Handlung wird dadurch in Gang gesetzt, wobei nicht zu viel über das Folgende preisgegeben werden soll (vgl. Gelfert 1992:48). Der Auftakt beginnt oft mitten im Geschehen, und die Dramenfiguren sind beim stummen Ausführen einer Tätigkeit zu sehen, ehe sie zu sprechen beginnen. Er eignet sich für prognostische Signale, wodurch er eine einführende Funktion erhält (vgl. Asmuth 2009⁷:108). Im Allgemeinen spielt der Nebentext oftmals am Anfang eines Dramas eine wichtige Rolle bei der Schaffung der Ausgangssituation (vgl. Totzeva 1995:131).

Wie ein Drama selbst kann auch sein Ende offen oder geschlossen konzipiert sein. Das geschlossene Ende hebt die existierenden Informationsdiskrepanzen auf, beantwortet ungeklärte Fragen und markiert durch die Lösung der Konflikte den Schluss des Dramas. Damit einher geht Pfister (vgl. 2001¹¹:138–140) zufolge die Festlegung der von der Autorin/vom Autor intendierten Rezeptionsperspektive. Das offene Ende hingegen lässt die Informationsdiskrepanzen bestehen und bietet keine Lösung der Konflikte an.

Dramatische Texte werden in Akte, Szenen und Auftritte unterteilt (vgl. Paranjape 1999:49). Die Einteilung in Akte hat in Dramen ohne Chor keine bühnenspezifische Aufgabe und wird vom Publikum als Aktgrenze erkannt, wenn die Kontinuität von Raum und Zeit in den einzelnen Szenen nicht unterbrochen wird. Wird diese ausgesetzt, können Schauplatzwechsel und Aktgrenzen im Grunde nicht unterschieden werden. Aktgrenzen sind meist eine Anspielung auf die klassische Dramenform mit fünf Akten (vgl. Asmuth 2009⁷:38). Die Szene bezeichnet das Geschehen zwischen aufeinanderfolgenden Personen- oder Schauplatzwechseln, wobei eine durch das Abgehen oder Auftreten einer Dramenfigur begrenzte Szene Auftritt genannt wird. Zusätzlich definiert Asmuth (vgl. 2009⁷:40) größere Einheiten, die dadurch gekennzeichnet sind, dass die Kontinuität des Geschehens unterbrochen wird, als (Handlungs-)Abschnitte.

Dramentexte sind unterschiedlich gewichtet. Es können der Vergangenheits-, der Gegenwarts- oder der futurische Bezug dominieren. Dies wird schon durch die expositorische Informationsvergabe deutlich. Sie kann sowohl sprachlich als auch außersprachlich erfolgen. Gerade zu Beginn spielen nonverbale Elemente wie Kostüm, Physiognomie und Statur der SchauspielerInnen, Requisiten, Bühnenbild sowie Mimik und Gestik eine wichtige Rolle bei

der Einführung der Dramenfiguren und der Festlegung von Zeit und Ort des Geschehens (vgl. Pfister 2001¹¹:127–136).

Es gibt nicht viele Dramen, die sich auf ein einziges Ziel zubewegen. Die verschiedenen Figuren haben unterschiedliche Interessen und verfolgen diese mehr oder weniger vehement. Oftmals bringt eine Dramenfigur mehrere Ziele ins Spiel, da sich zur Erreichung ihres Hauptziels mehrere Teilziele ergeben (vgl. Asmuth 2009⁷:63–64). Eine Analyse der Ziele der einzelnen Dramenfiguren – sowohl innerhalb der Auftritte als auch im Gesamten – kann Erkenntnisse hinsichtlich des Aufbaus eines Dramas bringen. Diese werden im Kapitel 3.1.3.1 untersucht und die Ergebnisse in die Analyse einbezogen.

Haupt- und Nebentext selbst werden ebenfalls als Teil des Dramenaufbaus analysiert. Hierbei spielen Anzahl, Inhalt und Formulierung der Regieanweisungen sowie die Umsetzung auktorialer Informationen eine wichtige Rolle. Unter Haupttext wird jener Text verstanden, der während der Aufführung von den Dramenfiguren gesprochen wird. Er wird auch Redetext genannt und bildet die Grundlage der Interpretation eines Theaterstückes. Viele Dramen bestehen hauptsächlich aus Haupttext (vgl. Stephan 1982:125). Jene sprachlichen Textsegmente, die auf der Bühne nicht gesprochen werden, bilden den Nebentext. Er unterstützt die literarische Kommunikation und vermittelt eine simultane „Zuordnung von nonverbalen Handlungen in der verbalen Sukzessivität des Textes“ (Totzeva 1995:173). Zum Nebentext zählen bspw. Damentitel und Untertitel, Widmungsschriften, Epigraphe, Vorwörter, Szenen- und Aktmarkierungen, Personenverzeichnisse, schauplatz- und figurenbezogene Bühnenanweisungen sowie die Nennung der Sprecherin/des Sprechers der jeweiligen Replik. Anweisungen zur Inszenierung werden im Nebentext explizit gegeben, finden sich aber auch implizit im Haupttext, also in den Repliken der einzelnen Figuren (vgl. Pfister 2001¹¹:35–37). Totzeva (vgl. 1995:154–165) unterscheidet drei Arten von Nebentext:

- ausgesparter Nebentext (nicht vorhanden, da seine Bedeutung im Haupttext wiedergegeben wird),
- aktionaler Nebentext (gibt Hinweise auf nonverbale Handlungen, die wichtig für das Verständnis der folgenden Replik sind und sich nicht aus dem Kontext oder dem Haupttext ableiten lassen) sowie
- kommentierender Nebentext (unterstützt die Konstitution der Bedeutung des Haupttextes und kann ihn ergänzen, verändern oder konkretisieren).

Je deutlicher die Dramenfiguren ihre Handlungen, Wünsche und Gefühle selbst äußern, umso weniger sind Anweisungen in Form von Nebentext notwendig. Verhalten sich die Figuren jedoch nicht so, wie es zu der Zeit, in der das Drama spielt, üblich war, sind mehr Inszenierungsanweisungen erforderlich. Stephan (vgl. 1982:117–122) nennt die Unterteilung in Haupt- und Nebentext irreführend und unpräzise. Ihre Benennungen lauten Rollentext und Regiebemerkungen. Dies wird für die vorliegende Arbeit jedoch ebenso wenig übernommen wie ihre weiteren Unterteilungen der Regiebemerkungen, da das Konzept des Nebentextes hier weiter gefasst wird und Damentitel, Untertitel, Widmungsschriften und Vorwörter wohl kaum zu den Regieanweisungen gezählt werden können. Das Verständnis von Haupt- und Rollentext als Repliken der Dramenfiguren ist hingegen ident.

In Kapitel 3.1.4 wird untersucht, ob das klassische Dramengrundmuster befolgt wurde oder nur in Zügen vorhanden ist. Da sich Dramentheorie und Dramatik vom 16. bis zum 19.

Jahrhundert weitgehend an antiken Mustern orientierten (vgl. Asmuth 2009⁷:2), ist anzunehmen, dass keine größeren Abweichungen anzutreffen sind. Auf den Spannungsaufbau und den Höhepunkt des Dramas wird bei der Analyse der Spannung (Kapitel 3.1.4.2) genauer eingegangen. Die Aufteilung des Dramas in Akte, Szenen und Auftritte sowie die Kontinuität von Raum, Zeit und Geschehen werden ebenfalls untersucht. Ein weiterer Punkt der Analyse ist die Gewichtung des Dramentextes. Weiters werden die Gesamthandlung in Haupt- und Nebenhandlungen geteilt und deren Relationen untereinander analysiert. Dabei wird auch die hierarchische Abstufung beachtet. Sind Handlungen funktional und quantitativ gleichwertig, finden zwei Haupthandlungen aneinandergereiht oder nebeneinander statt. Sind sie jedoch hierarchisch abgestuft, ist/sind eine oder mehrere Nebenhandlung/en einer Haupthandlung zuzuordnen (vgl. Pfister 2001¹¹:286). Allerdings ist die Unterscheidung von Haupt- und Nebenhandlungen, die vor allem wichtig ist, wenn Dramen mehrere hierarchisch abgestufte Handlungsstränge aufweisen, nicht immer klar erkennbar (vgl. Asmuth 2009⁷:158). Haupt- und Nebentext werden auch untersucht, wobei der Schwerpunkt auf der Anzahl, dem Inhalt und der Formulierung der Regieanweisungen liegt. Darüber hinaus wird der Informationsgehalt analysiert. Im Fokus steht dabei die Frage, welche Information wo enthalten ist und welche Rolle der Nebentext bei der Konstitution der Bedeutung des Stückes spielt. Auf die Umsetzung auktorialer Informationen wird ebenso geachtet.

Dramatische Ironie

Von dramatischer Ironie wird dann gesprochen, wenn das Publikum den Dramenfiguren gegenüber einen Wissensvorsprung hat und dadurch vorausdeutende Hinweise erkennt, die den Figuren entgehen oder die diese aufgrund ihres Wissensstandes falsch interpretieren (vgl. Asmuth 2009⁷:114).

Es wird zwischen verbaler und aktionaler dramatischer Ironie unterschieden. Beide Arten entstehen durch die Interferenz von äußerem und innerem Kommunikationssystem, und zwar dadurch, dass die RezipientInnen aufgrund der Informationen, die sie bereits erhalten haben, Zusatzbedeutungen von Repliken (verbale dramatische Ironie) oder dem Verhalten (aktionale dramatische Ironie) einer Dramenfigur erkennen können, welche der Absicht dieser Figur entgegenlaufen. Oft wird diese Informationsdiskrepanz durch die Situationsabfolge hervorgerufen (vgl. Pfister 2001¹¹:88–90).

Im Rahmen der Analyse wird untersucht, ob mit verbaler oder aktionaler dramatischer Ironie gearbeitet und damit Spannung erzeugt wird.

1.2.1.4.2 Spannung

Pütz (vgl. 1970:11) unterscheidet zwei Arten der Spannung: die subjektive (bezieht sich auf den Zustand des Publikums bzw. der Leserschaft) und die objektive (betrifft das dramatische Aufbauprinzip des Stückes).

Die Spannung ist von vielen Faktoren abhängig. Einer bezieht sich auf die Zeitmodi und ihr Verhältnis untereinander, da in der Gegenwart des Dramas Zukunft und Vergangenheit bis zu einem gewissen Grad immer präsent sind. Die Mischung aus bereits Bekanntem (Vergangenheit) und angedeutetem Unbekannten (Zukunft) weckt die Neugier des Publi-

kums. Die durch Andeuten und Verschweigen verursachte subjektive Spannung richtet sich dann entweder darauf, was bzw. ob etwas Bestimmtes geschehen wird, oder, wenn feststeht, dass ein konkretes Ereignis eintreten wird, auf das Wie. Hier spielt somit die Erwartungshaltung des Publikums eine große Rolle (vgl. Pütz 1970:11–14).

Die Spannung wird oft durch die Kombination mehrerer Strategien zur Spannungserzeugung gesteigert. Sie hat auch nicht an allen Stellen des Dramas dieselbe Intensität. Muss sie zu Beginn erst aufgebaut werden, so wird sie am Schluss nur im geschlossenen Drama auf jeden Fall aufgelöst (vgl. Pfister 2001¹¹:147). Die Haupthandlung des geschlossenen Dramas wird nämlich stetig ohne vom Geschehen unabhängige Nebenhandlungen weitergeführt. Beim offenen Drama hingegen wird das Geschehen in mehreren gleichberechtigten Einzelhandlungen, welche nicht unbedingt linear aufeinanderfolgen, dargestellt (vgl. Klotz 1960:23; 1960:101–115).

Eine Möglichkeit des Spannungsaufbaus ist, das Spannungspotential der Anfangssituation so weiterzuentwickeln, dass es nicht nachlässt und erst am Ende gelöst ist. Gelfert (vgl. 1992:9; 1992:48–52) zufolge muss das Spannungsniveau des Publikums bis zum Höhepunkt gesteigert werden, damit es das Drama aufmerksam weiterverfolgt. Spannung wird nur bemerkt, wenn sie ansteigt. Pütz (1970:16) nennt diese Art von Spannung „Finalspannung“ und unterscheidet sie von der „Detailspannung“, welche nur momentan anhält und nach ihrer Auflösung der nächsten Detailspannung Platz macht.

Auch die Dramenfiguren selbst haben Spannungspotential. Allein ihre Beschreibung oder Ankündigung kann Spannung erzeugen (vgl. Pütz 1970:29). Der Identifikationsgrad der ZuschauerInnen mit einer Dramenfigur hat ebenfalls Auswirkungen auf das Spannungsempfinden. Das Publikum verfolgt die Handlungen engagierter und gespannter, je stärker es sich mit einer Figur identifiziert. Diese Identifikation wird jedoch vom dramatischen Text stark beeinflusst und liegt nicht ausschließlich in den Händen der RezipientInnen selbst (vgl. Pfister 2001¹¹:144). Hoffen die RezipientInnen, dass das Drama einen glücklichen Ausgang nimmt, oder befürchten sie das Herannahen einer Katastrophe, so erzeugt diese Erwartungshaltung Spannung (vgl. Gelfert 1992:27).

Die Dialoge der Dramenfiguren können ebenso spannungsfördernd sein, wenn die GesprächspartnerInnen nur teilweise auf die Aussagen des Gegenübers eingehen und somit einiges offen bleibt. Befehle, von denen nicht klar ist, ob sie befolgt bzw. wie sie ausgeführt werden, oder die Besprechung von Plänen können das Publikum genauso in eine gespannte Haltung versetzen. Der Erzeugung von Spannung können auch Monologe, Beiseitesprechen und Publikumsanreden dienen, welche den RezipientInnen Hinweise auf Wünsche, Absichten oder zukünftige Ereignisse geben, eventuell das Publikum miteinbeziehen oder die anderen Dramenfiguren ausschließen (vgl. Pütz 1970:38–43; 1970:84–91).

Legt eine Dramenfigur eine Pause ein, kann diese ebenfalls Spannung hervorrufen. Von der Dramatikerin/vom Dramatiker geplant und von den jeweiligen SchauspielerInnen ausgeführt, dient die Pause dazu, die Aufmerksamkeit des Publikums auf das zu lenken, was es wahrnehmen soll (vgl. Styan 1982:89).

Eine weitere Möglichkeit der Spannungserzeugung ergibt sich aus den unterschiedlichen Wissensständen der Dramenfiguren bzw. des Publikums. Spannung entsteht hier also im

„Spannungsfeld von Nichtwissen und antizipierender Hypothese aufgrund gegebener Informationen“ (Pfister 2001¹¹:142–143).

Verdeckte Handlungen haben ebenfalls spannungssteigerndes Potential. Im Fall einer offenen Handlung ist das Publikum unmittelbar gegenwärtig, wenn sie stattfindet. Verdeckte Handlungen sind entweder nur durch Geräusche interpretierbar oder werden von den Dramenfiguren geschildert. Es wird zwischen räumlich und zeitlich verdeckten Handlungen unterschieden. Erstere finden zur selben Zeit abseits der Bühne statt, während dort eine andere Handlung gezeigt wird, letztere in den Zeiträumen zwischen Akten bzw. Szenen (vgl. Pfister 2001¹¹:276–282). Verdeckte Handlungen dienen nicht nur der Erzeugung von Spannung, sondern auch der Zeitraffung und eignen sich daher besonders für Dramatisierungen von Romanen. Es gibt unterschiedliche Strategien zur Einbeziehung verdeckter Handlungen wie bspw. Teichoskopie (Mauerschau), Botenbericht, Briefe o. Ä. Manchmal erfährt das Publikum nur nebenbei durch Repliken der Dramenfiguren von den verdeckten Handlungen oder ihren Resultaten. Es kann nicht immer davon ausgegangen werden, dass die auf der Bühne präsentierten Handlungen und Geschehnisse wichtiger sind als die verdeckten. Vieles hängt auch von handlungsexternen Beschränkungen oder moralischen Vorstellungen ab (vgl. Asmuth 2009⁷:110–111).

Wie bereits erwähnt, können Informationen, die sich auf die Zukunft beziehen, beim Aufbau der Spannung eine große Rolle spielen. Diese werden bei Asmuth (vgl. 2009⁷:115) als Vorausdeutung und bei Pütz (vgl. 1970:62) als Vorgriffe bezeichnet. Pütz' Bezeichnung wird für die vorliegende Arbeit übernommen, da ‚Deutung‘ in vielen Fällen zu unkonkret ist. Asmuth (vgl. 2009⁷:116–121) unterscheidet handlungslogische, mantische und darstellerische Vorgriffe. Handlungslogische Vorgriffe sind Konsequenzen einer ausgeführten Handlung. Bei mantischen Vorgriffen sind übersinnliche Mächte im Spiel, und sie werden durch Zeichen oder Prophezeiungen mitgeteilt. Zu den darstellerischen Vorgriffen, die in der Regel unausgesprochen bleiben, zählen neben Hinweisen, die u. a. durch den Titel, die Requisiten oder das Thema bestimmte Erwartungen der RezipientInnen wecken, die Gattungserwartung, aber auch die Zukunft symbolisierende Kunstmittel. Pütz (vgl. 1970:62–127) führt diese Abstufungen weiter aus. Er unterscheidet Ankündigungen und Andeutungen. Letztere werden im Gegensatz zu den Ankündigungen nicht ausgesprochen, sondern nur vage umrissen, wie bspw. Ahnungen. Als ankündigende Vorkommnisse bezeichnet er Intrigen, Proben, Schwüre, Flüche, Weissagungen und die ankündigende Ankunft einer Figur. Zu den andeutenden Vorkommnissen zählt er Stimmungen wie Hoffnung oder Angst, Träume, Schlaf, Trinken, (seltener) Essen, Zeitbewusstsein, Wetter, Landschaft, Bühnenbild und Requisiten (Waffen, Bildnisse, Behältnisse, Briefe usw.).

In diesem Zusammenhang spielen auch Rückgriffe eine wichtige Rolle. Mit diesem Mittel kann das Tempo beschleunigt und Kommendes vorbereitet werden. Wird die Vergangenheit nicht in der Exposition oder sukzessiv enthüllt, sondern scheinbar zufällig genannt, ist es wichtig, darauf zu achten, an welcher Stelle der Rückgriff eingesetzt wird. Pütz (vgl. 1970:155–210) unterscheidet hier zwischen rückgreifenden Vorkommnissen wie Heimkehr, Erinnerung und Wiedererkennen sowie Formen des Rückgriffs wie Exposition, Analysis und Parallelabel, wobei die Erinnerung wohl eher eine Form des Rückgriffs als ein rückgreifendes Vorkommnis darstellt.

Der Informationswert einer Handlungssequenz ist ebenfalls von Bedeutung. Er ist umso geringer, je wahrscheinlicher das Eintreten des jeweiligen Ereignisses ist, und umso höher, je unwahrscheinlicher es scheint, dass dieses Ereignis eintritt. Allerdings gibt es hier auch Grenzen – das größte Spannungspotential steckt durchaus nicht in einem Ereignis, welches überhaupt nicht vorhersehbar ist (vgl. Pfister 2001¹¹:145–147).

Einzelne Handlungen können mehrfach thematisiert werden: durch den Vorgriff, die Realisierung auf der Bühne und den Rückblick. Die Strategie der Mehrfachthematisierung kann der Kohärenz dienen, aber auch Spannung hervorrufen, da dadurch die Erwartungen der RezipientInnen in eine bestimmte Richtung gelenkt werden können (vgl. Pfister 2001¹¹:282–284).

Die Zeit selbst ist ein weiterer Faktor, mit dem Spannung geschaffen werden kann, bspw. wenn die Figuren unter Zeitdruck stehen.

Es stellt sich nun die Frage, ob denn ein bekannter geschichtlicher oder mythischer Stoff, der dramatisiert wird, überhaupt Spannungspotential in sich birgt. Pütz (vgl. 1970:13–14) führt dazu aus, dass die Spannung mehr auf dem Verhältnis der Zeitmodi und weniger auf der Unbekanntheit des Stoffes beruht. Auch in einem solchen Fall wird oftmals die Vorgeschichte in das Drama miteinbezogen. Dies kann aufgrund der werkimmanenten Spannung notwendig sein, dem besseren Verständnis weniger gut informierter ZuschauerInnen dienen oder darin begründet sein, dass der Stoff für das Drama verändert wurde.

In der Analyse wird eruiert, welche Techniken bzw. Mittel der Spannungserzeugung Anwendung finden, wie sie kombiniert werden und um welche Art von Spannung es sich jeweils handelt. Weiters wird auf die Informationsvergabe im Hinblick auf den Spannungsaufbau eingegangen.

1.2.1.5 Sprache und Stil

Die dramatische Sprache ist immer performativ, pragmatisch dimensioniert und dramenintern mit einem aktuellen Bezug ausgestattet (vgl. Stephan 1982:102). Da das gesprochene und nicht das geschriebene Wort dem Publikum die Bedeutungen vermittelt, können auch Rhythmus und Klangcharakter eine Rolle spielen (vgl. Platz-Waury 1999⁵:130).

Im Drama wird die Sprache durch nonverbale Zeichen wie Proxemik, Mimik und Gestik ergänzt. Sprachliche und außersprachliche Zeichen können übereinstimmen oder divergieren (vgl. Paranjape 1999:37). Handlungen, die nicht durch Worte begleitet werden, können kognitiv erfassbar sein oder im Nebentext explizit genannt werden (vgl. Totzeva 1995:83).

Die Figuren handeln dynamisch und intentional (vgl. Platz-Waury 1999⁵:105). Häufig wird aktional gesprochen, d. h., dass eine Dramenfigur sprechend eine Handlung ausführt. Beispiele dafür sind das Erteilen eines Befehls oder das Verraten eines Geheimnisses. Auch sprachlose Handlungen finden meistens nicht ohne sprachliche Handlungen statt – sie werden angekündigt, geplant, begründet o. Ä. (vgl. Pfister 2001¹¹:169). Stephan (vgl. 1982:95) bezeichnet dies als explizit performative Äußerungen. Bei performativen Aussagen spielt nicht nur der kognitive Gehalt eine Rolle, sondern auch die Beziehung zwischen den Personen, welche durch derartige Repliken verändert oder beeinflusst wird. Performative Äußerungen

sind kontextabhängig und es ist nicht immer sofort klar, welche Handlung mit der jeweiligen Aussage durchgeführt wird – die RezipientInnen müssen dies durch Interpretieren herausfinden.

Die dramatische Rede ist situativ gebunden, was sich vor allem in der Verwendung sprachlicher Deiktika wie Demonstrativpronomen, Personalpronomen, lokaler oder temporaler Deixis zeigt. Daher werden die Situationen sprachlich nicht vollständig vermittelt. Beschreibungen finden sich eher selten, da die ZuschauerInnen in der Regel dasselbe auf der Bühne sehen wie die dramatischen Figuren (vgl. Asmuth 2009⁷:64–65). Diese Situationsgebundenheit führt dazu, dass dramatische Dialoge sehr implizit formuliert sein können, wodurch auch das Vorwissen des Gegenübers eine Rolle spielt (vgl. Totzeva 1995:112–113).

Ein typisches Merkmal mündlicher Rede, die Ökonomie, wird oft in Dramentexten verwendet. Der Dialog wird verdichtet und verknüpft. Überflüssiges wird weggelassen, wodurch die Repliken verkürzt werden und die Interpretation bei der Bedeutungskonstitution eine wichtige Rolle spielt. Dinge, die den GesprächspartnerInnen der Dramenfiguren schon bekannt sind, werden oft nicht verbalisiert, auch wenn sie vom Publikum erst erschlossen werden müssen. Redundanzen kommen selten vor. Sind die GesprächspartnerInnen auch nicht im Bilde, fragen sie nach – und die Dramatikerin/der Dramatiker kann die ZuschauerInnen indirekt mit Informationen versorgen (vgl. Totzeva 1995:181–213).

Die Informationen, welche die Zuschauerschaft erhält, stammen beinahe ausnahmslos aus der Perspektive einer der Figuren des inneren Kommunikationssystems (vgl. Stephan 1982:90). Dennoch wird der Aufbau eines Dramentextes von der Darstellung der Entwicklung eines Problems gegenüber dem Publikum bestimmt (vgl. Totzeva 1995:116).

Für die Kommunikation werden im Drama vor allem Dialoge verwendet. Dramatische Dialoge unterscheiden sich von Alltagssprachlichen, da ihr Ziel in der Ergriffenheit der Zuschauerschaft liegt. Teilweise werden jedoch für Alltagsdialoge typische Elemente verwendet, um das Dargestellte lebendiger zu gestalten. Diese Kunstdialoge werden vielfach bewusst an Alltagsdialoge angepasst (vgl. Damis 2000:14–20), die Sprache wird im Drama jedoch treffsicherer und genauer eingesetzt als im Alltag (vgl. Platz-Waury 1999⁵:135). Auffällig oft wird etwas verbalisiert, das normalerweise nicht ausgesprochen wird. So sind bspw. Gefühle und Gedanken häufig auf der Bühne zu hören. Das bekannteste Mittel dafür ist der Monolog. Er wird aber nicht nur zum Ausdruck von Gedanken und Gefühlen, sondern auch zur Kompensation des Fehlens eines Erzählers oder als Bindeglied zwischen einzelnen Auftritten eingesetzt (vgl. Asmuth 2009⁷:81–82). Ein typisches Merkmal spontan geäußerter verbaler Bemerkungen sind Korrekturen, die im Redefluss vorgenommen werden. Da die Repliken der Dramenfiguren jedoch keine spontanen Äußerungen sind, auch wenn sie diesen Anschein erwecken, kommen Korrekturen meist nur vor, wenn SchauspielerInnen die eigene Textwiedergabe berichtigen (vgl. Damis 2000:25). In manchen Dramen, in denen verschiedene Gesellschaftsschichten aufeinandertreffen, unterscheiden sich die Angehörigen der unterschiedlichen Schichten auch durch die Sprache (vgl. Gelfert 1992:51).

Dramatische Elemente im epischen Text können die Dramenadaption bedeutend beeinflussen und erleichtern. Beinhaltet ein Roman schon Dialoge, die die Handlung so verändern, dass sie dynamisch weiterläuft, so sind diese dramatischen Dialogen sehr ähnlich. Manchmal beginnen sie mit neutralen Figurenbeschreibungen oder werden dadurch unterbro-

chen. Ebenso wie Beschreibungen der Schauplätze des Romans gleichen diese Figurenbeschreibungen Bühnen- bzw. Regieanweisungen im Nebentext (vgl. Gelhard 1984:48–49).

In der Analyse wird untersucht, ob die in den Regieanweisungen vorgegebene non-verbale Kommunikation mit der verbalen übereinstimmt und ob sich verschiedene Figuren unterschiedlich ausdrücken. Weiters werden die dramatischen Dialoge mit den entsprechenden Romanphasen verglichen, um festzustellen, ob Dialoge hier einfach übersetzt oder zuerst für das Medium Bühne adaptiert wurden.

1.2.1.5.1 Figurenkommunikation

Die Figurenrede ist eines der wichtigsten Elemente des Dramas. Sprache dient hier zur Informationsvermittlung, zum Handeln und zum Ausdruck innerer Vorgänge (vgl. Asmuth 2009⁷:8–9). Da der Großteil der Informationen sowohl sprachlich als auch außersprachlich vermittelt wird, behandelt dieser Abschnitt nicht nur die Figurenrede, sondern auch die Figurenkommunikation.

Eine Handlung kann im Haupttext impliziert sein und gleichzeitig gestisch und mimisch dargestellt werden. Requisiten und Teile des Bühnenbildes können ebenfalls im Haupttext vorkommen. Dafür werden häufig Deiktika eingesetzt. Wenn sich sprachliche und außersprachliche Informationsvergabe ergänzen, entsteht ein geschlossenes, konkretes Illusionsmodell der Wirklichkeit (vgl. Pfister 2001¹¹:75–76).

Zur außersprachlichen Information zählen nicht nur Mimik und Gestik, sondern auch Bühnenbild, Requisiten, Musik, Geräusche, Kostüme sowie die Statur, Stimme und Physiognomie der SchauspielerInnen (vgl. Pfister 2001¹¹:94). Letzteres bedingt, dass der Dramentext den inszenierten Text nicht eindeutig festlegen kann (vgl. Totzeva 1995:88).

Wie und worüber sich Dramenfiguren unterhalten, wird von verschiedenen Faktoren beeinflusst, darunter die jeweilige Situation, die persönlichen Interessen und Ziele, das Verhältnis zu den jeweiligen GesprächspartnerInnen (persönliche Vertrautheit, sozialer Status, Sympathie, Achtung o. Ä.), die seelische Verfassung und der persönliche Redestil. Was den sozialen Status anbelangt, so weisen Anredeform und Titel auch auf jene Höflichkeitsregeln hin, welche zu der Zeit, in der das Drama spielt, gültig waren. Themenwechsel im Gespräch der Dramenfiguren können Hinweise auf die Gliederung der einzelnen Auftritte selbst geben (vgl. Asmuth 2009⁷:62–69).

1.2.1.6 Zeit und Raum

1.2.1.6.1 Zeit

Die Zeit beeinflusst den Ablauf des Dramas und wird durch die Bühnenrealisation konkretisiert. Hinweise auf die Zeit können sich sowohl im Haupt- als auch im Nebentext finden und durch adäquate Beleuchtung, Geräusche, Musik, Kostüme und das Bühnenbild verwirklicht werden (vgl. Paranjape 1999:35).

Im Drama erfolgt die Informationsvergabe simultan und sukzessiv. Die Informationen gelangen gleichzeitig über die unterschiedlichen Kanäle und Codes zu den ZuschauerInnen, wobei die zeitliche Abfolge der Ereignisse meistens eingehalten wird. Die Sukzession zeigt

sich sowohl auf der Ebene der Darstellung als auch auf der Ebene des Dargestellten. Auch wenn sich diese zwei Sukzessionsreihen nicht immer decken, existiert eine wechselseitige Beziehung des chronologischen Ablaufs beider Ebenen. Meist wird sie über Akt- und Szenenwechsel hinaus verfolgt. Unterbrochen wird sie bspw. durch epische Kommentare von Dramenfiguren oder durch Monologe, weil die fiktive Zeit dadurch nicht mehr mit derselben Geschwindigkeit weiterläuft wie die reale Spielzeit. Die Sukzession gibt die Chronologie aber nur relativ vor. Zur absoluten Festlegung sind Zeitangaben wie Datum oder Uhrzeit notwendig. Diese können bereits im Dramentitel oder von den Dramenfiguren genannt werden, auch in Kombination mit datierten Dokumenten. Weiters geben das Bühnenbild oder die Kostüme oft Hinweise auf die Tages- oder Jahreszeit bzw. die historische Periode, in welcher das jeweilige Drama spielt (vgl. Pfister 2001¹¹:122–124; 2001¹¹:361–366). Zeitliche Sukzession kann auch optisch durch eine Veränderung der Beleuchtung oder des Bühnenbildes sowie akustisch verdeutlicht werden. Ein Requisit, das in aufeinanderfolgenden Szenen vorkommt, und das Auf- und Abtreten der Dramenfiguren tragen ebenfalls dazu bei (vgl. Pütz 1970:22–27).

Das dramatische Mittel der Zeitraffung wurde bereits mehrfach angesprochen. Hierbei wird zwischen außer- und innerszenischer Raffung unterschieden. Erstere bezeichnet die Auslassung kompletter Zeitabschnitte, welche nicht auf der Bühne dargestellt, sondern durch Andeutungen, Vor- oder Rückgriffe mehr oder weniger detailliert beschrieben werden; letztere die Aussparung oder zeitliche Verkürzung einzelner Vorgänge. Die innerszenische Raffung beruht dabei auf Angaben zur Dauer eines Geschehens aus dem inneren Kommunikationssystem, die eindeutig nicht mit der realen Spielzeit übereinstimmen (vgl. Pfister 2001¹¹:370–373).

Das Tempo eines Dramas sollte eigentlich nicht nur auf der Ebene des schriftlich fixierten Textes, sondern auch auf der Ebene der Inszenierung analysiert werden. Dies ist im vorliegenden Fall nicht möglich. Der schriftlich fixierte Text gibt ein gewisses Tempo vor, welches in der Inszenierung umgesetzt oder unterlaufen werden kann. Variationen des Tempos resultieren bspw. aus raschen und langsamen Konfigurationswechseln sowie einer wechselnden Abfolge von handlungsreichen und kommentierenden bzw. reflektierenden Szenen (vgl. Platz-Waury 1999⁵:121). Folgen Ankündigung und Verwirklichung rasch aufeinander, wird das Tempo beschleunigt, umgekehrt wird es verzögert. Ist die Zeitspanne zwischen Ankündigung und Verwirklichung kaum vorhanden und daher zu kurz, kommt keine Spannung auf. Im Dialog kann die Erwähnung wichtiger Informationen hinausgezögert werden, wenn eine Figur diese aus bestimmten Gründen zurückhält oder daran gehindert wird, sich dahingehend zu äußern. Meist wechseln sich Verzögerung und Beschleunigung ab. Die Entwicklung der Haupthandlung kann durch Nebenhandlungen, Zeitsprünge, unerwartete Auftritte, Schauplatzwechsel o. Ä. gehemmt werden (vgl. Pütz 1970:54–59).

In Kapitel 3.1.6.1 wird untersucht, ob Haupt- und Nebentext Hinweise auf die Zeit enthalten, ob mit den Strategien der Zeitdehnung, -raffung und -deckung gearbeitet wird und ob zeitliche Geschlossenheit vorherrscht. Zeitliche Geschlossenheit wird hier als „Verzicht auf zeitliche Diskontinuität“ (Pfister 2001¹¹:330) definiert.

Ein weiterer Punkt, der analysiert wird, ist die Zeitkonzeption. Hierbei wird zwischen einem objektiven und chronologischen sowie einem subjektiv erfahrenen Zeitablauf unter-

schieden. Auch auf das Vorhandensein der Elemente Progression, Stasis, Linearität oder Zyklik wird geachtet. Progression bedeutet, dass das Fortschreiten der Zeit Veränderungen mit sich bringt. Stasis hingegen bezeichnet die Konzeption der Zeit als statischen Zustand. Linearität bezieht sich auf den geradlinigen, stetigen Verlauf der Zeit, Zyklik auf die Wiederkehr ähnlicher oder gleicher Situationen o. Ä. Zyklik und Linearität überlagern einander in vielen Dramen. Pfister (vgl. 2001¹¹:375–379) zufolge stellt eine objektive, progressive und lineare Zeitstruktur die Normalform dar.

1.2.1.6.2 Raum

Der dramatische Raum besteht aus zwei sich überlagernden Raumkonzeptionen: dem fiktiven Ort, an dem das Geschehen stattfindet, und dem realen Bühnenraum (vgl. Platz-Waury 1999⁵:19). Dabei gibt es nicht nur den Bühnenraum allein, auch der Bereich außerhalb der Bühne kann mit einbezogen werden. Platz-Waury (vgl. 1999⁵:20) nennt ihn den gedachten Raum und grenzt ihn vom Zuschauerraum ab. Innerhalb des gedachten Raumes werden Nahräume und Fernräume unterschieden. Letztere umfassen Lokalitäten, die zwar erwähnt, aber selten beschrieben werden. Im Gegensatz zum Fernraum kann der Nahraum, welcher den direkt an den Bühnenraum anschließenden Bereich bezeichnet, durch Dekoration sichtbar gemacht werden (vgl. Flemming 1955:54).

Der Bühnenraum selbst wird durch das Bühnenbild konkretisiert. Hinweise darauf können sich sowohl im Haupt- als auch im Nebentext finden. Er ist der Schauplatz und der Aktionsraum, in dem die Figuren agieren (vgl. Paranjape 1999:34). Sind den DramatikerInnen beim Verfassen eines Stückes die Rahmenbedingungen jener Bühne, auf der es aufgeführt werden soll, bekannt, kann angenommen werden, dass diese die Konzeption des Dramas beeinflussen (vgl. Platz-Waury 1999⁵:21). Die Struktur dramatischer Texte wird also wesentlich von der Bühne, auf der sie aufgeführt werden sollen, mitbestimmt (vgl. Pfister 2001¹¹:41). Die Vermutung liegt nahe, dass die untersuchte Dramenadaption für jene des Theaters in der Josefstadt verfasst wurde und Therese Megerles Kenntnis dieses Hauses einen gewissen Einfluss auf die Dramatisierung ausübte. Von den 53 nachweislich von Therese Megerle stammenden Stücken, von denen Müll (vgl. 1949:241–264) Datum und Ort der Uraufführung nennt, wurden 28 im Theater in der Josefstadt, 13 im Thalia-Theater, fünf in der Städtischen Arena in Pressburg, drei im Pressburger Theater, zwei in der Hernalser Arena und eines im Theater an der Wien uraufgeführt. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Dramatikerin jede dieser Bühnen und ihre Gegebenheiten kannte.

Allgemein tendieren Dramenadaptionen eher zu einer Reduzierung der Schauplätze (vgl. Malone 2003:9). In der Analyse werden die Schauplätze an sich sowie ihre Anzahl untersucht und mit jenen des Romans verglichen. Dabei wird darauf geachtet, ob sie denen des Romans entsprechen oder nur lose darauf basieren. Außerdem wird ein Augenmerk auf Nah- und Fernräume sowie Schauplatzwechsel gelegt und untersucht, welche Techniken zur Realisierung des dramatischen Raumes im Dramentext angewendet wurden. Diese Lokalisierungstechniken sind historisch relativ konstant geblieben und existieren sowohl in sprachlicher als auch außersprachlicher Form. Verbale Lokalisierungstechniken beinhalten bspw. Beschreibungen im Nebentext und Wortkulissen. Dies sind Aussagen, in denen die Figuren den räum-

lichen Kontext thematisieren. Sie können von Figur zu Figur völlig unterschiedlich ausfallen. Zu den nonverbalen Lokalisierungstechniken zählen das Bühnenbild (inklusive Kulissen, Beleuchtung, Versatzstücken usw.) und die aktionale Raumkonstituierung. Bei der aktionalen Konstituierung des Raumes entsteht durch die Auftritte und Abgänge der dramatischen Figuren ein Kontrast zwischen dem realen Bühnenraum und dem fiktiven Raum dahinter. Dieser kann auch durch Aussagen der Figuren, Teichoskopie sowie von außen hereindringende Stimmen und Geräusche konkretisiert werden. Die Figurenpräsenz auf der Bühne selbst konstruiert bereits räumliche Relationen (vgl. Pfister 2001¹¹:350–354).

Requisiten

Requisiten können sowohl zum Bühnenbild als auch zur Figur und ihrem Kostüm gehören. Sie dienen bspw. der Figurencharakterisierung oder der Schaffung von Atmosphäre und können mit mehreren Bedeutungen besetzt sein, welche die RezipientInnen entschlüsseln müssen (vgl. Paranjape 1999:43; Platz-Waury 1999⁵:30). Ihr Status hängt davon ab, ob die Figur sie in ihrem aktionalen Spiel verwendet oder nicht. Teile des Bühnenbilds können sich daher für begrenzte Zeiträume in Requisiten verwandeln. Wird ein Requisit fest mit einer Figur verbunden, bleibt es nicht mehr Requisit, sondern wird Teil ihres Kostüms. Die Raumkonzeption bestimmt die Anzahl und die Art der in einem Dramentext verwendeten Requisiten (vgl. Pfister 2001¹¹:355–357).

Folglich wird im Rahmen der Analyse herausgearbeitet, welche Requisiten im Drama vorkommen und ob Elemente ihren Status verändern.

1.2.1.7 Inneres und äußeres Kommunikationssystem

Die Überlagerung von äußerem und innerem Kommunikationssystem ist, neben dem weitgehenden Fehlen eines vermittelnden Kommunikationssystems, charakteristisch für dramatische Texte. Daher rührt die dem Drama eigene Mehrdeutigkeit (vgl. Totzeva 1995:20).

Die genannte Überlagerung gilt nicht nur für die verbale und nonverbale Kommunikation: Fiktion und Realität überlagern sich im gesamten theatralischen Text. Es entsprechen bspw. die fiktiven Figuren im inneren Kommunikationssystem den jeweiligen realen SchauspielerInnen im äußeren Kommunikationssystem; die fiktive Kleidung der Figuren den realen Kostümen; die dargestellte Zeit der Darstellzeit; der fiktive Aktionsraum dem realen Bühnenbild und die fiktiven Gegenstände den realen Requisiten (vgl. Pfister 2001¹¹:327).

Dadurch, dass sich diese beiden Kommunikationssysteme überlagern, hat eine Replik im Drama auch zwei SenderInnen und zwei AdressatInnen. Die Aussage stammt von der Dramenfigur (fiktives Aussagesubjekt) und von der Autorin/vom Autor (reales Aussagesubjekt) und geht an das Publikum (reale AdressatInnen) und an die jeweils angesprochene Dramenfigur (fiktive Adressatin) (vgl. Pfister 2001¹¹:149). Was die Figur sagt, gibt jedoch nicht automatisch die Meinung der Dramatikerin/des Dramatikers wieder. Platz-Waury (vgl. 1999⁵:65) zufolge suggerieren Kommentarfiguren durch ihre Äußerungen den ZuschauerInnen, welche Rezeptionsperspektive die DramatikerInnen anstrebten. Dient eine der Dramenfiguren als Sprachrohr der Dramatikerin/des Dramatikers, wird sie besonders hervorgehoben

und vertritt oftmals keine eigenen Interessen (vgl. Asmuth 2009⁷:59–60). Ohne Äußerungen der VerfasserInnen zur beabsichtigten Rezeptionsperspektive ihrer Dramen ist jedoch keine Sicherheit gegeben, sie tatsächlich korrekt erkannt zu haben.

Der Überlagerung der beiden Kommunikationssysteme ist auch zuzuschreiben, dass die Parteien, welche am inneren und am äußeren Kommunikationssystem teilnehmen, sich nicht strikt dem einen oder anderen System zuordnen lassen. Platz-Waury (vgl. 1999⁵:59–61) nimmt dennoch eine strikte Einteilung vor. Für sie gehören die Dramenfiguren zum inneren; ZuschauerInnen, Aufführung, Theaterapparat, LeserIn, Damentext und AutorIn zum äußeren Kommunikationssystem. VermittlerInnen stellen die Verbindung zwischen den beiden Kommunikationssystemen her. Außerdem zählt sie rhetorische Mittel wie die direkte Anrede der RezipientInnen zum vermittelnden Kommunikationssystem. Aber auch sie kommt zum Schluss, dass ihre strikte Einteilung nicht haltbar ist, da die RezipientInnen immer implizit mitadressiert werden. Wenn sich die Dramenfiguren augenscheinlich mit ihren GesprächspartnerInnen unterhalten, sind die HauptadressatInnen doch die ZuschauerInnen. Damentexte enthalten zwar implizit auktoriale Kommentare, da die Realität im Drama arrangiert und nicht abgebildet wird, allerdings werden diese nicht über ein vermittelndes Kommunikationssystem weitergegeben (vgl. Totzeva 1995:100–101).

In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass nicht in allen Dramen vom vermittelnden Kommunikationssystem Gebrauch gemacht wird. Gewisse Figuren (bspw. Kommentarfikur und Chor) bzw. rhetorische Mittel (z. B. Publikumsanrede und Monolog) weisen jedoch auf seine Existenz hin.

Dramatische Dialoge sind polyfunktional und haben sowohl im inneren als auch im äußeren Kommunikationssystem bestimmte Funktionen. Diese können sich voneinander unterscheiden. Die Repliken der Dialoge können informativ, phatisch, appellativ oder expressiv sein. Welche Funktion vorliegt, muss bei jedem Dialog einzeln analysiert werden (vgl. Platz-Waury 1999⁵:148). Im Ablauf der Kommunikation innerhalb der beiden Kommunikationssysteme sind ebenfalls Unterschiede festzustellen. Asmuth (vgl. 2009⁷:58–59) nennt folgende vier direkte Kommunikationskonstellationen innerhalb der beiden Kommunikationssysteme:

- Dramenfiguren untereinander;
- Dramenfiguren, die ihre Rolle verlassen, mit den ZuschauerInnen;
- Dramenfiguren, die ihre Rolle nicht verlassen, mit den ZuschauerInnen (dadurch werden diese mit einbezogen) und
- DramatikerIn mit den ZuschauerInnen.

Der Großteil der Kommunikation entfällt auf die Kommunikation der Dramenfiguren untereinander. Hier werden dem Publikum ebenfalls Informationen mitgeteilt, wenn auch indirekt. Diese können entweder dazu dienen, den ZuschauerInnen einen Wissensvorsprung zu verschaffen, oder es handelt sich um Botschaften der Dramatikerin/des Dramatikers.

In beiden Kommunikationssystemen werden Informationen gesendet und empfangen. Dies führt zu einer stetigen Veränderung des Wissensstandes der einzelnen Dramenfiguren, was auch Auswirkungen auf das Verhältnis des Informiertheitsgrades der ZuschauerInnen hat. Da die Dramenfiguren über unterschiedliche Wissensstände verfügen, nehmen sie die jeweilige Situation ungleich wahr. Ihr Vorwissen wird im Laufe des Dramas artikuliert und durch jene Informationen, welche sie bspw. durch Beobachtungen oder im Gespräch mit an-

deren Figuren neu gewinnen, ergänzt. Das Publikum ist bei allen auf der Bühne stattfindenden Handlungen anwesend. Die Dramenfiguren hingegen sind nur in einem Teil der dargestellten Situationen präsent, verfügen aber über Vorwissen, welches den ZuschauerInnen bis zur Artikulierung desselben unbekannt ist. Informationsvorsprung und -rückstand sind Strukturen, welche den Ablauf eines Dramas mitbestimmen. Der Informationsvorsprung der RezipientInnen wird durch ihre andauernde Präsenz verursacht, sofern ihnen die Dramenfiguren keine wichtigen Vorinformationen vorenthalten. Dadurch sind sie in der Lage, die unterschiedlichen Informiertheitsgrade der einzelnen Dramenfiguren und die Mehrdeutigkeit von Situationen zu erkennen sowie die Situationseinschätzungen der Dramenfiguren als korrekt oder fehlgeleitet einzustufen. Die Struktur des Informationsrückstandes dient der Erzeugung von Überraschungs- und Spannungseffekten. In Dramen mit geschlossenem Ende werden die Informationsdiskrepanzen zwischen Publikum und Dramenfiguren zum Schluss aufgelöst (vgl. Pfister 2001¹¹:79–86).

Der dramatische Text beinhaltet Figurenperspektiven, die miteinander übereinstimmen oder voneinander abweichen. Das innere Kommunikationssystem ist somit polyperspektivisch aufgebaut. Die ZuschauerInnen können teilweise auch die figurenperspektivische Verzerrung von Repliken erkennen. Dies wird durch ihren Informiertheitsgrad beeinflusst. Die einzelnen Figurenperspektiven sind unterschiedlich gewichtet und hängen von der Bedeutung der Dramenfiguren (ProtagonistIn, Nebenfigur) ab. Pfister (vgl. 2001¹¹:91–97) bezeichnet dies als Fokus.

Im Rahmen der Analyse werden hauptsächlich verbale Signale berücksichtigt. Non-verbale können nur dann in Betracht gezogen werden, wenn sich im Haupttext oder im Nebentext explizite Hinweise darauf finden. Der Informationswert von ein und demselben Signal unterscheidet sich nämlich im inneren und äußeren Kommunikationssystem. Dies zeigt sich vor allem hinsichtlich der Figurenkommunikation, welche nicht nur im inneren, sondern auch im äußeren Kommunikationssystem stattfindet (vgl. Pfister 2001¹¹:67–68).

Es wird untersucht, welche kommunikativen Repliken für die fiktiven Figuren wenig oder keinerlei Informationswert haben und in erster Linie der Information der Zuschauerschaft dienen sowie ob ihr Ursprung im Transformationsprozess vom Roman zum Drama liegt oder nicht. Darüber hinaus wird darauf geachtet, ob in der untersuchten Dramenadaptation ein vermittelndes Kommunikationssystem vorhanden ist.

1.2.1.8 Bühnenwirksamkeit

Hörmanseder (2008:109) definiert die Bühnenwirksamkeit als „Beweis des geglückten Zusammenspiels der theatralischen Optionen, nämlich einer gelungenen Übersetzung, der erfolgreichen Zusammenarbeit zwischen den Bühnen- und Sprachexperten, der Vorstellung sowie der aktiven Rezeption durch das Publikum“.

Dieses Element ist bei der Bearbeitung eines Romans für die Bühne äußerst relevant. Daher werden viele Strategien zur Optimierung derselben eingesetzt, wie bspw. die Spannungserzeugung, die Steigerung der szenischen Wirkung und die Ökonomie der Rede (vgl. Hesmer 2006:337–338).

Die Bühnenwirksamkeit geht von einem Publikum mit vorhersagbarer Kulturkompetenz und Reaktion aus. Wie ein Drama genau auf die RezipientInnen wirkt, hängt jedoch von vielen komplexen Faktoren wie den theatralischen Codes ab (vgl. Totzeva 1995:28–29). Ein Dramentext muss den im rezipierenden System geltenden Dramenkonventionen entsprechen und die Fähigkeiten und Vorkenntnisse der ZuschauerInnen im Hinblick auf das Verständnis und die Akzeptanz von kulturellen, moralischen, sozialen und ideologischen Konventionen einbeziehen. Auch Stilfiguren können die Bühnenwirksamkeit verstärken, da sie Langeweile entgegenwirken und – bspw. durch Assoziationen – die aktive Mitarbeit der Zuschauerschaft fördern (vgl. Hörmanseder 2008:106–107).

Im Rahmen der Analyse der zuvor erwähnten Kategorien werden schon Hinweise auf die Anwendung von Optimierungsstrategien der Bühnenwirksamkeit gegeben, welche unter diesem Punkt zusammengefasst werden sollen.

1.2.1.9 Rezeption in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Theater in der Josefstadt

Aufgrund ihres Darbietungscharakters ist die Zuschauerschaft ein integraler Bestandteil dramatischer Texte (vgl. Paranjape 1999:37), und die Rezeption des Stückes sollte Teil einer Dramenanalyse sein. Da die Aufführung der analysierten Dramenadaption im 19. Jahrhundert stattfand, muss hier auf zugängliche mittelbare und unmittelbare Quellen zurückgegriffen werden, um beurteilen zu können, wie das Stück von den ZuschauerInnen aufgenommen wurde. Zu den mittelbaren Quellen zählen bspw. Rollenbeschreibungen, Kritiken und Aufführungsberichte; zu den unmittelbaren Theatergebäude, Bühne und Bühnentechnik, Requisiten, Kostüme, Dekoration, Theaterzettel und Regiebücher (vgl. Balme 2008⁴:32; Fischer-Lichte 2010:116–117). Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Theaterkritiken allein nur bedingt Rückschlüsse auf die Reaktionen und Erwartungen des Publikums zulassen, da sie oft eng mit dem Geschäftstheaterbetrieb verbunden waren. Dieser Faktor ist also nicht leicht rekonstruierbar (vgl. Aust/Haida/Hein 1989:118–119). Dennoch lässt sich aus den Kritiken und der Zahl der Aufführungen ableiten, wie erfolgreich eine Produktion war. Daher beginnt dieser Teil der Analyse mit einem kurzen Abriss der Aufführungsgeschichte des Dramas im Theater in der Josefstadt und wendet sich dann der Rezeption des Stückes im Jahr der Uraufführung zu.

In seiner Rezeptionsgeschichte wird ein Drama den unterschiedlichen vorherrschenden Bühnenkonventionen unterworfen, was zu einer Veränderung der ursprünglichen Relation von Inszenierung und schriftlich fixiertem Text führen kann (vgl. Pfister 2001¹¹:39). Dieser Aspekt spielt hier keine Rolle, da der Fokus auf der Aufführungsperiode nach der Entstehung des Stückes und dem damaligen Publikum liegt. Informationen über die Aufführungsbedingungen dieser Zeit sind wichtig, da die Konzeption von Theaterstücken aus bestimmten Epochen unter dem Einfluss der damals vorherrschenden Bühnenverhältnisse stand (vgl. Platz-Waury 1999⁵:17).

Während der Aufführung sind die ZuschauerInnen konstant damit beschäftigt, bewusst oder unbewusst persönliche Vergleiche mit dem, was sie auf der Bühne sehen, anzustellen. Damit soll die Distanz zwischen ihnen und den Figuren überwunden werden. Lassen

sich die RezipientInnen vom Geschehen mitreißen, verschwindet sie völlig. DramatikerInnen achten daher bereits beim Schreiben eines Stückes auf die Verringerung oder Vergrößerung dieser Distanz, wobei die Gedanken und Gefühle des Publikums eine gewisse Rolle spielen (vgl. Styan 1982:235–236). Das kognitive Verhalten der ZuschauerInnen ist folglich wichtig für die Rezeption und die Kommunikation (vgl. Totzeva 1995:106).

Die RezipientInnen haben aufgrund der szenisch-theatralischen Darbietung die Möglichkeit, die Vorstellung zu verlassen oder lautstark zu protestieren, wenn sie ihnen nicht gefällt. Das Kollektiv der Zuhörerschaft kann Abschnitte auch anders interpretieren als von der Dramatikerin/vom Dramatiker bzw. von der Regisseurin/vom Regisseur beabsichtigt. Aufgrund der konservativen Haltung bezüglich Dramenform und Thema ist das Publikum vor allem im westlichen Theater bereits vor dem Theaterbesuch von einer gewissen Erwartungshaltung erfüllt. Diese Voraussagbarkeit ist eng mit einer Vorhersehbarkeit der dramatischen Charaktere verbunden. Die ZuhörerInnen können also bspw. von bestimmten Figuren (oder SchauspielerInnen, die immer ähnliche Rollen verkörpern) entsprechende Gesten und Handlungen erwarten. Kritiken beeinflussen die Haltung des Publikums ebenfalls (vgl. Davis 1989:85–90). Neben der Gattungserwartung hat auch der Dramentitel einen Einfluss auf die Rezeption. Er weist auf ein zentrales Element des Dramas hin (z. B. Hauptfigur, wichtiges Requisit oder wichtiges Ereignis) und gibt somit, wie bereits erwähnt, bedeutende thematische Vorinformationen (vgl. Pfister 2001¹¹:69–70).

Im Rahmen der Analyse wird u. a. die Frage behandelt, inwieweit die Adaption dem vorherrschenden Stil und dem Geschmack der Zuschauerschaft im Theater in der Josefstadt entsprach bzw. entgegenkam. Vor allem das kommerzielle Theater war für ein bestimmtes Maß an Vorhersehbarkeit bekannt, da Wert darauf gelegt wurde, einen Erfolg möglichst oft zu wiederholen, und das Publikum der Vorstadttheater besuchte eine Vorstellung mit Erwartungen, die von anderen im betreffenden Theater aufgeführten Stücken geprägt waren (vgl. Cowen 1988:97). Dies ist auch darauf zurückzuführen, dass die Vorstadttheater nicht subventioniert wurden und von den Kasseneinnahmen lebten, welche wiederum von der Anzahl der ZuschauerInnen abhängig waren. In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts veränderte sich die Zusammensetzung des Publikums in den Wiener Vorstadttheatern allerdings. Durch die Verarmung der unteren und mittleren Schichten sowie einen drastischen Anstieg der Eintrittspreise verschwanden große Teile des bisherigen Stammpublikums (vgl. Fischer-Lichte 1999²:172–184; 1999²:191). Sie wurden durch ein neues (groß-)bürgerliches Publikum ersetzt. Die Folge waren aufwändigere Inszenierungen und eine komfortablere Ausstattung der Theater, was ebenfalls eine Preissteigerung bewirkte. Durch den wachsenden Anteil des reisenden Publikums stieg auch die Konkurrenz der Theater untereinander (vgl. Schmitz 1990:10).

1.2.2 Übersetzungsstrategien im 21. Jahrhundert

Die Dramenübersetzung ist historisch und kulturell bedingt. Theatertexte müssen gelegentlich aktualisiert, angepasst oder neu übersetzt werden. DramenübersetzerInnen haben – ebenso wie BearbeiterInnen – den Zweck und die intendierte Rezeption ihres Werkes zu berücksichtigen. Die Antizipation von dessen Realisierung auf der Bühne durch eine Inszenierung geht

damit einher. Hörmanseder (vgl. 2008:75–77) setzt die Inszenierung mit einer intersemiotischen Transformation gleich. Zu beachten ist ihr zufolge, dass die Übersetzung nicht den für eine bestimmte Inszenierung verfassten Text liefert, sondern diese Inszenierung ermöglichen soll, ohne sie antizipierend vorzuschlagen oder aufzuzwingen. Für die Inszenierung soll also noch Interpretationsspielraum bleiben, sodass sich aus demselben Text mehrere Inszenierungsvarianten ergeben können.

Zuerst wird kurz auf den Unterschied zwischen Übersetzung und Bearbeitung eingegangen. ÜbersetzerInnen übernehmen die von der Autorin/vom Autor vorgegebene Thematik und Gliederung des Ausgangstextes und gehen bei der Übersetzung linear vor, d. h. in der Reihenfolge des Originals. BearbeiterInnen hingegen „[rollen] die Thematik neu auf, sie entfernen Themen oder Figuren oder verschieben deren Gewichtung; sie ändern Handlung, Raum, Zeit, Personen und damit die Text-Botschaft [sic]. Sie gehen also gerade nicht linear vor, sondern konzeptionell und strukturell, indem sie die Konzeption des Originals auflösen, wobei sie von einer textexternen Perspektive aus intervenieren“ (Kohlmayer 2012:142). Auch wenn ÜbersetzerInnen punktuell Stellen kürzen oder uminterpretieren, so geschieht dies aus Formulierungsgründen und macht ihre Arbeit nicht zur Adaption (vgl. Kohlmayer 2012:141–142). Dennoch ist die Grenze zwischen Übersetzung und Adaption beim Bühnentext im Vergleich mit anderen literarischen Texten fließender (vgl. Greiner 2004:143).

Ähnlich wie bei einer Adaption finden bei einer Dramenübersetzung zwei Übertragungsvorgänge gleichzeitig statt: auf sprachlicher Ebene (von der Ausgangssprache in die Zielsprache) und auf metaphorischer Ebene (in die szenische Sprache). Eine weitere Gemeinsamkeit ist, dass ÜbersetzerInnen ebenfalls versuchen, die Reaktionen der Zuschauerschaft vorherzusehen (vgl. Hörmanseder 2008:77–78), wobei sie sich jedoch eher an den Unterschieden zwischen Ausgangs- und Zielkultur orientieren.

Das Ziel einer Bühnenübersetzung bestimmt, welcher Stil für den zielsprachlichen Text gewählt wird und welche Strategien angewendet werden. Bestimmte stilistische Eigenheiten sowie phonetische, sprachliche und sinnbezogene Absichten der Dramatikerin/des Dramatikers sind in den meisten Fällen zu berücksichtigen und zu übertragen. Der kulturelle Transfer findet bei Bühnentexten auf vier Ebenen statt: auf der akustischen, der rhythmischen, der syntaktischen und der semantischen. Die Übertragung hat so stattzufinden, dass das Publikum den Text wie von der Dramatikerin/vom Dramatiker beabsichtigt versteht (vgl. Hörmanseder 2008:78–82; 2008:95).

Kohlmayer (vgl. 2013:353–354) nennt verschiedene Bereiche, in denen beim Übersetzen eines dramatischen Textes Probleme auftreten können: Mündlichkeit (Ton des Originals), Figurersprache, Beziehungsgestaltung der Figuren in den Dialogen und Verständlichkeit (bspw. von Anspielungen, Namen, Zitaten o. Ä.). Eine weitere Schwierigkeit ist, dass die Dialoge maximal durch Regieanweisungen näher beschrieben werden und die Sprechakte daher nicht aus einem deskriptiven oder narrativen Kontext erschlossen werden können (vgl. Mälzer 2012:74).

Wird ein übersetztes Drama inszeniert, kommt es zu einer zweifachen Transformation (interlingual sowie intersemiotisch) und folglich auch zu doppelten Deformationen. Letztere sind noch ausgeprägter, wenn das Konzept der Übersetzung nicht auf die Anforderungen eines Dramentextes eingeht. Bei der Transformation zum theatralen Text, also zur Inszenie-

rung, wird die Übersetzung derzeit gelesen, als ob es sich um den Ausgangstext handle. Der Übersetzungsprozess mit Tendenz zur neutralen Wiedergabe und Annäherung an das Original wird ausgeblendet (vgl. Totzeva 1995:50; 1995:74–75). Es ist offensichtlich, dass die Übersetzung des Nebentextes, wie bspw. der Regieanweisungen, auf die Inszenierung einwirkt (vgl. Mälzer 2012:79).

Dramentexte sollten bei der Übersetzung nicht wie rein literarische Texte behandelt werden. Der Handlungsaspekt, d. h. dass die Sprache zur Beeinflussung der anderen Figuren oder zur Veränderung der Situation verwendet wird, und der lautlich-dingliche Aspekt der Sprache, wie bspw. Rhythmus, Klang und Dialogstruktur, sowie deren Einbindung in das semiotische System einer Aufführung sind verstärkt in den Übersetzungsprozess einzubeziehen (vgl. Greiner/Jenkins 2004:669–673). Darüber hinaus sind Dramentexte untrennbar mit den jeweiligen schlussendlich auf der Bühne dargebotenen Texten verbunden, wodurch auch auf viele nichtsprachliche Faktoren geachtet werden sollte. Bassnett-McGuire (vgl. 1985:98–101) weist in diesem Zusammenhang auf die Wichtigkeit von Deixis hin. Ihre Funktion im Ausgangstext zu analysieren könnte ÜbersetzerInnen dabei helfen, die dem Text inhärente Gestik zu entschlüsseln, sofern diese wirklich im Dialog ausgedrückt werden kann.

Ein Drama lebt von der Aufführung und wird für ebendiese verfasst, weshalb es Zuber-Skerrit (vgl. 1984:38–39) zufolge sprech- und spielbar sein muss. Bassnett-McGuire (vgl. 1985:90–102) plädiert dafür, die Spielbarkeit nicht als Übersetzungskriterium heranzuziehen und sich auf die sprachlichen Strukturen des Textes zu konzentrieren. ÜbersetzerInnen müssen hier auch auf die kleinsten Veränderungen von Register, Stil und Ton achten. Hörmanseder (vgl. 2008:98–101) fordert die Schaffung eines Zieltextes, der von den SchauspielerInnen auf natürliche Weise gesprochen werden kann. Für sie bezieht sich Sprechbarkeit auf die sprachlich-akustischen Charakteristika eines Textes, wobei u. a. Vokale und Konsonanten, Interpunktion und Textlänge eine Rolle spielen. Vokale, Konsonanten und Satzbau beeinflussen einen weiteren Punkt, den sie behandelt – die Atembarkeit. Ausschlaggebend ist nicht der Inhalt der Repliken, sondern die während einer Sprechphase ausgeatmete Luftmenge.

Spielbarkeit wird bei Hörmanseder (2008:106) als „Eigenschaft des Textes, der rhythmischen Progression des Bühnenstückes zu folgen, sei sie zeitlich, räumlich, dialogbezogen, emotional oder gestalterisch“ definiert. Zusätzlich zu sprachlichen und außersprachlichen Parametern sind bei der Übersetzung auch szenische und theaterspezifische Aspekte zu beachten. Die Länge der Repliken und des Gesamttextes sowie der Textfluss sind ebenfalls zu berücksichtigen (vgl. Hörmanseder 2008:106).

Greiner (vgl. 2004:137) kritisiert die Begriffe Sprech- und Spielbarkeit. Er bezeichnet eine Theaterkultur mit Dramentexten, die alle leicht sprechbar sind, als arm und vertritt die Ansicht, dass Sprechbarkeit und Spielbarkeit Klischeevorstellungen von Theaterwirklichkeit und Bühnenidiom verraten. Für gute SchauspielerInnen sind alle Texte sprechbar. Die beiden genannten Begriffe deuten jedoch darauf hin, dass die Prosodie durch Wortwahl und Satzbau beeinflusst werden kann (vgl. Greiner/Jenkins 2004:671–672). In der vorliegenden Arbeit wird weder auf Sprechbarkeit noch auf Spielbarkeit eingegangen. Aspekte der Sprechbarkeit wie Satzbau und Wortwahl müssten in einer detaillierten linguistischen Untersuchung von Sprache und Stil des Dramas betrachtet werden. Einige Aspekte der Spielbarkeit sollten eben-

falls Teil einer derartigen Analyse sein, andere wie bspw. theaterspezifische und publikumsbezogene Parameter werden in Kapitel 3.1.8 angesprochen.

Die Wirkung des Dramas auf das Publikum sowie seine Authentizität dürfen bei der Übersetzung nicht außer Acht gelassen werden (vgl. Zuber-Skerrit 1984:38–39). Dazu zählt auch, dass sich die Charaktere nicht nur äußerlich oder durch ihr Verhalten, sondern ebenso durch ihre Sprache unterscheiden (vgl. Pulvers 1984:24). Sie werden durch die von ihnen verwendete Rhetorik individualisiert und charakterisiert. ÜbersetzerInnen sollten während des Übersetzungsprozesses ein holistisches Bild der Verhaltens- und Sprechweise der Figuren und ein empathisch-rhetorisches Bild der Beziehungen der Figuren untereinander haben (vgl. Kohlmayer 2013:352–353).

DramenübersetzerInnen müssen die Produktion des Dramas, welches sie übersetzen, während des Translationsprozesses berücksichtigen, da die Übertragung des schriftlich fixierten Textsubstrats auf die Bühne genauso wichtig ist wie die Übersetzung des Dramas aus der Original- in die Zielsprache (vgl. Zuber-Skerrit 1984:3–5). Pulvers (vgl. 1984:25–28) geht sogar so weit, zu fordern, dass ÜbersetzerInnen eine klare Vorstellung von der Inszenierung des Dramas haben müssen, wenn sie es übersetzen. Für ihn ist eine Dramenübersetzung mit dem Verfassen eines eigenen Dramas gleichzusetzen. Der Prozess, während dessen eine Emotion durch ein Wort oder eine Geste einer SchauspielerIn/eines Schauspielers zum Publikum fließt, darf von einer Übersetzung nicht ins Stocken gebracht werden. Die SchauspielerInnen müssen die größtmögliche Chance erhalten, das Publikum emotional zu berühren.

Ein weiterer bedeutender Punkt bei der Übersetzung von Dramen ist deren Kulturgebundenheit. Es ist notwendig, Kenntnis der zur Zeit der Verfassung eines Stückes geltenden Verhaltensnormen und Denkweisen sowie der Bühnensprache der Zielkultur zu haben (vgl. Platz-Waury 1999⁵:71; Greiner/Jenkins 2004:671). Abweichungen vom Ausgangstext können aus der „Kulturgeschaffenheit der Übersetzung“ (Greiner 2004:84), also der systemischen Opposition der Ausgangs- und Zielkultur, resultieren. Eine bestimmte Epoche wird nicht in allen Kulturen durch dieselben literarischen Merkmale gekennzeichnet (vgl. Greiner 2004:104). Auch Bassnett-McGuire (vgl. 1985:89) betont, dass Dramen auf eine andere Art und Weise als Lyrik oder Prosa an ihre Entstehungszeit gebunden sind. Sie plädiert dafür, Theatertexte kontinuierlich neu zu übersetzen oder zu aktualisieren.

Die theatralischen Konventionen, die in den verschiedenen Kulturen vorherrschen, sind laut Pulvers (vgl. 1984:23) für ÜbersetzerInnen ebenfalls wichtig. Auch Bassnett-McGuire (vgl. 1985:92) streicht ihre Bedeutung – genauso wie die der Erwartungen des Publikums – hervor. Ihr zufolge werden sie für ÜbersetzerInnen dann zum Problem, wenn sie im Theater der Zielkultur keine funktionale Bedeutung haben. Fischer-Lichte bezeichnet die Vorstellung des Transfers dieser Konventionen jedoch als irreführend, da normalerweise keine theatralischen Konventionen, sondern „von ihnen postulierte und modellierte theatralische Elemente“ (1990:60) übertragen werden, deren Transfer während der produktiven Rezeption stattfindet.

Laut Damis (vgl. 2000:18–19) werden Dramen, die in anderen Kulturkreisen aufgeführt werden sollen, von den jeweiligen BearbeiterInnen für das neue Publikum aufbereitet, wobei auch die Adäquatheit ein Kriterium sein kann. Die Anpassung an das Zielpublikum ist eine gängige Übersetzungsstrategie. Es ist anzunehmen, dass die Übertragung der jeweiligen

theatralischen Konventionen bzw. Elemente bei der Dramenadaption eines Romans keine allzu große Rolle spielt, da von einem Text ausgegangen wird, welcher die theatralischen Besonderheiten der Ausgangskultur nicht widerspiegelt.

Idealerweise ist die jeweilige Übersetzerin/der jeweilige Übersetzer bei den Proben anwesend und in die Produktion involviert, damit sichergestellt wird, dass die Absicht der Dramatikerin/des Dramatikers gewahrt wird. Es darf dabei jedoch nicht vergessen werden, dass jede Inszenierung eine Interpretation des schriftlich fixierten Textes ist, genauso wie eine Übersetzung eine Interpretation des Originaltextes darstellt (vgl. Zuber-Skerrit 1984:3–9). Bei der Botschaft, die bei den RezipientInnen ankommt, handelt es sich also um das Ergebnis eines vorgeschalteten Rezeptionsvorgangs.³ Im Fall der Aufführung eines übersetzten oder adaptierten Dramas finden sich sogar zwei vorgeschaltete Rezeptionsvorgänge, wobei anzunehmen ist, dass jener der Adaption stärker mit Eingriffen und Veränderungen des Textsubstrats verbunden ist. Die vorgenommenen Änderungen geben Hinweise auf die Interpretation der Bearbeiterin/des Bearbeiters (vgl. Damis 2000:6–9). Es ist wichtig, hierbei zwischen Übersetzung und literaturwissenschaftlicher Interpretation zu unterscheiden. Letztere ist bewusster, umfassender und analytischer, wohingegen die Übersetzung letzten Endes meistens auf die Schaffung eines autonomen, neuen Kunstwerks abzielt, welches Teil eines unendlichen Interpretations- bzw. Rezeptionsprozesses ist (vgl. Greiner 2004:105–106).

Durch den Transformationsprozess werden bestimmte Bedeutungskomplexe ausgewählt und es entsteht im Zieltext ein Bedeutungsgefüge, das dem des Ausgangstextes nicht völlig entspricht (vgl. Totzeva 1995:51–52). Bezüglich der Transformation vom dramatischen Text zum Inszenierungstext unterscheidet Fischer-Lichte (vgl. 1999⁴:42–45) drei Arten: die globale, die strukturelle und die lineare Transformation. Der Ausgangspunkt globaler Transformationen ist der Sinn des Damentextes, welcher durch die Wahl und Umsetzung von theatralischen Zeichen in der Darbietung konstituiert werden soll. Strukturelle Transformationen gehen von Teilstrukturen des Damentextes aus. Nach der Bedeutungskonstitution von Handlungen, Raum, Figuren usw. werden passende theatralische Zeichen dafür gesucht. Lineare Transformationen konstituieren Bedeutungen von Sätzen, Repliken und Dialogen schrittweise (also von einem Satz/einem Dialog/einer Replik zum bzw. zur nächsten) und richten sich bei der Wahl der theatralischen Zeichen nach der durch die Lektüre gewonnenen Rollenauffassung. Übersetzungen neigen Totzeva zufolge eher zur linearen Transformation. Dies wurzelt in „der Sukzessivität der sprachlichen Zeichen und ihre[n] relativ stabilen semantischen Bedeutungen“ (Totzeva 1995:53). Dabei kann jedoch nie das gesamte Deutungsangebot des Originaltextes übertragen werden. Weiters sind die Richtlinien des neuen Zeichensystems zu beachten. Bei der Übersetzung machen sich die Unterschiede der jeweiligen Sprachsysteme bemerkbar, da sie mitbestimmen, welche Elemente bei der Übersetzung nicht übertragen werden. Es kommt zu Änderungen, die sich nicht vermeiden lassen. Die Tendenz zur Äquivalenz soll diesen Veränderungen entgegenwirken, für Stabilität sorgen und Vergleiche zwischen den Übersetzungen und dem jeweiligen Ausgangstext ermöglichen (vgl. Totzeva 1995:53–61). Der Faktor der Äquivalenz wurde für Übersetzungen als bedeutend angesehen, vor allem was die Ausgangstextbezogenheit des Translats anbelangt. Für die Analyse

³ Zur Übersetzungshermeneutik vgl. Cercel 2013.

der in der vorliegenden Arbeit behandelten Dramenadaption spielt er nur insofern eine Rolle, als er beim Vergleich von Stellen, die ohne große Änderungen vom Roman übernommen wurden, herangezogen wird. Aus der Sicht der heutigen Translationswissenschaft verlor der Äquivalenzbegriff mit der Entthronung des Ausgangstextes durch die *Theorie des translatologischen Handelns* (Holz-Mänttari 1984) und die *Skopostheorie* (Reiß/Vermeer 1984) stark an Bedeutung.

In Kapitel 1.2.1.7 wurde die dem Damentext eigene Mehrdeutigkeit bereits erwähnt. Die Bedeutung einer Äußerung ergibt sich aus deren Kontext. Im inneren Kommunikationssystem wären dies die jeweiligen Figurenkontexte und der situative Kontext, im äußeren Kommunikationssystem die außertextuellen Kontexte der ZuschauerInnen und der Gesamtkontext des Stückes. Eine Übersetzung sollte potentiell genauso mehrdeutig sein wie der Ausgangstext. Abgesehen von der Mehrdeutigkeit enthalten Damentexte auch oftmals Leerstellen, bspw. wenn kein Nebentext vorhanden ist. Eine Übersetzung kann diese verringern oder neue schaffen sowie implizit enthaltene Bedeutungen präzisieren oder explizite Bedeutungen implizit wiedergeben. Leerstellen spielen mit den Erwartungen der RezipientInnen, welche für ihre Auffüllung bedeutend sind. Sie üben einen Interpretationszwang auf das Publikum aus, ein Aspekt, der auch bei der Übersetzung bedacht werden sollte (vgl. Totzeva 1995:78–83; 1995:104; 1995:167–197).

Bassnett-McGuire (vgl. 1985:90–93) nennt fünf konkrete Übersetzungsstrategien für dramatische Texte:

- Der Text wird wie ein literarisches Werk behandelt. Dies ist vermutlich die gängigste Vorgehensweise. Es wird vor allem auf den Dialogtext und weniger auf Intonation und andere paralinguistische Merkmale geachtet. Im Zusammenhang mit dieser Strategie findet sich häufig die Vorstellung der Treue zum Original. Bassnett-McGuire bezeichnet Letzteres als unmögliches Konzept, da beim Übersetzen immer ein Interpretationsvorgang stattfindet, dessen Vorhandensein von dieser Vorstellung ausgeschlossen wird. Darüber hinaus darf nicht vergessen werden, dass sich der schriftliche Damentext und der aufgeführte Text sowohl bei der Inszenierung des Originaltextes als auch bei der Inszenierung einer Übersetzung nie hundertprozentig decken (vgl. Mälzer 2012:77).
- Der kulturelle Kontext des Originals dient als Grundlage für die Übersetzung. Es kommt hierbei zu einer massiven ideologischen Verschiebung, da stereotype Vorstellungen der Ausgangskultur zur Schaffung von Komik verwendet werden.
- Es wird die Spielbarkeit übersetzt. Diese Strategie wird vor allem von ÜbersetzerInnen angewendet, die behaupten, sprechbare Übersetzungen geschaffen zu haben. Eine Definition des Konzepts der Spielbarkeit fehlt laut Bassnett-McGuire jedoch.
- Bei der Übersetzung von Versdramen wird nach einer Alternative zur Ausgangssprachlichen Versform gesucht.
- Die Übersetzung wird gemeinschaftlich von mindestens zwei Personen angefertigt – entweder einer Muttersprachlerin/einem Muttersprachler der Ausgangssprache und einer Muttersprachlerin/einem Muttersprachler der Zielsprache oder jemandem, der die Zielsprache beherrscht und mit der Regisseurin/dem Regisseur bzw. den SchauspielerInnen, welche das Drama aufführen, zusammenarbeitet. Die Übersetzung wird

also zu einem Grundszenario, welches von der Theatertruppe bearbeitet wird. Der Vorteil dieser Strategie, welche von Bassnett-McGuire als jene mit den vermutlich besten Ergebnissen betrachtet wird, ist, dass die Lösung von Problemen, die sich durch die Aufführung des Textes ergeben, wie z. B. verschiedene Theaterkonventionen oder Aufführungsarten, auf jeden Fall in die Übersetzung einfließt.

Hörmanseder (vgl. 2008:84–89) führt weitere Übersetzungsstrategien an:

- Entlehnung
Die Übersetzung erzeugt durch verfremdende Elemente und Entlehnungen wie z. B. die Übernahme fremdsprachlicher Anredeformen und Ausdrücke ein fremdes Milieu. Kulturell verfremdende Übersetzungen sollten mit Bedacht eingesetzt und immer auf ihre Verständlichkeit in der Zielsprache bzw. Zielkultur hin überprüft werden.
- Historisierung oder Anpassung
Ein älterer Ausgangstext wird so in die Zielsprache übertragen, dass die verwendete Sprachstufe der damaligen Epoche entspricht. Die Sprache des Zieltextes kann jedoch auch an die neue Zeit angepasst und dementsprechend modernisiert werden.
- Neutralisierung
Akzente und Dialekte werden aufgrund ihrer Unübersetzbarkeit neutralisiert oder standardisiert. Auch die Verwendung eines zielsprachlichen Dialekts oder die inhaltsbetonte Wiedergabe sind möglich. Erklärende Anmerkungen der Übersetzerin/des Übersetzers zum Akzent bzw. Dialekt sind hingegen keine angemessene Strategie.
- Augmentative und diminutive Bearbeitung
Die augmentative Bearbeitung stellt „eine Verbesserung oder Erweiterung durch Explikationen und Hinzufügungen, eine Poetisierung oder Purifizierung“ (Hörmanseder 2008:85) dar, die diminutive Bearbeitung hingegen „eine Vereinfachung, Popularisierung und Verzerrung, die zu einer Verschlechterung oder Parodie führen können“ (Hörmanseder 2008:86).

Als weitere Strategien nennt Hörmanseder (vgl. 2008:83–85) die Wahl des Stils, Adaption und lexikalische Entlehnung. Die Wahl des Stils wird in der vorliegenden Arbeit jedoch als grundsätzliche Entscheidung, die vor der Übersetzung zu treffen ist, und nicht als Übersetzungsstrategie verstanden. Weiters zählen Adaption (die Schaffung einer der ausgangssprachlichen Situation in der Zielkultur entsprechenden Situation) und lexikalische Entlehnung (die Verwendung von Lehnwörtern) zu den generellen Übersetzungsstrategien, weshalb sie hier ausgeklammert werden.

In der Analyse wird untersucht, welche der in diesem Abschnitt genannten Punkte bei der von Therese Megerle verfassten Adaption von *Uncle Tom's Cabin* berücksichtigt und welche Übersetzungsstrategien angewendet worden sind. Ob dies bewusst oder unbewusst geschah, kann jedoch in Ermangelung verwertbarer Quellen bezüglich ihrer Übersetzungsstrategie nicht nachgewiesen werden.

1.3 Forschungsstand und Relevanz für die Translationswissenschaft

Die vorliegende Masterarbeit schlägt eine Brücke zwischen Translationswissenschaft, Literaturwissenschaft und Theaterwissenschaft, indem sie untersucht, ob bei der Adaption eines englischsprachigen Romans für ein Wiener Theater im 19. Jahrhundert ähnliche oder sogar dieselben Strategien verwendet wurden, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts zur Übersetzung von Bühnentexten herangezogen werden. Dafür werden Ansätze aus den drei erwähnten Disziplinen kombiniert. Des Weiteren dient sie der Sichtbarmachung einer Dramatikerin des 19. Jahrhunderts, die Romane aus dem Englischen, Französischen und Ungarischen für österreichische Bühnen adaptierte.

Wie schon Malone (vgl. 2003:3) beklagte, gibt es relativ wenig theoretische Literatur zur Dramenadaption. Seither hat sich in diesem Bereich nicht viel verändert. Eines der wenigen Werke stammt von Paranjape (1999). Darin werden einige Aspekte, die bei der Dramatisierung epischer Werke aus literaturwissenschaftlicher Sicht von Bedeutung sind, erläutert. Zur Aufstellung der Parameter für die Analyse der Dramenadaption, aus welcher Rückschlüsse auf die von Therese Megerle angewendeten Strategien bei der Dramatisierung des Romans gezogen werden sollen, müssen daher andere Quellen verwendet werden.

Es kann auf bereits vorhandene Literatur zur Dramenanalyse zurückgegriffen werden. So widmen Asmuth (2009⁷), Gelfert (1992) und Pfister (2001¹¹) diesem Thema eigene Publikationen. Stephan (1982) behandelt Methoden und Probleme der aufführungsbezogenen Dramenanalyse, Short (1989) befasst sich mit der Diskurs- und Dramenanalyse. Fischer-Lichte (2010) und Balme (2008⁴) gehen in ihren Einführungswerken zur Theaterwissenschaft ebenfalls kurz auf die textbasierte Dramenanalyse ein. Fischer-Lichte beschäftigt sich jedoch vordergründig mit dem Aufführungstext (1999⁴, 2010) sowie mit dem kulturellen Transfer theatralischer Konventionen (1990). Platz-Waurys (1999⁵) Einführungswerk zu Drama und Theater beinhaltet viele Aspekte, die bei der Aufstellung und Beschreibung der Kriterien der durchgeführten Analyse berücksichtigt wurden. Damis (2000) beschäftigt sich im Rahmen ihrer Forschungsarbeit zu sprachlichen Transformationen bei Bearbeitungen von Theatertexten tiefer mit der textuellen Ebene. Sie behandelt jedoch keine Adaptionen, sondern Inszenierungstexte.

Auch bereits durchgeführte Dramenanalysen, darunter sowohl text- als auch aufführungsbezogene, liefern wertvolle Anhaltspunkte für die Erstellung der Analysekategorien. Manche beinhalten Kategorien, die teil- bzw. ansatzweise übernommen werden konnten: Malone (2003) analysiert vier Inszenierungen von Franz Kafkas *Der Prozess*. Šlemic (2007) befasst sich mit Dramatisierungen von Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*, wobei sie diese vom Erzähltext über das Drama bis hin zur Aufführung untersucht. Gelhard (1984) behandelt die Adaption des Romans *Das Haus an der Moldau* von Jurij Valentinovič Trifonov für das Moskauer Taganka-Theater, Hesmer (2006) Modifikationen in den Theatertexten Alfred de Mussets. Patsch (1980) untersucht die Dramatisierungen einiger englischer Romane durch ihre Autoren und Schildbach (1937) die Dramatisierung des naturalistischen Romans bei Émile Zola.

Weiters sind Werke, die sich mit szenisch-theatralischen Texten befassen, hilfreich beim Erstellen derartiger Kategorien, bspw. Geiger (1986) und Styan (1982), die sich mit deren (Bau-)Elementen auseinandersetzen, sowie Totzeva (1995), die sich mit dem theatralen Potential des dramatischen Textes befasst. Auch Klotz' (1960) Werk zur geschlossenen und offenen Dramenform sowie Pütz' (1970) Untersuchung zur Zeit im Drama und der dramatischen Spannung beinhalten wichtige Ansätze.

Literatur zur Theatergeschichte, dem Volksstück und dem Drama im 19. Jahrhundert wie Cowen (1988), Davis (1989), Fischer-Lichte (1999²), Aust/Haida/Hein (1989) und Schmitz (1990) eignet sich besonders als Grundlage für das Unterkapitel der Rezeption im 19. Jahrhundert.

Es existiert zwar Literatur zu Bühnenübersetzungen, Strategien zur Dramenübersetzung werden dabei jedoch meistens nicht explizit behandelt. Eine Ausnahme ist Bassnett-McGuire's Aufsatz *Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts* (1985), in welchem sie fünf konkrete Strategien anführt. Hörmanseder (2008) befasst sich vor allem mit den Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen TranslatorInnen⁴ und BühnenexpertInnen. Dabei baut sie auf allgemeinen Übersetzungsstrategien sowie den von Bassnett angeführten fünf Übersetzungsstrategien für Theatertexte auf und ergänzt diese mit weiteren Strategien.

Die vorliegende Arbeit stützt sich außerdem auf Werke von Pulvers (1984), Zuber-Skerrit (1984), Greiner (2004) und Greiner/Jenkins (2004), welche die Konzepte der Sprech- und Spielbarkeit behandeln. Auch Kohlmayer (2012, 2013), welcher sich zusätzlich mit Bearbeitungen auseinandersetzt, liefert wichtige Anhaltspunkte.

Theaterwissenschaftlichen Aspekten wird in dieser Masterarbeit zwar relativ viel Raum eingeräumt, sie ist dennoch jedenfalls im Bereich Translationswissenschaft angesiedelt, da sie aufzeigt, wo in der Praxis Überschneidungen bei Herangehensweisen und Strategien von Dramenübersetzung und -adaption zu finden sind und konkrete Hinweise auf jene Punkte gibt, die bei beiden Tätigkeiten zu berücksichtigen sind. Bei Übersetzungen kommt noch die kulturelle Komponente in Bezug auf die theatralischen Konventionen des Ausgangstextes hinzu, welche jedoch nicht Teil dieser Arbeit ist.

Diese Forschungsarbeit soll einen Anstoß dafür liefern, den theaterwissenschaftlichen Ansatz stärker in die Translationspraxis einzubeziehen, und auf existierende Synergien zwischen Translationswissenschaft und Theaterwissenschaft aufmerksam machen. Die zu generierenden Anhaltspunkte sollen auch in der Lehre stärker berücksichtigt werden.

⁴ TranslatorIn und ÜbersetzerIn werden in der vorliegenden Arbeit synonym verwendet, auch wenn der Terminus TranslatorIn eigentlich weiter gefasst ist.

2. Historischer Kontext

2.1 Dramatikerinnen im 19. Jahrhundert

Anfang des 19. Jahrhunderts begann eine tiefgreifende Veränderung des Literaturbetriebs. Immer mehr Frauen widmeten sich der Schriftstellerei und befassten sich mit aktuellen Themen sowie der Stellung der Frau in der Gesellschaft. Viele Männer empfanden dies als bedrohlich und hegten die Befürchtung, dass diese Frauen versuchten, aus der ihnen zugewiesenen Rolle in Haushalt und Familie auszubrechen, weshalb derartige Abweichungen sanktioniert wurden. Die verstärkte literarische Tätigkeit von Frauen fand zur selben Zeit wie die Erstarkung demokratischer Bewegungen statt (vgl. Goetzinger 1988:87).

Unter den erfolgreichsten DramatikerInnen des 19. Jahrhunderts sind drei Frauen: Charlotte Birch-Pfeiffer, Amalie von Sachsen und Johanna Franul von Weißenthurn (vgl. Kord 1992:38). Die Dramatik, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts jener literarische Bereich, der am meisten Prestige versprach (vgl. Howe 2000:94), wurde stärker als andere literarische Gattungen als männliche Domäne empfunden (vgl. Giesing 1985:242). Dies ist ein Mitgrund, warum viele Schauspieldichterinnen ihre Stücke häufiger als in anderen Genres anonym oder unter einem Pseudonym veröffentlichten. Viele gaben letzteres auch nicht auf, wenn bekannt war, wer unter diesem Namen schrieb. Es diente als Schutz für ihren guten Ruf und ihre Weiblichkeit. Darüber hinaus war es ein Zugeständnis an die vorherrschende öffentliche Meinung. So manche Autorin bediente sich mehrerer Pseudonyme. Während sie sich im 18. Jahrhundert vor allem hinter weiblichen Namen verbargen, stieg die Beliebtheit männlicher Pseudonyme ab 1800 an. Zwischen 1850 und 1900 veröffentlichte der Großteil der Schriftstellerinnen, die sich eines Pseudonyms bedienten, unter männlichen Namen (vgl. Kord 1992:15–17; 1992:40). Andere Autorinnen behaupteten im Vorwort, zur Veröffentlichung überredet worden zu sein (vgl. Eschelmüller 1988:156–157). Weitere Strategien waren, sich als Übersetzerinnen oder Herausgeberinnen zu deklarieren, das Werk als zufällig entstanden hinzustellen, auf Mängel hinzuweisen und die (männlichen) Kritiker um Nachsichtigkeit zu bitten. Kord nennt dies „pseudonymes Verhalten“ (1992:17). Die meisten jener Autorinnen, die genügend Selbstbewusstsein besaßen, um unter ihrem Namen zu veröffentlichen, waren Angehörige eines Standes, in dem ihnen dies möglich war, wie Hochadel oder Schauspielstand. Besonders Schauspielerinnen kommentierten auch die Lage der Autorinnen (vgl. Kord 1992:19).

Bei Werken, die zur Aufführung oder Veröffentlichung verfasst wurden, findet sich eine stärkere Berücksichtigung der dramatischen Umsetzbarkeit, der Bühnenwirksamkeit und der geltenden Konventionen (vgl. Eschelmüller 1988:250). Schließlich entstanden sie für Theater, um deren Finanzen es nicht immer gut bestellt war, die nach „Zugstücken“ suchten und deren SchauspielerInnen oft überarbeitet waren. Gespielt wurde beinahe jeden Tag, Zeit für Proben blieb wenig. Der Spielplan wurde von den künstlerischen Ambitionen und den Finanzen der jeweiligen Schauspielhäuser bestimmt. Jene Bühnen, die von den Kasseneinnahmen überleben mussten, orientierten sich am Publikumsgeschmack und zeigten vor allem Schauspiele und Komödien. Die Stücke entstanden direkt für die Theater, da mit gedruckten Stücken weniger Geld zu verdienen war (vgl. Kord 1992:23–24; 1992:38–39).

Zu dieser Zeit machten Frauen einen großen Teil der Zuschauerschaft aus. Dramatikerinnen schrieben also vor allem für ein weibliches Publikum. Sie waren vom literarischen Markt und den herrschenden Konventionen abhängig (vgl. Eschelmüller 1988:128; 1988:253) und passten sich bestimmten literarischen Traditionen – manchmal überdeutlich – an (vgl. Kord 1992:43). Darüber hinaus mussten sie auf die Theaterzensur Rücksicht nehmen. Zensiert wurde, was sozial, religiös oder politisch als Gefährdung eingestuft wurde (vgl. Knudsen 1970²:255). Die vagen Zensurbestimmungen wurden eng ausgelegt. Die in den Wiener Vorstadttheatern gezeigten Stücke wurden besonders streng zensiert, da sich das Volk dort öffentlich versammelte. Außerdem wurde der Wirkung des Theaters als Massenmedium mehr Bedeutung beigemessen als jener von Büchern, wodurch die Buchzensur weniger streng war als die Theaterzensur. Oft strichen Theaterdirektoren zusätzlich Textpassagen, wenn sie dies für nötig erachteten. Wurde ein Stück neu aufgeführt, musste es von den Zensurbeamten erneut bewilligt werden. Diese kontrollierten auch während der Aufführung, ob der Bühnentext mit dem bewilligten Text übereinstimmte (vgl. Aust/Haida/Hein 1989:118; Fischer-Lichte 1999²:173; Kord 1992:27).

Die meisten Dramenautorinnen verfassten Komödien und Schauspiele. Es finden sich wenige Tragödien, Künstlerdramen (interessanterweise behandeln die meisten männliche Künstler, wobei die Muse für die Dramatikerinnen faszinierender war als der Künstler selbst), Bearbeitungen biblischer oder mythologischer Stoffe, Zauberspiele, Märchen, Singspiele, Opern und Festspiele. Einige Autorinnen, oftmals jene mit dem Hauptberuf Erzieherin, verfassten auch Theaterstücke für Kinder. Weiters finden sich zahlreiche Übersetzungen und Bearbeitungen, unter denen sich höchstwahrscheinlich auch einige Originaldramen verbergen (vgl. Kord 1992:93–217; 1992:230).

2.2 Geschichtlicher Abriss des Theaters in der Josefstadt mit Schwerpunkt auf der Periode unter Georg Johann Wilhelm Megerle (1850–1854)

Das Theater in der Josefstadt blickt heute auf eine abwechslungsreiche Geschichte zurück. Dort wirkten u. a. Johann Nestroy und Ferdinand Raimund sowie – als Direktoren – Karl Friedrich Hensler, Franz Pokorny, Josef Jarno und Max Reinhardt.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts galten das Josefstädter Theater, das Theater in der Leopoldstadt und das Theater an der Wien als Inbegriff des Wiener Volkstheaters. Sie bildeten einen Gegenpol zum Burgtheater, dessen Zielpublikum der Adel war. Trotz den zwischen Hof- und Vorstadtbühnen bestehenden bühnenpraktischen, finanziellen und sozialen Unterschieden war ihr Publikum gemischt. Die Bühnen hatten auch eine andere Zielsetzung: Die Vorstadtbühnen verstanden sich als Unterhaltungs-, das Burgtheater als Bildungstheater. Ausstattung und Musik spielten in den Vorstadttheatern eine bedeutende Rolle, weshalb ihre Bühnen als Verwandlungsbühnen konzipiert waren und auch komplizierteste Anforderungen erfüllen konnten (vgl. Fischer-Lichte 1999²:167–171). Die damalige Bühnenhierarchie ging von den Wanderbühnen über Stadt- und Unternehmertheater (Volkstheater) bis hinauf zu den Hoftheatern (vgl. Kord 1992:22).

Das Theater in der Josefstadt wurde 1788 vom Gastwirt Johann Michael Köck auf Initiative seines Schwiegersohnes Karl Mayer im weitläufigen Gartenareal des Wirtshauses *Bey den goldenen Straußen* erbaut und am 24. Oktober desselben Jahres mit Salomon Friedrich Schletters Lustspiel *Liebe und Koketterie* eröffnet. Wiens dritte Bühne war gleichzeitig die kleinste, was ihr den Kosenamen *Schnupftücherl* einbrachte (vgl. Bauer 1957:15–18; Huemer-Strobele/Schuster 2001:6–7). Am 20. August 1791 erhielt Karl Mayer ein umfangreiches Privilegium, welches ihm erlaubte, alle Gattungen von dramatischen und musikalischen Stücken zu spielen, und dies auch in der Fastenzeit. Er gab das Theater zwar in Unterpacht, blieb aber – von kurzen Unterbrechungen abgesehen – beinahe 24 Jahre Direktor desselben (vgl. Bauer 1957:20–33; Bauer/Kropatschek 1988:18).

Unter wechselnden Direktionen durchlebte das Theater in der Josefstadt im 19. Jahrhundert glanzvolle und schwierige Zeiten. Es kam mehrmals zu baulichen Veränderungen. 1822 wurde das Theater abgebrochen und im selben Jahr neu und etwas größer errichtet. Die Fassade stammt von Josef Kornhäusel, der Plan Bauer/Kropatschek (vgl. 1988:30) zufolge jedoch vom ausführenden Baumeister Adam Hildwein. Unter dem damaligen Direktor Karl Friedrich Hensler erlebte das Theater eine glänzende Epoche. Nach einer Reihe von Direktionswechseln folgte die nächste erfolgreiche Zeit unter Franz Xaver Pokorny, einem der bedeutendsten Leiter des Josefstädter Theaters. Unter ihm wurde das Theater auch von Mitgliedern des kaiserlichen Hofes frequentiert (vgl. Huemer-Strobele/Schuster 2001:11–16). Die Direktion seines Nachfolgers wird nun etwas genauer beleuchtet. Bedauerlicherweise wird dieser Abschnitt der Geschichte des Theaters von den meisten Publikationen nur kurz gestreift, da sie nicht zu seinen Blütezeiten zählt.

Der Zahnarzt und Chirurg Georg Johann Wilhelm Megerle gab seine Praxis zu Beginn der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts auf und übernahm die Leitung des Pressburger Theaters (vgl. Glosíková 1995:108). Wurzbach (vgl. 1867:258) zufolge tat er dies aufgrund der bedeutenden Mitgift seiner Gattin. Müll (vgl. 1949:14) kritisiert diese Annahme, da er diese wohl schon früher und nicht erst nach 15 Jahren dafür verwendet hätte. Ab 1849, kurz bevor er die Direktion des Theaters in der Josefstadt antrat, nannte er sich Megerle von Mühlfeld. Müll (vgl. 1949:8–9) vermutet, dass er sich dieses Adelsprädikat eigenmächtig zulegte, um als Verwandter von Johann Karl von Mühlfeld zu gelten. Dieser führte von 1835 bis 1840 ein kleines, beliebtes Privattheater in Währing, das Mühlfeldtheater. Ihr zufolge ist er der Sohn von Barbara N. und Tischlermeister Wenzel Megerle, nicht von Leopold Megerle von Mühlfeld.

Ab 1845 hatte er die Direktion des städtischen Theaters in Raab/Győr inne und von 1850 bis 1854 leitete er das Theater in der Josefstadt (vgl. Meier 2001:254–255; Müll 1949:101). Am 5. Mai 1850 übernahm er mit dem Josefstädter Theater auch die Hernalser Arena, welche er am 20. Mai 1850 mit *Der Deserteur* von Therese Megerle eröffnete. Kurz zuvor ließ er in der Presse zahlreiche Meldungen erscheinen, die für eine positive Resonanz beim Publikum sorgen sollten (vgl. Müll 1949:45–46).

Auf dem Spielplan des Theaters standen unter seiner Leitung vor allem in den letzten 50 Jahren entstandene Lokalstücke, Volksstücke von Hensler, Werke von Raimund sowie neuere Possen, Charakter- und Lebensbilder von Nikola, Merlin, Flamm, Langer, Böhm, Elmar, Schönau und Therese Megerle (vgl. Castle 1935:337). Er beschäftigte auch Haffner,

Hilar, Scheibe, Fränkel, Prüller und Juin als Theaterdichter. Das Programm war sehr abwechslungsreich und es fanden zahlreiche Gastspiele aller Art statt. Megerle versuchte, im allgemeinen Novitäten-Konkurrenzkampf der Theater seinen Platz zu behaupten. Am häufigsten wurden (Zauber-)Possen, Lebens- und Charakterbilder, Märchen- und Zauberspiele sowie (Volks-)Dramen aufgeführt (vgl. Pilz 1935:19–20; 1935:33; 1935:45). Das erfolgreichste Stück dieser Periode war die lokale Zauberposse *Der letzte Zwanziger* von Josef Nikola, welches dieser unter seinem Pseudonym Kola verfasst hatte (vgl. Bauer 1957:102). Es stand im ersten Jahr der Direktion lange auf dem Spielplan, das Ansehen der Bühne sank jedoch bald aufgrund von schlechten Stücken und Aufführungen (vgl. Müll 1949:49). Weitere beliebte Stücke dieser Ära waren *Der Graf von Monte Christo*, *Der Deserteur* und *Onkel Tom* von Therese Megerle sowie *Dummer Teufel und böses Weib* von Josef Nikola (vgl. Pilz 1935:45).

Im Jahr 1852 verbesserte sich die Einnahmesituation so weit, dass Megerle, welcher einen Pachtvertrag über sechs Jahre abgeschlossen, die Bühne jedoch bereits mit zerrütteten Vermögensverhältnissen übernommen hatte, sich eine Renovierung des Theaters und die Anlage einer Gasbeleuchtung leisten konnte (vgl. Müll 1949:41–44; 1949:53). Er versuchte sich auch mit der Aufführung von Opern. Die erste war erfolgreich, die zweite jedoch nicht, wodurch er keine weiteren Opern mehr in den Spielplan aufnahm (vgl. Pilz 1935:33). Aufgrund eines Mangels an zugkräftigem Personal und einer schlechten Auslastung des Theaters erbrachte der weitere Betrieb jedoch nicht genügend Einnahmen, was zu Megerles Abgang am 23. Juli 1854 führte (vgl. Bauer 1957:104; Bauer/Kropatschek 1988:65). Darüber hinaus hatte er eine Vorliebe für Ausstattungsstücke, Ballette und Feuerwerke – allesamt kostspielige Produktionen – gehabt und sich kaum um die finanzielle Lage des Theaters gekümmert. Megerle war bereits verschuldet nach Wien gekommen. Den alten Schulden fügte er im Laufe seiner Direktionszeit neue hinzu, was ihn in den Schuldenarrest brachte, wo er verstarb (vgl. Pilz 1935:44; 1935:146).

Müll (vgl. 1949:39) führt die oftmals schlechte Auslastung auch auf die ungünstige Lage des Theaters zurück. Das Theater in der Josefstadt befindet sich zwar in einem Viertel, das ehemals Sommersitze von adeligen Familien beherbergte, und lag um 1850 an einer Hauptstraße, der Kaiserstraße, welche 1862 in Josefstädterstraße umbenannt wurde. Sie hatte allerdings keine direkte Verbindung zum Gürtel. Von der damals noch stehenden Stadtmauer wurde die Josefstadt bis 1857 durch den Paradeplatz getrennt, welcher von der Bevölkerung aufgrund des Gesindels, das sich dort aufhielt, nur ungern im Dunkeln überquert wurde. Die Verbindung zwischen der Vorstadt Josefstadt und der Stadt Wien war also nicht unbedingt angenehm (vgl. Pilz 1935:2–4). Darüber hinaus flossen zur damaligen Zeit ein Arm des Alsbachs im Norden und der Ottakringerbach im Süden der Josefstadt. Regnete es, hielten diese beiden Gewässer die BewohnerInnen der umliegenden Bezirke aufgrund von Überschwemmungsgefahr vom Theaterbesuch ab. Dies war besonders ungünstig, da sich im gesamten Kreisbogen der Wiener Vorstädte vom linken Wien- bis zum rechten Donauufer kein weiteres Theater befand (vgl. Müll 1949:39).

Am 29. Mai 1855 kam es zur Zwangsversteigerung des Theaters, welches das Ehepaar Megerle gemeinsam mit der Hernalser Sommerarena im März 1852 gekauft hatte. Die inzwischen respektlos als „Pimperltheater“ (Frenzel 1984:495) bezeichnete Bühne wurde von Jo-

hann Hoffmann übernommen und renoviert (vgl. Bauer 1957:106). Bis die nächste längere Blütezeit unter Josef Jarno anbrach, musste das Theater in der Josefstadt einige finanziell kritische Perioden überstehen, erlebte aber auch viele Sternstunden (vgl. Huemer-Strobele/Schuster 2001:11–16).

2.3 Therese Megerle

Die Dramatikerin wurde am 12. (vgl. Kosch 1960:1411; Müll 1949:103) oder 20. Mai 1813 in Pressburg geboren (vgl. Friedrichs 1981:201; Giebisch/Gugitz 1964:254). In vielen Quellen wird angegeben, dass sie die Tochter eines ungarischen Gutsbesitzers namens Pop von Popenburg sei (vgl. Kosch 1960:1411; Wurzbach 1867:258; Friedrichs 1981:201). Glosíková (vgl. 1995:108) zufolge war ihr Vater Gutsbesitzer und Müllermeister. Müll (vgl. 1949:9) hingegen entnimmt den Taufmatrikeln von Wolfsthal, dass Therese Megerle die Tochter von Antonia N. und Müllermeister Johann Pop war.

In den für das Kapitel 3.1.9 herangezogenen zugänglichen Ankündigungen und Rezensionen aus dem Jahr 1853 wird sie teilweise als Therese Megerle⁵ und teilweise als Frau von Megerle⁶ bezeichnet.

1829 heiratete sie den Zahnarzt und Chirurgen Georg Johann Wilhelm Megerle (vgl. Kosch 1960:1411), der auch Tanzmusik komponierte (vgl. Eder/Greisenegger/Jungbluth 1996:37). Das Ehepaar hatte zwei Söhne, welche beide im Theaterbetrieb tätig waren. Alfred kam am 10. Jänner 1833 in Wolfsthal zur Welt (vgl. Müll 1949:266) und arbeitete später als Theatersekretär bzw. als Choreograph und Tänzer für verschiedene Bühnen (vgl. Glosíková 1995:109). Julius wurde am 5. Jänner 1835 in Pressburg geboren. Er war Schauspieler und trat als Dramatiker in die Fußstapfen seiner Mutter (vgl. Kosch 1960:1411). Eisenberg (vgl. 1891:226) gibt 1836 als Geburtsjahr und Wien als Geburtsort an, laut Glosíková (vgl. 1995:109) wurde er 1837 geboren und schrieb unter dem Pseudonym Julius Feld.

Die literaturinteressierte Therese Megerle begann ihre schriftstellerische Laufbahn als Mitarbeiterin von L. A. Frankls *Sonntagsblättern*. Für diese verfasste sie Novellen und Erzählungen. Eine dreibändige Sammlung derselben erschien 1844 in Pressburg. Ein Jahr später beendete sie einen Roman. Erst nach Georg Megerles Tod wandte sie sich überwiegend dem Drama zu (vgl. Brümmer 1913⁶:415; Glosíková 1995:108; Meier 2001:255; Müll 1949:103; Wurzbach 1867:258–259). Wurzbach nimmt dies als Basis für seine Argumentation, Therese Megerle habe dies nicht aus innerem Schaffensdrang, sondern aus wirtschaftlicher Notwendigkeit getan, und man dürfe daher keinen Maßstab einer Kritik an ihre Werke anlegen. Diese Argumentationslinie erinnert an das in Kapitel 2.1 erwähnte pseudonyme Verhalten einiger Autorinnen. Ihre ersten Versuche als Dramatikerin fanden bereits in Pressburg statt, wo sie

⁵ Ankündigungen in *Die Presse* vom 19. und 22. Februar; Rezension in *Die Presse* vom 20. Februar; Ankündigungen in *Der Humorist* vom 15. und 19. Februar, Rezensionen in *Der Humorist* vom 22. Februar und 30. April, Ankündigung vom 2. März im *Lokalblatt der Wiener Zeitung*, Ankündigung im *Fremden-Blatt* vom 25. Mai, Rezensionen in *Der Wanderer* vom 20. Februar, *Neue Wiener Musik-Zeitung* vom 24. Februar und *Wiener Allgemeine Theaterzeitung* vom 22. Februar.

⁶ Rezensionen in *Der Wanderer* vom 22. Februar und 4. März sowie *Wiener Allgemeine Theaterzeitung* vom 23. Februar; Ankündigung im *Fremden-Blatt* vom 19. Februar; Rezensionen im *Fremden-Blatt* vom 20. und 24. Februar.

aufgrund der Position ihres Gatten unmittelbar mit dem Theaterbetrieb in Berührung kam und auch einige ihrer Stücke aufgeführt wurden (vgl. Glosíková 1995:108; Müll 1949:26). Pilz zufolge begann sie aufgrund ihres Talentes zu schreiben, verstärkte ihre diesbezügliche Tätigkeit aus wirtschaftlicher Notwendigkeit und lebte in späteren Jahren ausschließlich von der Schriftstellerei (vgl. Pilz 1935:20).

Therese Megerle verfasste vor allem Volksstücke, Dramen sowie Spektakelstücke und bearbeitete englische, französische sowie ungarische Stoffe. Weiters dramatisierte sie Romane von Breier, Bäuerle, Langer und Scheibe (vgl. Pilz 1935:149).

Ihr erstes Drama war eine Adaption ihrer eigenen Novelle *Die Hexe von Iverness*. Es wurde 1844 im Pressburger Theater uraufgeführt. Höchstwahrscheinlich kannte sie die bühnentechnischen Bedingungen, das Ensemble und das Publikum jener Theater, die ihr Mann führte, sehr gut, was ihr nicht nur beim Verfassen von Ausstattungsstücken, welche in ihrem Werk eine besondere Stellung einnahmen, zugutekam. Müll teilt ihre Werke in drei Gruppen: Charakter- und Lebensbilder, Spektakelstücke und Märchen. Weiters verfasste sie zwei Possen. Therese Megerle gelang es, immer die bekanntesten und beliebtesten literarischen Werke aus dem Ungarischen, Englischen oder Französischen zu adaptieren (vgl. Müll 1949:109–117; 1949:130). Der Großteil ihrer Dramen sind Bearbeitungen. Oft enthalten sie Musik- und Tanzeinlagen. Ihr größter Erfolg wurde das Stück *Die beiden Grasel*, eine Dramatisierung des Romans von Eduard Breier (vgl. Meier 2001:255; Kosch 1960:1411).

Als sie in Wien lebte, war sie eine der meistgespielten AutorInnen des Theaters in der Josefstadt (vgl. Meier 2001:255). Sie veröffentlichte unter ihrem eigenen Namen, aber auch unter dem Pseudonym Leo Mai. Therese Megerle war sehr produktiv. Von den über 100 Stücken (Müll zufolge über 60, vgl. 1949:112), die sie verfasste, wurden jedoch nur wenige auch gedruckt (vgl. Rupp/Lang 1986³:690).

Die Dramatikerin, welche den Beinamen „österreichische Birch-Pfeiffer“ (Meier 2001:254) erhalten hatte, verstarb am 1. Juli 1865 in Wien und wurde auf dem Hernalser Friedhof beerdigt (vgl. Kosch 1960:1411; Müll 1949:105; Pilz 1935:149). In manchen Quellen wird auch der 4. Juli als Sterbedatum genannt (vgl. Brümmer 1913⁶:415; Friedrichs 1981:20; Giebisch/Gugitz 1964:254; Pataky 1898:28; Wurzbach 1867:258; Rupp/Lang 1986³:690).

Buchegger (vgl. 2002:89) bezeichnet Megerle als Übersetzerin der Dramen *Ein entlassener Sträfling*, *Zwei Pistolen*, *Onkel Tom*, *Die Obsthändlerin des Königs*, *Die Verlassene* und *Die Armen und Elenden*. Es ist möglich, dass sie sich an bereits existierenden Dramatisierungen orientierte, jedoch nennen sämtliche anderen für die vorliegende Arbeit verwendeten Quellen Megerle als Verfasserin bzw. Bearbeiterin und nicht als Übersetzerin.

Zum Abschluss dieses Kapitels werden die Therese Megerle zugeordneten Dramen mit Datum und Ort der Uraufführung (vgl. Müll 1949:241–264; Pilz 1935:Anhang o. S; Bauer 1957:226–229; Bauer/Kropatschek 1988:271) angeführt:

- *Die Hexe von Iverness*, 27.08.1844, Pressburger Theater
- *Die Tochter des Spions*, 21.12.1844, Pressburger Theater
- *Les maçons (Die Maurer)*, 12.06.1845, Pressburger Theater
- *Der Deserteur*, 26.06.1845, Städtische Arena in Pressburg
- *Zwei Pistolen*, 14.07.1845, Städtische Arena in Pressburg

- *Der Jude*, 30.08.1845, Städtische Arena in Pressburg
- *Mathias Corvinus oder Die schwarze Legion*, 04.08.1846, Städtische Arena in Pressburg
- *Der Graf von Monte Christo*, August 1847, Städtische Arena in Pressburg
- *Prinz Eugen*, 07.07.1850, Hernalser Arena
- *Der Sohn des Teufels*, 04.01.1851, Theater in der Josefstadt
- *Der Bajazzo*, 15.02.1851, Theater in der Josefstadt
- *Die Töchter Lucifers*, 29.03.1851, Theater in der Josefstadt
- *Ein entlassener Sträfling*, 27.01.1852, Theater in der Josefstadt
- *Eine Bauernfamilie*, 06.08.1852, Hernalser Arena
- *William Shakespeare*, 20.10.1852, Theater in der Josefstadt
- *Das Wirtshaus am Wegscheid*, 01.01.1853, Theater in der Josefstadt
- *Onkel Tom*, 19.02.1853, Theater in der Josefstadt
- *Die Obsthändlerin des Königs*, 30.09.1853, Theater in der Josefstadt
- *Teichsusel und Dorfrichter*, 06.11.1853, Theater in der Josefstadt
- *Die Holzsammlerin und ihr Kind*, 01.04.1854, Theater in der Josefstadt
- *Eine Wiener Geschichte vor 100 Jahren*, 24.02.1855, Theater in der Josefstadt
- *Die beiden Grasel*, 04.12.1855, Theater in der Josefstadt
- *Die Dame mit dem Totenkopf*, 29.02.1856, Theater in der Josefstadt
- *Der Pandur*, 20.09.1856, Theater in der Josefstadt
- *Die Herzogin von Thury*, 13.12.1856, Theater in der Josefstadt
- *Die Geheimnisse von Wien*, 13.04.1857, Thalia-Theater
- *Der Sohn des Räubers*, 11.07.1857, Thalia-Theater
- *Graf Bonneval oder Brunnenmeisterstochter von Matzleinsdorf*, 17.08.1857, Thalia-Theater
- *Ein weiblicher Monte Christo*, 10.04.1858, Theater in der Josefstadt
- *Ein Wiener Kind*, 31.07.1858, Thalia-Theater
- *Nur diplomatisch oder Ein Millionär*, 02.10.1858, Theater an der Wien
- *Im Dorf*, 05.10.1858, Theater in der Josefstadt
- *Hausherr und Zeitgeist oder Vergangenheit und Gegenwart*, 12.02.1859, Theater in der Josefstadt
- *Ein gebrochenes Wort oder Das Erbteil der Waise*, 17.09.1859, Thalia-Theater
- *Die Straßentänzerin von Paris*, 07.01.1860, Theater in der Josefstadt
- *Die Verlassene*, 23.02.1860, Theater in der Josefstadt
- *Der Rosoli Sepp*, 14.08.1860, Thalia-Theater
- *Jude und Deserteur*, 25.11.1860, Thalia-Theater
- *Der Waldmichel*, 19.01.1861, Theater in der Josefstadt
- *Arbeiter und Millionär*, 04.04.1861, Theater in der Josefstadt
- *Die Rose vom Jesuitenhof*, 28.04.1861, Theater in der Josefstadt
- *Zambuko oder Affe und Zigeuner*, 15.06.1861, Thalia-Theater
- *Die Kinder des Pflanzers oder Die weißen Sklaven*, 13.09.1861, Thalia-Theater

- *Maledetto, der Bandit von Frascati*, 27.09.1862, Thalia-Theater
- *Das Märchen vom Schneeberg oder Ein Herz aus Eis*, 13.12.1862, Theater in der Josefstadt
- *Die Armen und Elenden*, 21.05.1863, Thalia-Theater
- *Vagabund und Banquier*, 20.06.1863, Thalia-Theater
- *Novara*, 13.09.1863, Thalia-Theater
- *Nach 18 Jahren*, 08.12.1863, Theater in der Josefstadt
- *Zahlheim*, 31.03.1864, Theater in der Josefstadt
- *Die Entlarvte oder Das Drama im Zirkus*, 19.09.1864, Theater in der Josefstadt
- *Regentrude und Feuerwichtel*, 24.03.1865, Theater in der Josefstadt
- *Die Eselshaut*, 26.08.1865, Theater an der Wien (wird manchmal Therese, manchmal Julius Megerle zugeordnet; laut Müll eventuell eine Gemeinschaftsarbeit)

Vermutlich hat sie weit mehr Theaterstücke verfasst. Müll zufolge können *Der Bajazzo* und *Ein Wiener Kind* nicht eindeutig Therese Megerle zugeordnet werden. Bei Pilz sowie im *Fremden-Blatt* vom 16. Februar 1851 bzw. 15. August 1858 wird sie jedoch als Verfasserin der beiden Werke angeführt. Auch Bauer nennt sie als Autorin von *Der Bajazzo*. Die Daten, die er in seinen Publikationen anführt, divergieren teilweise von jenen von Müll und Pilz: So ist die Verfasserin/der Verfasser von *Hausherr und Zeitgeist* ihm zufolge unbekannt und *Eine Wiener Geschichte vor 100 Jahren* stammt von Therese Metzger. Die Urheberschaft von *Hausherr und Zeitgeist* konnte anhand der zugänglichen Zeitungsartikel nicht eindeutig geklärt werden, da sie keine Autorin/keinen Autor nennen (vgl. *Der Humorist* vom 12., 13. und 15. Februar 1859; *Blätter für Musik, Theater und Kunst* vom 15. Februar 1859; *Fremden-Blatt* vom 16. Februar 1859; *Morgen-Post* vom 17. Februar 1859; *Neue Wiener Musik-Zeitung* vom 17. Februar 1859). Weitere Recherchen sind nötig, um diese Lücken zu schließen. *Eine Wiener Geschichte vor 100 Jahren* stammt laut einem Artikel im *Fremden-Blatt* vom 24. Februar 1855 von Therese Megerle, die Musik von Kapellmeister Metzger. Vermutlich lässt sich die Namenskombination Therese Metzger darauf zurückführen. Darüber hinaus finden sich bei Bauer die korrekten Titel von *Graf Bonneval oder Die Brunnenmeisterstochter aus Matzleinsdorf*, *Die Rose vom Jesuiten Hof* und *Das Märchen vom Schneeberg oder Ein Herz von Eis* (bei Müll und Pilz *Graf Bouveval oder Baumeisterstochter von Matzleinsdorf*, *Die Rose vom Jesuitnerhof* sowie *Das Märchen vom Schneeberg oder Ein Herz aus Eis*), wie sie in den jeweiligen Uraufführungsjahren auch in den Zeitungen genannt werden (*Morgen-Post* vom 19. August 1857 und *Wiener Zeitung* vom 18. August 1857; *Wiener Zeitung* vom 29. April 1861; *Fremden-Blatt* vom 13. Dezember 1862, *Wiener Zeitung* vom 13. Dezember 1862, *Die Presse* vom 14. Dezember 1862). *Die Straßentänzerin von Paris* wird jedoch fälschlicherweise als *Die Straßensängerin von Paris* angeführt.

3. Analyse der Dramenadaption *Onkel Tom. Amerikanisches Zeitgemälde mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen, nebst einem Vorspiele, nach Frau Stowe's Roman: „Onkel Tom's Hütte“ von Therese Megerle*

3.1 Adaptionstrategien

3.1.1 Gegenüberstellung der beiden Werke

Im ersten Teil der Analyse werden der Roman und das Drama kurz beschrieben, ehe der Inhalt verglichen wird. Eine detaillierte Inhaltsangabe der beiden Werke findet sich im Anhang.

3.1.1.1 *Uncle Tom's Cabin, or, Life Among the Lowly* von Harriet Beecher Stowe

Harriet Elisabeth Beecher Stowe (1811–1896) war eine US-amerikanische Schriftstellerin. Unter den über 30 Büchern, die sie veröffentlichte, ist der Roman *Uncle Tom's Cabin* das bekannteste. Er machte sie berühmt und veränderte die Ansichten vieler US-AmerikanerInnen hinsichtlich der Sklaverei (vgl. Harriet Beecher Stowe Center, o. J.). Die Publikationsgeschichte dieses Romans beginnt mit dem Erscheinen der einzelnen Abschnitte des Werks als Serie in *The National Era*, einer Wochenzeitung mit Sitz in Washington. Sie wurde von Gamaliel Bailey herausgegeben. Bis dahin hatte Beecher Stowe nur kurze Texte verfasst.

Die erste Folge von *Uncle Tom's Cabin* erschien am 5. Juni 1851. Beecher Stowe hatte hier den Untertitel bereits von *The Man That Was a Thing* zu *Life Among the Lowly* geändert. Was die Änderung anbelangt, findet sich Parfait zufolge keine Begründung von der Autorin selbst. Die Serie erschien 44 Wochen lang. Genau genommen waren es 41, da die Zeitung drei Mal ohne eine Fortsetzung von *Uncle Tom's Cabin* erschien. Der letzte Teil wurde kurz nach der Publikation des Werks in Buchform veröffentlicht. Während die Serie fortgeführt wurde, diente *The National Era* als Kommunikationsplattform für LeserInnen, Autorin und Herausgeber. Abgedruckte Leserbriefe geben bspw. Aufschluss über die Resonanz der Serie, welche sehr beliebt war (vgl. Parfait 2007:17–27).

Die Verhandlungen bezüglich der Veröffentlichung durch John P. Jewett führte Beecher Stowes Ehemann. 1852 hätte sie selbst keinen Vertrag unterschreiben können, da dies für verheiratete Frauen in Massachusetts bis 1855 gesetzlich verboten war. Das Buch war sehr erfolgreich, und die ersten beiden Ausgaben des Jahres 1852, welche beide zweibändig und in einer Auflage von 5.000 Stück erschienen, waren binnen zwei Wochen ausverkauft (vgl. Parfait 2007:38; 2007:73).

Für die vorliegende Arbeit wurde eine digitalisierte zweibändige Ausgabe aus dem Jahr 1852 herangezogen.

3.1.1.2 Onkel Tom. Amerikanisches Zeitgemälde mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen, nebst einem Vorspiele, nach Frau Stowe's Roman: „Onkel Tom's Hütte“ von Therese Megerle

Die im Folgenden besprochene Theaterfassung des Romans *Uncle Tom's Cabin* von Therese Megerle wurde am 19. Februar 1853 im Theater in der Josefstadt uraufgeführt und stand Fassel (vgl. 2007:223) zufolge in Österreich und Deutschland oft auf dem Spielplan. Im Theater in der Josefstadt war das Stück der Kassenschlager des Uraufführungsjahres (vgl. Müll 1949:54). Auf die Rezeption wird in Kapitel 3.1.9 genauer eingegangen.

Es handelt sich beim vorliegenden Drama um ein Volksstück. Diese Bühnenstücke wurden für professionelle SchauspielerInnen der Vorstadtbühnen und städtischen Volkstheater verfasst. Viele beinhalten Musik-, Gesangs- und Tanzeinlagen. Sie sind auf den Geschmack des Großstadtpublikums zugeschnitten, wobei sie ihren oftmals ernsten oder sogar tragischen Grundton nicht verlieren (vgl. Wilpert 2001:890). Bis heute tragen die für das Volkstheater geschriebenen Stücke unterschiedlichste Bezeichnungen (vgl. Schmitz 1990:5). Das Volksstück wurde erst als eigene Gattung betrachtet, als sich das Volkstheater als Institution bereits auflöste (vgl. Hein 1973:11).

3.1.1.3 Gegenüberstellung der Erzählphasen des Romans und der Szenen des Dramas

Die Erzählphasen stimmen – vermutlich aufgrund der nach und nach erfolgten Erstveröffentlichung in *The National Era* – großteils mit der Kapiteleinteilung überein.

Erzählphasen, die nicht im Drama vorkommen:

- Gespräch zwischen Frau Shelby und Eliza, in dem ihr Eliza mitteilt, dass sie gehört habe, wie Haley ein Angebot für Harry machte, und Frau Shelby sie beschwichtigt, indem sie sagt, ihr Mann verkaufe keine/n seiner SklavInnen, solange sie sich gut benehmen (1. Kapitel)
- Haleys erboste Reaktion auf Elizas Flucht und der verzögerte Beginn der Suche (6. Kapitel)
- Elizas Aufnahme bei Familie Bird und ihre Reise zu John Van Trompe (9. Kapitel)
- Georges und Elizas Aufenthalt bei den Quäkern (13. Kapitel)
- Flucht von George und Eliza zur nächsten Station bei den Quäkern (17. Kapitel)
- Lokers Warnung (37. Kapitel)
- die gelungene Flucht von Familie Harris (37. Kapitel)
- Abendessen in Onkel Toms Hütte und George Shalbys Versuche, Tom das Schreiben beizubringen (4. Kapitel)
- Treffen der ChristInnen unter den SklavInnen (4. Kapitel)
- Toms Reise auf dem Schiff mit den anderen SklavInnen (12. Kapitel) und Evas Rettung (14. Kapitel)
- Toms Aufenthalt bei Familie St. Clare (15.–16., 18.–20., 22.–29. Kapitel)

- Chloes Bemühen, das nötige Geld aufzutreiben, um Tom zurückzukaufen (21. Kapitel)
- Auktion, Verkauf von Tom an Simon Legree (30. Kapitel)
- Reise zu Legrees Plantage (31. Kapitel)
- Ankunft auf Legrees Plantage (32. Kapitel)
- das Leben auf der Plantage und ein Tag auf dem Feld (33. Kapitel)
- Cassy pflegt Tom (34. Kapitel)
- Legrees Aberglaube (35. Kapitel)
- Gespräch zwischen Cassy und Emmeline über eine Fluchtmöglichkeit (36. Kapitel)
- Legrees Albtraum und sein Versuch, Tom zu einer Entschuldigung zu bewegen (36. Kapitel)
- Toms Zweifel an Gott und seine Vision (38. Kapitel)
- Toms Weigerung, Legree zu töten und sein Rat an Cassy, die Flucht zu ergreifen (38. Kapitel)
- Cassy macht sich den angeblichen Spuk auf dem Dachboden zunutze, um dort ein Versteck herzurichten (39. Kapitel)
- Flucht von Cassy und Emmeline und die erfolglose Suche nach ihnen (39. Kapitel)
- die Suche nach Cassy und Emmeline ist erneut von keinem Erfolg gekrönt (40. Kapitel)
- Legree, Sambo und Quimbo misshandeln Tom (40. Kapitel)
- George Shelby findet Tom, welcher dann stirbt (41. Kapitel)
- der Spuk macht Legree wahnsinnig (42. Kapitel)
- Cassy und Emmeline verlassen die Plantage und treffen auf der Reise George Shelby und Madame de Thoux (42. Kapitel)
- George Shelby kehrt nach Hause zurück und überbringt die traurige Nachricht von Toms Tod (44. Kapitel)
- George Shelby schenkt allen SklavInnen im Besitz seiner Familie die Freiheit (44. Kapitel)

Erzählphasen, die in abgeänderter Form im Drama vorkommen:

- Elizas Überquerung des Ohio auf Eisschollen (7. Kapitel/2. Akt, 16.–18. Szene): Eliza überquert den Fluss zu Fuß mit Harry auf dem Arm, Elis hingegen mit einem Indianer in dessen Boot. Georg schwimmt ihnen im Drama nach, im Roman trifft George Eliza erst bei den Quäkern. Weiters ist im Drama vorerst nicht klar, ob die Überquerung geglückt ist oder ob die Flüchtigen schon im Wasser von ihren Verfolgern gefasst wurden.
- Georg und Jim kommen im Wirtshaus an (11. Kapitel/2. Akt, 6. Szene): Georg stößt im Drama auf Harris und Legrée. Im Roman begegnet er jedoch weder Elizas Verfolgern noch seinem Besitzer, sondern Herrn Wilson, seinem ehemaligen Arbeitgeber. Diesem erzählt er seine Geschichte. Im Drama spricht er mit Tom über seine Kindheitserinnerungen. Darüber hinaus handelt es sich im Roman um ein kleines Hotel und nicht um ein Wirtshaus. Außerdem sind im Roman keine freien SklavInnen an-

wesend (2. Akt, 1. Szene). Auch Georges Äußeres unterscheidet sich in der Beschreibung von Georgs: George wird als Mann von spanischem Aussehen beschrieben (11. Kapitel), Therese Megerle macht Georg zu einem Mexikaner (2. Akt, 6. Szene).

- Loker berichtet, dass Elis gesichtet wurde und kaum eine Stunde Vorsprung habe, worauf sich Harris und Legrée mit ihm auf die Jagd machen (2. Akt, 14. Szene): Im Roman wissen Loker und Marks ziemlich genau, wie Georges und Elizas Fluchtplan aussieht, und sind ihnen dicht auf den Fersen (17. Kapitel). Haley ist zu diesem Zeitpunkt allerdings schon längst auf dem Weg nach Süden. Georges Besitzer begleitet die Verfolger ebenso wenig.
- Haley wohnt einer Sklavenauktion bei, als er mit Tom Richtung Süden reist (12. Kapitel/2. Akt, 7. Szene). Im Roman kennt er allerdings keine anderen Bieter, mit denen er gemeinsam hingeht. Die Auktion selbst wird im Drama nicht gezeigt, es wird nur davor und danach darüber gesprochen.
- Harris' Gefühle für Cassy ändern sich. Erst begehrt er sie, dann möchte er sie, wie Butler, verkaufen. Im Roman dauert es lange, bis sich ein Käufer für sie findet, da sie erst krank und dann trübsinnig ist (34. Kapitel). Im Drama bleibt sie bei Harris, da sie den Verstand verloren hatte und sie deshalb niemand kaufen wollte (3. Akt, 10. Szene).
- Tom kommt mit seinen LeidensgenossInnen auf Legrees Plantage an (32. Kapitel): Sie lernen im Roman die beiden ranghöchsten Sklaven, Sambo und Quimbo, kennen. Letzterer fehlt im Drama. Darüber hinaus grassiert im Roman zu diesem Zeitpunkt keine Fieberepidemie auf der Plantage. Im Drama wird die Ankunft selbst nicht thematisiert, der 3. Akt beginnt kurz danach.
- Herr Shelby stirbt, seine Witwe und ihr gemeinsamer Sohn bringen die Finanzen in Ordnung und letzterer begibt sich auf die Suche nach Tom (41. Kapitel): Herr Shelbys Tod wird im Drama nicht explizit genannt, das Ordnen der Finanzen ebenso wenig – Wilm sucht Harris in der 8. Szene des letzten Aktes im Auftrag seiner Mutter auf, um Tom und Henri zurückzukaufen.
- George Shelby kommt zu Legree und möchte ihm Tom abkaufen (41. Kapitel/3. Akt, 8. Szene): Im Roman kommt er zu spät, Tom liegt bereits im Sterben. Er freut sich jedoch, dass ihn seine Familie und Familie Shelby nicht vergessen haben. Im Drama möchte Tom nicht zurückgekauft werden, da er Emmi vor Harris beschützen und Cassys Familie wieder vereinen will.

Aus Erzählphasen übernommene Teile:

- Georgs und Elis' Geschichten sowie sein Entschluss zur Flucht werden teilweise aus dem 2. und 3. Kapitel des Romans entnommen und im 1. Akt (5. und 9. Szene) verwendet (Beispiele: Georgs Erfindung, Elis wurde von Frau Scelbi aufgezogen, Georg gehört einem anderen als Herrn Scelbi und soll eine Sklavin seines Besitzers heiraten).
- Georg besucht Elis, um ihr von seinen Fluchtplänen zu erzählen und sich zu verabschieden (3. Kapitel/1. Akt, 8. und 9. Szene).

- Georg wird von seinem Besitzer vermietet (2. Kapitel/1. Akt, 7. Szene), im Roman aber nicht an Herrn Shelby, sondern an den Fabriksbesitzer Wilson.
- Georg erhält das Geld für die Flucht von Herrn Wilson, im Roman jedoch erst nach dem Gespräch mit Eliza (3. bzw. 11. Kapitel); im Drama hat Georg das Geld schon bei sich, als er Elis über seine Flucht informiert (1. Akt, 9. Szene).
- Elis belauscht das Gespräch von Herrn und Frau Scelbi und beschließt zu fliehen (5. Kapitel/1. Akt, 12. Szene); am Weg warnt sie Tom (5. Kapitel/1. Akt, 13. Szene): Die Warnung selbst erfolgt ohne größere Änderungen, allerdings ist Toms Familie nicht anwesend. Darüber hinaus bleibt Tom im Roman in seiner Hütte bei Chloe und den Kindern, im Drama wird er von Emilie in das folgende Gespräch mit Elis eingebunden.
- Einladung an Haley/Harris, doch noch zum Essen zu bleiben, um Zeit zu gewinnen (6. Kapitel/1. Akt, 5. Szene): Im Roman erfolgt die Einladung vor der Verfolgung Elizas, im Drama vor den Verhandlungen zwischen Herrn Scelbi und Harris. Weiters lädt im Roman Herr Shelby ein, im Drama geht die Initiative von seiner Frau aus.
- Verkauf von Tom und Henry (1. Kapitel/1. Akt, 11. Szene: Verkaufsverhandlungen, 4. Kapitel/1. Akt, 11. Szene: Verkaufsabschluss)
- Im Drama möchte Harris, dass Tom Fesseln angelegt werden, und veranlasst die Bestellung eines Schmieds ins Wirtshaus. Im Roman legt Haley zu diesem Zweck mit Tom einen Stopp bei einem Schmied ein. Außerdem verbringt Haley die Folgenacht in einem Wirtshaus und lässt Tom im Gefängnis übernachten (10. Kapitel/2. Akt, 3. Szene).
- Emmi spricht mit Tom über ihren Wunsch zu fliehen (3. Akt, 4. Szene). Im Roman schlägt Emmeline Cassy die gemeinsame Flucht vor (36. Kapitel). Die Idee, in einem Versteck auf dem Anwesen zu bleiben, hat Cassy im 38. Kapitel. Ihren Plan verrät sie Emmeline aber erst vor der gemeinsamen Flucht im folgenden Kapitel. In der soeben genannten Szene des Dramas hat Tom diese Idee.
- Cassy wird im Roman von Butler gekauft (34. Kapitel) und im Drama von Harris zu Unrecht geerbt (Vorspiel, 5.–7. Szene).
- Cassy sieht ihre Kinder wieder (43. Kapitel/3. Akt, 5. und 10. Szene): Im Drama werden sie auf Harris' Plantage vereint. Im Roman erlangt Cassy ihre Freiheit durch die Flucht von Legrees Plantage (39. und 42. Kapitel), nicht durch einen Freibrief wie im Drama. Weiters reist sie im Roman mit Madame de Thoux nach Kanada, wo sie Eliza und George trifft, deren Flucht geglückt ist und die ein weiteres Kind bekommen haben. Cassys Sohn folgt seiner Mutter und Schwester später nach Afrika, nachdem Madame de Thoux ihn durch Nachforschungen aufgespürt hat (43. Kapitel). Tom hat hier keinen Einfluss auf die Familienzusammenführung und die Erlangung der Freiheit der Familienmitglieder (3. Akt, 10. Szene). Im Roman stirbt er (41. Kapitel) und erhält den ersehnten Freibrief nicht, im Drama schenkt ihm Georg die Freiheit (3. Akt, 10. Szene). Darüber hinaus handelt es sich im Roman bei Eliza um Cassys Tochter, die Mutter von George und Madame de Thoux kommt nicht persönlich vor. Elis wird im Drama hingegen zu Cassys Schwiebertochter.

Es wurde keine Erzählphase des Romans vollständig übernommen.

Dramenszenen bzw. Abschnitte, die nicht dem Roman entnommen wurden:

- Tom sitzt mit Emmi auf dem Schoß vor der Tür und singt (Vorspiel, 1. Szene).
- Beleidigung Georgs durch Jaques, Verrat von Cassys Geheimnis (Vorspiel, 3. Szene; kommt im Roman nicht vor)
- Scipers und Frau Scelbis Geburtstagsfest (1. Akt, 1. Szene; kommt im Roman nicht vor)
- Unterhaltung zwischen Wilm und Harris (1. Akt, 2. Szene; Änderung im Vergleich zum Roman: Als Haley Tom kaufte, war George Shelby ein Kind.)
- Gespräch von Harris und Scipers (1. Akt, 3. Szene; eine Figur wie Scipers kommt im Roman nicht vor)
- Herr Scelbi hofft, den Wechsel verlängern zu können (1. Akt, 4. Szene; im Roman wird keine Alternative zum Verkauf diskutiert).
- Eliza gibt ihren Sohn in Toms Obhut (1. Akt, 10. Szene).
- Tanz der SklavInnen, Harris legt sich bei Familie Scelbi nieder (1. Akt, 11. Szene).
- Elis begegnet Frau Scelbi auf der Flucht (1. Akt, 14. Szene).
- Im Rahmen des Gesprächs über Toms Glauben und Sklaverei zwischen Tom und Harris gesteht Harris, auch einen Vorteil in Elis' Flucht zu sehen (2. Akt, 4. Szene). Haley hingegen ist höchst erzürnt und findet nichts Positives daran, dass Eliza mit ihrem Sohn die Flucht ergriffen hat (6. Kapitel).
- Legrée und Harris lernen sich kennen (2. Akt, 5. Szene): Im Roman treffen Legree und Haley bzw. Butler nicht aufeinander.
- Georg trifft Tom auf seiner Flucht (2. Akt, 6. Szene) und erhält einen Einblick in Toms Geschichte (die im Roman anders geschildert wird, weiters treffen sich die beiden nur im Drama).
- Auftritt der GauklerInnen (2. Akt, 11.–12. Szene): Georges Schwester war nie Gauklerin. Madame de Thoux erzählt von sich, dass der Mann, der sie gekauft hatte, sie auf den Westindischen Inseln geheiratet und ihr dann die Freiheit geschenkt habe (42. Kapitel).
- Emmi wird von Harris gekauft, der Legrée und Georg überbietet (2. Akt, 13. Szene).
- Im Drama schließen Harris und Legrée ein Geschäft miteinander ab (2. Akt, 6. Szene und 3. Akt, 9. Szene), im Roman hingegen sind weder Haley noch Butler Geschäftspartner von Simon Legree.

Wie aus der Gegenüberstellung der Erzählphasen des Romans und der Dramenszenen ersichtlich, wurde die Stofffülle klar reduziert. Dass bei der Dramatisierung gerafft werden muss, ergibt sich bereits aus der Länge des Ausgangstextes. Keine Erzählphase wurde vollständig und ohne Änderungen übernommen. Auch ihre Reihenfolge wurde angepasst. Manche wurden mit Teilen anderer Erzählphasen ergänzt, ohne dass dabei konkrete Abschnitte ersetzt wurden. Weiters beinhaltet jede Szene eigene Zusätze der Verfasserin.

3.1.2 Dramenhandlung

Im folgenden Teil der Analyse werden jene Veränderungen, die Therese Megerle in Bezug auf die Handlung durchgeführt hat, genauer untersucht. Dafür wird auch auf die Ergebnisse des vorigen Abschnitts zurückgegriffen.

Eine eingehende Beschäftigung mit der Handlung des Dramas zeigt, dass es hier im Gegensatz zum Roman weniger um Onkel Tom selbst als um das Schicksal der Familie Morton geht. Tom spielt allerdings die Hauptrolle, da er alle Familienmitglieder persönlich kennt, über die wichtigsten Informationen ihrer Lebensgeschichte verfügt und sie nach 18 Jahren auch wiedererkennt. So laufen alle Informationsfäden bei ihm zusammen.

Das Drama ist voller Transformationen. Das Vorspiel gibt – chronologisch korrekt – einen Teil von Cassys Erzählung aus dem 34. Kapitel in abgeänderter Form wieder. Es konzentriert sich auf die Besitzübernahme Harris', indem er den Tod seines Veters, der Cassy noch nicht bekannt ist, ausnutzt. Im Roman bringt Butler Henry dazu, sich zu verschulden und sich in eine andere Frau zu verlieben, damit er Cassy und ihre Kinder kaufen kann. Cassy war im Roman im Gegensatz zum Drama nie verheiratet. Die anschließende Handlung spielt 18 Jahre nach dem Vorspiel und beginnt mit dem 1. Kapitel des Romans, dem jedoch einige Additionen sowie eine verborgene Handlung aus dem 4. Kapitel (das Abendessen von Familie Shelby, an dem Haley teilnimmt) vorangestellt werden.

Weitere Transformationen bestehen in der Einführung neuer Charaktere wie Scipers, Mary, Mischler, Song und Missouri. Auch durch die Verschmelzung von Figuren sowie das Einfügen neuer Szenen(abschnitte) und Dialoge wird die Handlung erweitert bzw. vorangetrieben.

Es finden sich viele Reduktionen. Sie werden in Kapitel 3.1.1.3 angeführt. Eventuelle Auswirkungen auf die Kohärenz des Dramas werden durch Permutationen oder Additionen aufgehoben. Das Weglassen mancher Erzählphasen wie z. B. jener, die Toms Zeit bei Familie St. Clare behandelt, macht keine Substitution oder Addition notwendig, da die beiden Besitzerwechsel zusammengefasst werden können.

Es sind keine Substitutionen vorhanden, da Erzählphasen mit Teilen anderer Erzählphasen ergänzt werden, ohne dass dabei konkrete Abschnitte ersetzt werden. Therese Megerle arbeitet also sehr häufig mit Additionen. Harris wird bspw. schon in der 5. Szene des 1. Aktes zum Essen eingeladen, ehe es zur geschäftlichen Besprechung mit Herrn Shelby kommt. Im Roman findet dieses Gespräch im 1. Kapitel und somit vor dem Essen statt, denn Haley kommt am Abend wieder, um das Geschäft abzuschließen. Dies geschieht im Roman erst im 4. Kapitel, im Drama hingegen gleich nach der Besprechung.

Darüber hinaus gibt es in jeder einzelnen Szene eigene Zusätze der Dramatikerin. Manche Teile der Erzählphasen übernimmt sie ziemlich genau (Beispiele sind die Gespräche zwischen Herrn und Frau Shelby im 5. Kapitel sowie zwischen George und Eliza im 3. Kapitel, welche gekürzt und mit ein paar Änderungen in der 12. bzw. 9. Szene des 1. Aktes wiedergegeben werden), andere hingegen baut sie zwischen Additionen ein (z. B. das im Roman ebenfalls nur erwähnte Abendessen von Familie Shelby, bei dem Harris zu Gast ist; es findet im Drama räumlich und zeitlich verdeckt statt, als die Szenen 6–10 des 1. Aktes auf der Bühne gezeigt werden). Dies bestätigt Damis' Aussage, dass Additionen „besonders produktiv für den Wechsel vom schriftlichen zum mündlichen Medium“ (2000:69) sind. Sie muss aller-

dings dahingehend relativiert werden, dass es sich bei dieser Dramenversion um eine sehr freie Adaption handelt.

Des Weiteren arbeitet Therese Megerle mit Permutationen. Die Verschiebung einer Erzählphase des 34. Kapitels ins Vorspiel des Dramas wurde bereits erwähnt. Außerdem werden Georgs und Elis' dem 2. und 3. Kapitel entnommene Biografien dem Publikum vor der geschäftlichen Besprechung Harris' mit Herrn Scelbi nahegebracht. Im Roman ist dies umgekehrt. Die Verkaufsverhandlungen (1. Kapitel) und der Verkaufsabschluss (4. Kapitel) werden dort getrennt geschildert, im Drama findet beides für das Publikum sicht-, aber nicht hörbar in der 11. Szene des 1. Aktes statt. Auch das Treffen von Georg und Elis wird dieser Besprechung vorgezogen. Im Folgenden hält sich Megerle zwar an die chronologische Abfolge der übernommenen Erzählphasen, vermischt allerdings Figuren und Vorkommnisse. Eine Ausnahme stellt Elis' Überquerung des Ohio dar, welche im Drama erst nach Georgs Flucht und seinem Zusammentreffen mit Harris und Legrée stattfindet und von der er durch diese Begegnung erfährt. Durch diese Addition wird die Reduktion sämtlicher Erzählphasen, die bei den Quäkern spielen, ermöglicht. Der dritte und letzte Akt des Dramas löst die aufgebaute Spannung sowie die entstandene Informationsdiskrepanz zwischen den Figuren und dem Publikum sehr frei auf und hat mit den Erzählphasen des Romans ab dem 32. Kapitel nicht viel gemeinsam.

Megerle wendet unterschiedliche Strategien an, um durch nicht in das Drama aufgenommene Erzählphasen keine Lücken entstehen zu lassen. Haleys erboste Reaktion auf Elizas Flucht und der verzögerte Beginn der Suche nach den Flüchtigen im 6. Kapitel werden durch den Vorhang zwischen den ersten beiden Akten ersetzt. Auf Elizas Aufenthalt bei den Quäkern und Toms Zeit bei Familie St. Clare wurde bereits eingegangen. Familie Harris gelingt die Flucht, Familie Morton wird jedoch von den Verfolgern gefasst und in der letzten Szene des 3. Aktes mit Georgs Mutter und Schwester zusammengeführt, wodurch Georg und Henri ebenfalls die Freiheit erlangen. Das Publikum kann davon ausgehen, dass Familie Scelbi Elis' Freiheit nicht im Weg stehen wird. Der im 4. Kapitel beschriebene Abend in Toms Hütte wird ersatzlos gestrichen, was der Kohärenz des Stückes jedoch keinen Abbruch tut. Interessant ist, dass Wilm Scelbi in der 8. Szene des 3. Aktes im Auftrag seiner Mutter kommt, um Tom zurückzukaufen, obwohl sein Vater den Vertrag geschlossen hat. Im Roman wird dies durch Herrn Shalbys Ableben ermöglicht, im Drama wird nichts Derartiges erwähnt. Möglicherweise soll das Publikum dies auf Emilies Verhalten vor Elis Flucht zurückführen, auch wenn Herr Scelbi selbst betont, dem Verkauf nur unter der Bedingung der Gewährung des Rückkaufrechts zugestimmt zu haben (1. Akt, 12. Szene). Toms Frau und seine Söhne werden hier zwar genannt, treten aber im gesamten Stück nicht in Erscheinung, obwohl Chloe zu Beginn des Dramas unter *Personen* angeführt wird. Ihre Bemühungen, das nötige Geld aufzutreiben, um Tom zurückzukaufen, werden ebenfalls unterschlagen. Auch dies hat keine Auswirkungen auf die Kohärenz, da sich die Handlung im Drama in einem viel kürzeren Zeitraum abspielt als im Roman und Toms Familie – von der kurzen Erwähnung abgesehen – aus dem Stück gestrichen wurde. Die Reise zu und die Ankunft auf Legrees bzw. Harris' Plantage werden durch den Vorhang zwischen dem 2. und 3. Akt ersetzt. Sämtliche Erzählphasen, die auf Legrees Plantage spielen, werden entweder durch Additionen Megerles, derer der 3. Akt sehr viele aufweist, ausgetauscht oder in einen anderen Kontext

gebracht. Beispiele hierfür sind die Familienzusammenführung im 42. Kapitel, welche anders vonstatten geht, oder das Gespräch über die Fluchtmöglichkeiten zwischen Cassy und Emmeline im 36. Kapitel, welches im Drama in der 4. Szene des 3. Aktes von Tom und Emmi geführt wird. Toms Misshandlungen und sein Tod finden keinen Eingang in das Drama, da Tom im letzten Akt eine wichtige Rolle bei der Familienzusammenführung spielt und unversehrt überlebt.

3.1.3 Figuren

Es ist wahrscheinlich, dass es sich bei der gedruckten Version des Dramas, welche für die vorliegende Arbeit verwendet wurde, um eine im Vergleich zur uraufgeführten veränderte Version handelt. In den Vorankündigungen, welche am 19. und 20. Februar 1853 inklusive Besetzung in *Die Presse* erschienen, finden sich die folgenden Figuren:

Herr Scelbi

Wilm und Emilie

Harus [sic]

Georg

Elise [sic]

Tom

Clon [sic]

Marie [sic]

Legred [sic]

Locker [sic]

Emmi

Cassi [sic]

In der verwendeten Version des Dramas nennt das Personenverzeichnis folgende Figuren (Megerle 1853:2):

Cassy Morton

Georg Morton, 6 Jahre alt

Emmi⁷ Morton, 3 Jahre alt

Harris, Grundbesitzer in Kentucky

Tom, ein Negersklave

Cloe, sein Weib

Loker⁸, Gerichtsbeamter

Herr Scelbi, Grundbesitzer in Louisiana

Emilie, seine Frau

Wilm Scelbi, deren Sohn

Scipers, Sklavenaufseher bei Scelbi

⁷ Schreibweise im Figurenverzeichnis und im Vorspiel Emmi, ab der 12. Szene des 2. Aktes Emi

⁸ Schreibweise im Figurenverzeichnis Locker, ansonsten jedoch immer Loker (Megerle 1853:2 sowie 1853:29 und 1853:36-37).

Georg
 Elis, sein Weib
 Henri, deren Sohn
 Mary, eine Mulattin
 Legrée, Grundbesitzer in Louisiana
 Mischler, Wirt in Strafford⁹
 Song, Gaukler
 Paoli, sein Weib
 Emmi
 Missouri, ein Indianer
 Sim, ein Negerknabe
 Sambo, ein Neger
 Neger. Negerinnen. Mulatten. Mestizen.

Diese werden im folgenden Abschnitt in Haupt- und Nebenfiguren eingeteilt.

3.1.3.1 Haupt- und Nebenfiguren

Zur Einteilung werden zuerst die Quantitätsverhältnisse in Anlehnung an Asmuth (vgl. 2009:44–47) analysiert. Als Grundlage dient das Personenverzeichnis zu Beginn des Dramas.

Im Stück auftretende Randfiguren ohne Redetext werden nicht in die folgende Untersuchung einbezogen, da ihr Status als solche eindeutig ist. Die detaillierte Analyse findet sich im Anhang. Interessant ist, dass weder Cloe noch Paoli im Stück vorkommen. Sie stehen zwar im Figurenverzeichnis, werden aber im gesamten Stück weder mit noch ohne Sprechtext angeführt. Sim wird ebenfalls nicht genannt, allerdings liegt nahe, dass es sich hier – wie bereits erwähnt – um einen Tippfehler handelt und er *Jim* heißen sollte. Dem Clown, der die Gauklerbande ankündigt, wurde zwar Redetext zugeteilt, er scheint jedoch nicht im Personenverzeichnis auf.

Wird die Gesamtanzahl der Auftritte der einzelnen Figuren ermittelt, zeigt sich folgendes Bild:

Figur	Gesamtauftritte (davon ohne Redetext)
Tom	33 (6)
Harris	28
Emmi	17 (10)
Georg	16 (5)
Elis	12 (2)
Cassy	12 (3)
Henri	12 (7)
Legrée	11

⁹ Dieser Ort findet sich in den folgenden Schreibweisen im Drama: Straford, Strafford und Stravford. Der Einheitlichkeit halber wurde für die vorliegende Arbeit die Schreibweise Strafford übernommen.

Scipers	7 (3)
Wilm Scelbi	7 (3)
Mary	5 (4)
Sambo	5 (2)
Mischler	4
Loker	4 (1)
Herr Scelbi	4 (1)
Song	4 (1)
Emilie Scelbi	3
Misouri	3 (2)
Clown	1
Sim	1 (1)
Cloe	0
Paoli	0

Dies führt zu folgender Einteilung:

- Hauptfiguren: Harris, Tom
- Nebenfiguren: Loker, Herr Scelbi, Emilie Scelbi, Wilm Scelbi, Scipers, Mary, Mischler, Song, Misouri, Sim, Sambo
- Funktionsfigur: Clown
- aufgrund der Tabelle nicht eindeutig definierbar: Georg (von 16 Auftritten 5 ohne Text), Cassy (von 12 Auftritten 3 ohne Text), Elis (von 12 Auftritten 2 ohne Text), Henri (von 12 Auftritten 7 ohne Text), Emmi (von 17 Auftritten 10 ohne Text), Legrée (11 Auftritte, aber alle mit Text)

Bei einer Gesamtanzahl von 49 Szenen entfallen die mit Abstand meisten Auftritte auf Tom (33, davon 6 stumm) und Harris (28). Letzterer kommt auch in jeder einzelnen Szene, in der er auftritt, zu Wort. Harris, Tom und Georg sind in allen vier Abschnitten des Dramas auf der Bühne präsent, Emmi, Henri, Elis und Loker in drei. Alle anderen Figuren treten nur in einem oder zwei Abschnitten auf.

Georg und Emmi sind in 16 bzw. 17 Szenen auf der Bühne, wobei Emmi dem Geschehen in 10 dieser Szenen stumm beiwohnt. Sie verändert sich jedoch vom passiven 3-jährigen Mädchen zu einer aktiven jungen Frau. Emmi beeinflusst vor allem den Verlauf des letzten Aktes, prägt dessen 7. Szene und bringt die Handlung der letzten Szene des Dramas in Gang. Cassy, welche das Vorspiel und den 3. Akt dominiert, und Elis, auf die in 10 von 12 Szenen Redetext entfällt, sind unter den Nebenfiguren ebenfalls sehr bedeutend. Henri, der in 7 von 12 Szenen kein Wort von sich gibt, gehört zu den unbedeutenderen Figuren. Sein folgenschwerer Verkauf bringt die Handlung zwar wieder ins Rollen, allerdings ist Henri nicht in einer Position, die ihm eine Einflussnahme auf dieses Geschäft ermöglicht. Sein Verhalten ist eher passiv. Legrée kann anhand dieser Analyse ebenfalls nicht eindeutig zugeordnet werden. Dass er – wie Cassy – nur in zwei Abschnitten auf der Bühne ist, macht ihn eher zur Nebenfigur. Eine Analyse der Redeanteile und des Engagements zur Erreichung der eigenen Ziele soll in Bezug auf diese Figuren Klarheit schaffen.

Der Clown hat keinen Namen. Es handelt sich bei ihm eindeutig um eine Funktionsfigur. Was es mit Jim für eine Bewandnis hat, weiß nur jener Teil des Publikums, der Beecher

Stowes Roman gelesen hat. Was das Drama anbelangt, so könnte er ebenso gut *Georgs Diener* o. Ä. genannt werden. Er ist also ebenfalls den Funktionsfiguren zuzurechnen, obwohl er einen Namen hat und nicht seiner Funktion nach bezeichnet wird.

Um die soeben durchgeführte Einteilung zu stützen, werden die Redeanteile der einzelnen Figuren (Clown, Jim, Cloe und Paoli bereits ausgenommen) verglichen. Die entsprechenden Tabellen finden sich im Anhang. Dieser Überprüfung sind aber auch Grenzen gesetzt, denn viel Redetext bedeutet nicht automatisch eine hohe Aktivität der jeweiligen Figur. Wer jemanden mit wenigen Worten zu einer Tat veranlasst, ist eventuell aktiver als eine Figur, die langatmig über ein Ereignis berichtet. Die Aktivität bezieht sich hier in erster Linie auf das Vorantreiben der Handlung. Das Ergebnis lautet wie folgt:

Figur	Redetext insgesamt (in Zeilen) ¹⁰
Harris	475
Tom	469
Georg	370
Cassy	284
Elis	221
Legrée	139
Emmi	111
Emilie Scelbi	87
Herr Scelbi	87
Scipers	62
Mischler	60
Wilm Scelbi	47
Song	44
Loker	31
Misouri	21
Sambo	21
Henri	17
Mary	14

Am meisten Redetext entfällt auf Tom und Harris, den Titelhelden und seinen Gegenspieler, gefolgt von Georg, was diesen in Richtung Hauptfigur rückt. Cassys Redetext beläuft sich auf 284 Zeilen, wodurch sie sowohl als Haupt- als auch als bedeutende Nebenfigur eingestuft werden kann. Elis kommt auf 221, Legrée und Emmi auf 139 bzw. 111 Zeilen. Dies macht vor allem Letztere eher zu Nebenfiguren. Gerade Legrée und Emmi verfolgen ihre Ziele jedoch sehr aktiv, wodurch dieser Punkt als Nächstes als Entscheidungshilfe herangezogen werden soll. Legrées Auftritt in der 8. bzw. 9. Szene des 3. Aktes läutet das Ende des Stückes ein. Für Emmis Wichtigkeit spricht, abgesehen von ihrer Aktivität im 3. Akt, der Umstand, dass sie das gesamte Vorspiel hindurch – wenn auch wortlos – präsent ist und zu den direkten Opfern der durch Harris' Habgier verursachten Trennung der Familienmitglieder zählt.

¹⁰ Der Redetext einer Figur beläuft sich insgesamt auf die genannte Anzahl an Zeilen, wobei den Haupttext unterbrechender Nebentext nicht mitgezählt wurde.

Elis ist in drei Abschnitten bzw. 12 Szenen präsent, Emmi in drei Abschnitten bzw. 17 Szenen und Légrée in zwei Abschnitten bzw. 11 Szenen. Von den 12 Szenen spricht Elis in zweien nicht und verlässt zwei vor Szenenende. Emmi gibt in 10 Szenen kein Wort von sich, obwohl sie anwesend ist, verlässt aber keine Szene, ehe sie endet. Légrée ist in allen 11 Szenen bis zum Ende auf der Bühne und kommt in jeder zu Wort. Was die Rededauer anbelangt, so sind Emmis Aussagen am kürzesten (die längste beläuft sich auf 7 Zeilen). Légrées längster Redeabschnitt beträgt 12 Zeilen. Elis ist die einzige dieser drei Figuren, die einen Monolog hält (29 Zeilen; 1. Akt, 12. Szene). Ihr wurde zwar viel Redezeit zugestanden, sie beeinflusst die Handlung aber im Vergleich mit den anderen beiden Figuren weniger stark. Dies spricht dafür, diese drei Figuren auf eine Bedeutungsebene zu stellen. Henris Zuordnung zu den Nebenfiguren wird durch die Analyse der Redeanteile gestützt.

Die Untersuchung der Ziele der einzelnen Hauptfiguren sowie der noch nicht zuordnenbaren Figuren und ihres jeweiligen Aktivitätsgrads zur Erreichung derselben soll die genaue Einordnung erleichtern.

Figur	Ziel(e)
Tom	• die einzelnen Mitglieder der Familie Morton vor Harris zu schützen Tom reagiert jeweils situationsangepasst, um dieses Ziel zu erreichen.
Harris	• sich das Erbe seines Veters anzueignen • Cassy für sich zu gewinnen • aus der Zahlungsunfähigkeit Herrn Scelbis bei Fälligkeit des Wechsels so viel Profit wie möglich zu schlagen • Henri bzw. seinen Geldwert zurückzuerhalten • Emmi als Braut zu gewinnen Harris handelt und ergreift konkrete Maßnahmen, um jedes einzelne dieser Ziele zu erreichen, scheitert aber beim zweiten und beim letzten.
Georg	• seiner elenden Lage und der willkürlichen Behandlung durch seinen Besitzer zu entfliehen • Elis und Henri nachzuholen, um so in Kanada ein glückliches Familienleben führen zu können • zu erfahren, was es mit den Gesprächsbrocken bezüglich Elis' Flucht auf sich hat • Emmi vor Harris zu retten Georg agiert, um seine beiden Hauptziele zu erreichen, und reagiert zur Erreichung der beiden untergeordneten Ziele auf die jeweilige Situation.
Cassy	• sich und ihre Kinder nicht enteignen zu lassen • sich gegenüber Sambo und Harris auch zu behaupten, als sie den Verstand verloren hat • einen Ausweg aus ihrer Lage zu finden und eventuell sogar frühere Verhältnisse wiederherzustellen • Kontrolle über die jeweilige Situation, in der sie sich befindet, zu erlangen bzw. die Kontrolle darüber nicht zu verlieren Cassy agiert mehr, als sie reagiert, erreicht aber das erste Hauptziel nicht und die anderen beiden erst am Ende des Dramas. Es gelingt ihr jedoch, auch als Sklavin zumindest zeitweise die Kontrolle über eine Situation zu übernehmen.
Elis	• Henri vor dem Verkauf an Harris zu schützen Elis hat nur ein Ziel, für das sie sich entgegen ihrer ängstlichen und auf Sicherheit bedachten Natur auch in gefährvollen Situationen einsetzt. Sie reagiert damit auf den drohenden Verkauf ihres einzigen Kindes. Dennoch ist dieses Ziel nicht völlig ihrem Wesen entsprungen, denn Georg trug ihr, ehe er den Weg nach Kanada antrat, auf,

	Henri mit ihrem Leben zu schützen, sollte ihr jemand den gemeinsamen Sohn wegnehmen wollen (1. Akt, 9. Szene).
Legrée	• Kauf einer Köchin • Kauf von Henri • Kauf von Emmi • die Sklavenjagd zu begleiten und dabei sein zukünftiges Eigentum zu fangen Legrée agiert zur Erreichung seiner Ziele, scheitert aber meistens.
Emmi	• nicht von Song verkauft zu werden • Cassy vor Sambo zu retten • Cassys Geist vom Wahnsinn zu befreien • die eigene Familie zu vereinen Emmi handelt, um ihre Ziele zu erreichen, und ist geschickt darin, aus günstigen Momenten einen Nutzen zu ziehen. Dennoch scheitert sie am ersten Ziel und erreicht die restlichen drei nicht ohne fremde Hilfe.

Alle angeführten Figuren verfolgen mindestens ein Ziel, zur Erreichung dessen sie agieren. Tom ist der Einzige, der in erster Linie reagiert. Dass er nur ein Ziel hat, dient vermutlich dem Aufbau des Dramas, worauf in Kapitel 3.1.4.1 kurz eingegangen wird. Legrée und Emmi verfolgen mehr Ziele als Elis und agieren, um diese zu erreichen. Diese drei Figuren befinden sich also auf einer Stufe und können rein formal gesehen als Haupt- oder bedeutende Nebenfiguren verstanden werden. Auch die Einteilung der anderen Figuren wird eher bestätigt als widerlegt. Cassy, Elis, Emmi und Legrée werden in dieser Arbeit als Hauptfiguren betrachtet, da das Drama vor allem die Geschichte von Familie Morton und weniger die Gegnerschaft zwischen Tom und Harris behandelt. Die Einteilung in Haupt-, Neben- und Funktionsfiguren ist somit abgeschlossen. Sie lautet:

- Hauptfiguren: Harris, Tom, Georg, Cassy, Elis, Emmi, Legrée
- Nebenfiguren: Henri, Loker, Herr Scelbi, Emilie Scelbi, Wilm Scelbi, Scipers, Mary, Mischler, Song, Missouri, Sambo
- Funktionsfiguren: Clown, Sim/Jim

Hier zeigt sich der Hauptunterschied zum Roman, welcher sich klar um den Sklaven Tom dreht: Therese Megerle spricht Harris und Familie Morton im Drama mehr Raum zu und verschiebt so den Fokus von Tom auf Familie Morton.

Im nächsten Schritt werden die Merkmale der einzelnen Haupt- und Nebenfiguren analysiert.

3.1.3.2 Merkmale

Für die Erstellung eines Merkmalprofils nach Asmuth (vgl. 2009⁷: 96–98) werden die Punkte körperliche Erscheinung, Charakter, soziale Geltung und zwischenmenschliche Beziehungen untersucht. Weiters wird auf die verwendeten Charakterisierungstechniken eingegangen. Im Anhang findet sich eine Tabelle mit einer detaillierten Analyse dieser Punkte.

Therese Megerle wendet in erster Linie die explizit-figurale Charakterisierungstechnik an. Wie bereits erwähnt, äußern die Figuren ihr Selbstverständnis hierbei explizit oder charakterisieren eine andere Figur sprachlich. Ausnahmen sind Cassy und Song, welche sich vor allem implizit-figural durch ihr Verhalten charakterisieren. Weniger als die Hälfte der oben angeführten Charakterisierungen erfolgt implizit-figural, und etwas mehr als ein Fünftel über

Kontrast- oder Korrespondenzrelationen. Teilweise werden die Eigenschaften durch verschiedene Techniken gleichzeitig oder wiederholt vermittelt. Die implizit-auktoriale Charakterisierung wird aber meist auch allein durch Aussagen deutlich.

Explizit-auktoriale Charakterisierungen, also explizite Beschreibungen im Nebentext des Dramas, finden sich selten. So werden nur Georgs Verkleidung (2. Akt, 6. Szene) bzw. sein unverkleidetes Aussehen (2. Akt, 5. Szene), die Kleidung und Zusammensetzung von Songs Gauklertruppe (2. Akt, 12. Szene) sowie Cassys Äußeres bei ihrem ersten Auftritt als Sklavin (3. Akt, 5. Szene) beschrieben. Weiters wird einmal kurz erwähnt, dass Emmi Locken hat (3. Akt, 5. Szene). Der restliche Nebentext bezieht sich auf Handlungsanweisungen oder Requisiten. Eine Ausnahme bildet der Clown, dessen Figurenname ihn bereits charakterisiert. Auffallend ist, dass die äußerliche Erscheinung einer Figur kaum im Nebentext thematisiert wird.

3.1.3.3 Vergleich mit dem Roman

Im Folgenden wird anhand einer Tabelle untersucht, welche Figuren des Romans übernommen wurden (Cloe und Paoli, die im gesamten Drama nicht vorkommen, ausgenommen) und wie Therese Megerle die Dramenfiguren im Vergleich zu den Romanfiguren zeichnet. Zur besseren Übersicht werden Auszüge der Tabelle im Anhang angeführt. Weist eine Dramenfigur Merkmale mehrerer Romanfiguren auf, wird jede dieser Romanfiguren angeführt.

Drama		Roman	
Name	kurze Charakterisierung	Name	kurze Charakterisierung
Tom	Sklave – erst von Familie Morton, dann von Familie Scelbi, dann von Harris und schlussendlich freier Mann Gatte von Cloe und Vater eines Sohnes (1. Akt, 13. Szene)/mehrerer Söhne (3. Akt, 8. Szene) seinen HerrInnen treu ergeben, fromm, geduldig, sanftmütig	Tom	Sklave – erst von Familie Shelby, dann von Haley, dann von Familie St. Clare und gegen Ende des Romans von Legree Gatte von Chloe und Vater von drei Kindern groß, breitschultrig, kräftig gebaut, glänzend schwarze Haut, freundliches, gütiges Gesicht mit sehr afrikanischen Zügen; Erscheinung, die einerseits Würde und Selbstachtung, andererseits Vertrauen und Bescheidenheit ausstrahlt verlässlich, tüchtig, vernünftig, ehrlich, anständig, ruhig, hilfsbereit, friedlich, Frohnatur, fromm (religiöse Autorität unter den SklavInnen von Herrn Shelbys Farm; sucht

	der vortrefflichste unter den SklavInnen von Familie Scelbi, ihr bester Arbeiter und ihre treuste Seele Harris nennt ihn intrigant und eigensinnig und hält ihn für einen Heuchler		Trost in seiner Bibel; möchte Gott allen nahebringen, vor allem denjenigen, denen es schlecht geht), mitfühlend Herr Shelbys beste Arbeitskraft und dessen treuer Diener seit er ein Junge war Haley preist Toms Talente im geschäftlichen Bereich und seine Sorgfalt an Legree bezeichnet Tom, als dieser im Sterben liegt, als rebellisch, frech und unverschämt
Cassy	Sklavin der Dame Wilton, dann von Henri Morton, der ihr einen Freibrief ausstellen lässt; erneut Sklavin, diesmal von Harris, am Ende des Dramas wieder frei Mutter von Georg und Emmi kein explizites Alter angegeben, im Vorspiel 18 Jahre jünger als in den folgenden drei Akten wurde von einer edlen Dame wie ihr eigenes Kind erzogen, was sich vor allem im Vorspiel durch ihr Auftreten bemerkbar macht	Cassy	Sklavin ihres Vaters, Sklavin und Lebensgefährtin von Henry, Butler und Captain Stuart; schließlich Sklavin von Legree, dann freier Mensch Mutter von Henry und Elis zwischen 35 und 40 Jahre alt groß, schlank, zarte Hände und Füße, hohe Stirn, schön geformte gerade Nase, fein geschnittener Mund, anmutige Kopf- und Nackenlinie, von Schmerz und Verbitterung gezeichnetes melancholisches Gesicht, ungesunde Hautfarbe, eingefallene Wangen, tief-schwarze Augen, die Cassys stolzem Gebaren zum Trotz tiefste Verzweiflung ausdrücken, ebenso schwarze lange Wimpern, langes gewelltes schwarzes Haar Baumwollpflücken geht ihr dank angeborener Geschicklichkeit leicht von der Hand, sie arbeitet schnell und sauber stammt aus einer reichen, kultivierten Familie, was sich in ihrer Sprache, ihrem Auftreten und ihren Bewegungen niederschlägt

	stolz, geradeheraus verliert zwischenzeitlich den Verstand, als sie im Besitz von Harris ist		starke, leidenschaftliche Frau mit sehr gutem Gedächtnis, stolz, geradeheraus glaubt nicht mehr an Gottes Existenz, und wenn es ihn doch gibt, so ist er gegen SklavInnen; wenn er ihr ihre Kinder zurückgibt, so meint sie, könne sie wieder beten übt einen gewissen Einfluss auf Legree aus, befindet sich aber, als Tom ankommt, an der Grenze zum Wahnsinn, wodurch sie Legree Angst einjagt
Georg Morton	freies Kind, dann Sklave von Harris, Sklave von Legrée und am Ende des Dramas freier Mann älteres von zwei Kindern, rechtmäßiger Erbe von Henri Morton Sohn von Cassy und Henri Morton, Bruder von Emmi, Gatte von Elis, Vater von Henri im Vorspiel 6, dann 24 Jahre alt gleiche Hautfarbe wie Legrée, braunes Haar, blaue Augen intelligent, sehr geschickter Fabriksarbeiter mutig, aber unvorsichtig	George Harris Henry	Sklave, dann freier Mann jüngstes von sieben Kindern Bruder von Emily de Thoux, Gatte von Eliza, Vater von Harry zum Zeitpunkt seiner Flucht 25 Jahre alt gut aussehender Mulatte, dunkle Augen, braune Locken, europäische Gesichtszüge, bewegt sich anmutig intelligent, erfinderisch, bildungshungrig mutig klug, talentiert, geschickt, einfallreich, angenehme Art, Manieren eines Gentlemans, unbezähmbarer Geist, sehr lernwillig als Kind das Ebenbild seines Vaters, lockiges Haar, schöne Augen; mutig, temperamentvoll, hat die Begabungen seines Vaters geerbt
Emmi Morton		Emily de	französische Dame (von ihrem

ton	Schwester von Georg Morton, Schwägerin von Elis, Tante von Henri Tochter von Cassy und Henri Morton wurde von Song als Gauklerin aufgezogen	Thoux Elise Emmeline	späteren Gatten gekauft, auf den Westindischen Inseln von ihm geheiratet, sucht nun nach seinem Tod ihren Bruder, um ihn freizukaufen) Schwester von George Harris, Schwägerin von Eliza, Tante von Harry, Mutter eines ungefähr zwölf Jahre alten Mädchens Tochter von Cassy und Henry; schüchternes Kind, Henry zufolge Cassys Ebenbild hübsche junge Sklavin wurde in New Orleans sorgfältig und gläubig erzogen, kann lesen und schreiben
Harris	Cousin von Henry Morton, Cassys Gatten betrügerisch herrisch, wortbrecherisch unmenschlich, geld- und gewinnorientiert, kann auch aus für ihn schlechten Geschäften Profit schlagen, sieht SklavInnen in erster Linie als Ware Plantagenbesitzer, kehrt seinen Reichtum gerne hervor	Butler Haley Simon Legree	Cousin von Henry, Cassys zweitem Besitzer und Lebensgefährten hinterlistig herrschaftsüchtig und manipulativ Sklavenhändler kleiner, stämmiger Mann mit groben, gewöhnlichen Gesichtszügen und großen, groben Händen, protziges Erscheinungsbild (Kleidung, Fingerringe, goldene Uhrkette) unverschämt, gefühllos, unmenschlich, kann nicht besonders flüssig lesen, hält sich beim Sprechen nicht an die korrekte Grammatik, geschäftstüchtig, sieht SklavInnen als Ware und nur bedingt als Menschen, mag keine Aufregung, wenn er seine Geschäfte macht Besitzer einer Baumwollplantage am Red River klein, aber extrem stark, runder Kopf, große hellgraue Augen, struppig wirkende sand-

	hart gegenüber seinen SklavInnen		farbene Augenbrauen, drahtiges sonnenverbranntes Haar, großer grober Mund, sehr große, haarige, sonnenverbrannte und sommersprossige Hände mit langen ungepflegten Nägeln kann keine betenden oder Gebete singenden SklavInnen leiden, gnadenlos, gottlos, wild, tyrannisch, grausam, brutal, abergläubisch, will aus allem möglichst viel Kapital schlagen ohne viel zu investieren, trinkt viel, führt seine Plantage nach dem Divide-et-impera-Prinzip
Legrée	Käufer von Henri Plantagenbesitzer in Louisiana aufbrausend, hart und unaufrichtig gegenüber seinen SklavInnen, brutal, gewinn- und geldorientiert Besitzer von Georg	Simon Legree Herr Harris	letzter Besitzer von Tom Besitzer einer Baumwollplantage am Red River klein, aber extrem stark, runder Kopf, große hellgraue Augen, struppig wirkende sandfarbene Augenbrauen, drahtiges sonnenverbranntes Haar, großer grober Mund, sehr große, haarige, sonnenverbrannte und sommersprossige Hände mit langen ungepflegten Nägeln kann keine betenden oder Gebete singenden SklavInnen leiden, gnadenlos, gottlos, wild, tyrannisch, grausam, brutal, abergläubisch, will aus allem möglichst viel Kapital schlagen ohne viel zu investieren, trinkt viel, führt seine Plantage nach dem Divide-et-impera-Prinzip Besitzer von George Harris empfindet George gegenüber Minderwertigkeitsgefühle und behandelt ihn deshalb sehr schlecht
Loker	Friedensrichter Sklavenjäger	Loker	ehemaliger Geschäftspartner von Haley groß, kräftig, muskulös

	handelt als Friedensrichter gesetzestreu		brutal, denkt und bewegt sich langsam
Herr Scelbi	Gatte von Emilie Scelbi, Vater von Wilm Scelbi Gutsbesitzer in Louisiana, der Schulden bei Harris hat gut zu seinen SklavInnen, verkauft nur welche, wenn ihm keine andere Wahl bleibt und er sie innerhalb einer festgesetzten Frist zurückkaufen kann, wenn er wieder Geld hat	Arthur Shelby	Gatte von Emily Shelby, Vater von George Shelby Grundbesitzer in Kentucky, der Haley Geld schuldet Gentleman, liebenswürdig, gut zu seinen SklavInnen und verkauft nur welche, wenn ihm keine andere Wahl bleibt
Emilie Scelbi	Gattin von Herrn Scelbi, Mutter von Wilm Scelbi gutherzig, fromm, gut zu ihren SklavInnen, gegen Sklavenhandel, vor allem gegen den Handel mit ChristInnen	Emily Shelby	Gattin von Arthur Shelby, Mutter von George Shelby hohe intellektuelle und moralische Standards, großzügig, fromm, energisch, praktisch veranlagt, kümmert sich um ihre SklavInnen und unterrichtet sie, ist gegen Sklaverei
Wilm Scelbi	Sohn von Herrn und Frau Scelbi kein konkretes Alter genannt – jung, aber alt genug, um mit seinem Vater über Geldgeschäfte zu sprechen und seine Mutter in geschäftlichen Angelegenheiten zu vertreten intelligent, rasche Auffassungsgabe	George Shelby	Sohn von Arthur und Emily Shelby zu Beginn des Romans 13 Jahre alt, nach dem Tod seines Vaters ständiger und treuer Assistent seiner Mutter intelligent, aufgeweckt, unrechtsbewusst, gegen Sklaverei
Scipers		<i>keine äquivalente Figur im Roman vorhanden, Tom kümmert sich um das Anwesen von Familie Shelby</i>	
Elis (eigentlich Elisabeth)	Gattin von Georg Morton, Mutter von Henri, Schwiegertochter von Cassy, Schwägerin von Emmi Sklavin von Familie Scelbi Alter nicht explizit genannt, eher jung	Eliza	Tochter von Cassy, Gattin von George Harris, Mutter von Harry, Schwägerin von Emily de Thoux Sklavin von Familie Shelby zu Beginn des Romans ca. 25 Jahre alt

	wurde von Emilie Scelbi erzogen die Liebe zu ihrem Sohn und der Auftrag ihres Mannes, diesen zu schützen, geben ihr Mut und Kraft für die Flucht		sehr hübsche Mulattin, schlank, große dunkle Augen unter dichten langen Wimpern, seidig glänzendes gewelltes Haar intelligent, liebenswürdig, sehr gläubig, schöne Singstimme, kann lesen und schreiben sowie gut nähen und sticken die Liebe zu ihrem Sohn gibt ihr Mut und Kraft für die Flucht
Henri	Sohn von Elis und Georg, Enkel von Cassy, Neffe von Emmi kein konkretes Alter angegeben verspricht recht kräftig zu werden zufriedenes Kind, gute moralische Grundsätze	Harry	Sohn von Eliza und George, Enkel von Cassy, Neffe von Emily de Thoux zu Beginn des Romans 4 oder 5 Jahre alt sehr hübsches Kind – starke Ähnlichkeit mit seiner Mutter, seidig glänzende Locken, große dunkle Augen unter dichten langen Wimpern Mischung aus selbstsicher und schüchtern
Mary		<i>keine äquivalente Figur im Roman vorhanden</i>	
Mischler		<i>keine äquivalente Figur im Roman vorhanden</i>	
Song		<i>keine äquivalente Figur im Roman vorhanden</i>	
Misouri		<i>keine äquivalente Figur im Roman vorhanden</i>	
Sim	vermutlich ein Tippfehler, da im Drama kein Sim, aber in der 6. Szene des 2. Aktes ein Jim vorkommt, der Georges Koffer trägt; im Roman reist George ebenfalls mit Jim, welcher dort al-	Jim	Fluchthelfer Georges, der selbst geflohen ist und nun seine alte Mutter nach Kanada holen möchte breitschultrig, sehr stark

	lerdings kein Knabe ist wie Sim in der Aufzählung der Handelnden zu Beginn des Dramas		
Sambo	Aufseher auf Harris' Plantage in Kentucky grausam gegenüber den SklavInnen, spielt die Macht, die er ihnen gegenüber hat, gerne aus	Sambo	neben Quimbo Aufseher auf Legrees Plantage am Red River hartherzig, böse

Wie aus der Gegenüberstellung ersichtlich, ließ Therese Megerle nicht nur Figuren wie bspw. die gesamte Familie St. Clare weg, sondern fügte auch welche hinzu: Für Scipers, Mary, Mischler, Song und Missouri finden sich keine äquivalenten Figuren im Roman.

Jim, eine Nebenfigur Beecher Stowes, wurde zu einer Funktionsfigur ohne besondere Merkmale. Sambo, im Roman einer der beiden Aufseher Legrees, wird bei Megerle zum Aufseher auf Harris' Plantage. Im Roman bis zur Misshandlung von Tom hartherzig und böse, wird er auch im Drama als grausam gegenüber den anderen SklavInnen dargestellt.

Die Figur des Tom Loker, eines ehemaligen Geschäftspartners von Haley, welcher im Roman als groß, kräftig, muskulös, brutal und schwer von Begriff beschrieben wird, verändert sich im Drama. Loker geht zwar auch auf Sklavenjagd, agiert aber gleichzeitig als Friedensrichter, der sich laut eigener Aussage an die Buchstaben des Gesetzes hält.

Familie Shelby bleibt dem Dramenpublikum als Familie Scelbi erhalten, allerdings werden Emily zu Emilie und George zu Wilm. Letzteres dient möglicherweise der Vermeidung von Verwechslungen mit Georg Morton. Herr Scelbi wird zum Grundbesitzer in Louisiana, Herrn Shelys Besitz liegt in Kentucky. Beide sind wohlhabend und gut zu ihren SklavInnen. Da sie aber Schulden angehäuft haben – Scelbi bei Harris, Shelby bei Haley –, müssen sie zwei Sklaven, Tom und Henri (im Roman Harry), verkaufen, was sie ungern tun. Beide veräußern ihre SklavInnen generell nur dann, wenn sie keinen anderen Ausweg sehen. Während Herr Shelby darauf besteht, dass Haley Tom an einen guten neuen Besitzer weiterverkauft, sichert sich Herr Scelbi ein vertragliches Rückkaufrecht. Ihre Gattinnen sind entsetzt über das jeweilige Geschäft und wollen ein Opfer bringen, um es rückgängig zu machen, was jedoch von Herrn Shelby bzw. Harris abgelehnt wird. Während Frau Shelby mit Tom und seiner Familie mitfühlt, sie im schweren Moment des Abschieds begleitet und dann den Rückkauf Toms aktiv unterstützt, wird Emilie Scelbi zur aktiven Fluchthelferin Elis'. Beide Damen sind sehr gläubig. Emily Shelby ist gänzlich gegen Sklaverei. Emilie Scelbi verabscheut den Handel mit SklavInnen, vor allem mit christlichen. Auch Herr Scelbi spricht sich offen gegen den Sklavenhandel aus. Die Figuren des Ehepaars Scelbi werden im Drama nicht ganz so ausführlich charakterisiert wie im Roman, ihre Hauptmerkmale bleiben aber erhalten. Ihr Sohn, George bzw. Wilm, wird in beiden Werken als intelligent beschrieben und erscheint am Ende im Auftrag seiner Mutter, um Tom nach Hause zu holen. Seine enge Beziehung zu Tom und dessen Familie wurde jedoch nicht deutlich in das Drama übernommen, ebenso wenig sein Einsatz gegen Sklaverei. Letzterer wird auf Georg übertragen.

Was Harris und Legrée anbelangt, so sind beide eine Mischung aus mehreren Romanfiguren. Harris erhielt zwar den Namen von George Harris' Besitzer, weist ansonsten aber

Züge von Butler, Haley und Legree auf. Er ist der Cousin von Cassys Gatten Henri Morton, Butler der Vetter ihres Besitzers und Lebensgefährten Henry. Wo Butler mit Hinterlist agiert, ergreift Harris eine günstige Gelegenheit und eignet sich auf betrügerische Art und Weise das Eigentum seines Cousins an. Butler wird als herrschsüchtig und manipulativ dargestellt, Harris zwar als herrisch, nicht aber als manipulativ. Beide halten sich nicht an ihre eigenen Versprechen. Der Sklavenhändler Haley stellt seinen erlangten Reichtum durch ein protziges Erscheinungsbild zur Schau. Harris kehrt ebenfalls hervor, wie vermögend er ist. Beide werden als unmenschlich beschrieben bzw. bezeichnet, sind geschäftstüchtig, geld- und gewinnorientiert und sehen SklavInnen in erster Linie als Ware. Haleys eher niedriger Bildungsgrad wird jedoch nicht explizit auf Harris übertragen. Mit Simon Legree, dem Eigentümer einer Baumwollplantage am Red River, hat Harris vor allem gemeinsam, dass er Toms Besitzer ist, als Wilm Scelbi ihn zurückkaufen will. Außerdem sind beide ihren SklavInnen gegenüber hart und unehrlich. Ansonsten überträgt Therese Megerle Simon Legrees Charaktereigenschaften auf die nach ihm benannte Figur. Er wird im Drama zwar als aufbrausender Rohling dargestellt, insgesamt aber positiver gezeichnet als im Roman. Seine Brutalität wird nur verbal durch seine Vorliebe für die Peitsche als Züchtigungsmittel und in einer Erzählung Georgs zum Ausdruck gebracht. Mit Herrn Harris, dem Besitzer von George Harris, hat Legree nur das Besitzverhältnis gemein und dass er Georg mit einer anderen Frau verheiraten will. Er empfindet Georg gegenüber jedoch keine Minderwertigkeitsgefühle, und es wird nicht so deutlich wie im Roman, wie schlecht dieser von ihm behandelt wurde. Peitschenhiebe und Brandzeichen werden übernommen, die Peitschenhiebe beziehen sich aber auf Legrees SklavInnen im Allgemeinen. Seine Härte diesen gegenüber, welche die Romanfiguren Harris und Legree teilen, wird abgeschwächt, und die Schikanen, mit denen George Harris drangsaliert wurde, wie bspw. die Ertränkung seines Hundes Carlo, werden nicht angesprochen. Weiters sieht die Dramenfigur Legree Georg als Kapital (1. Akt, 5. Szene) und äußert Harris gegenüber, dass er Elis und Henri gekauft hätte, wenn ihm bewusst gewesen wäre, dass Georg so viel an seiner Frau liege (2. Akt, 6. Szene). Er kauft Henri schließlich auch, was im Roman nicht geschieht – Haley und Simon Legree treffen dort nicht aufeinander. Das Drama übernimmt Legrees Geld- und Gewinnorientiertheit, lässt jedoch die tyrannischen, abergläubischen, religionsablehnenden und gottlosen Seiten der Romanfigur weg. Darüber hinaus ist er weder Besitzer noch Peiniger von Tom.

Für Familie Morton kombiniert Therese Megerle die Geschichten verschiedener Romanfiguren. Cassy ist im Roman die Mutter von Henry und Elise (später Eliza). Weiters ist sie Sklavin und Lebensgefährtin von Henry, Butler und Captain Stuart sowie Sklavin von Legree, ehe sie die Flucht ergreift. Im Drama wird sie zur Mutter von Georg und Emmi sowie von einer vom Sklavenband befreiten Frau zur Sklavin von Harris, welcher ihren Freibrief verbirgt und sich das Erbe ihres Gatten aneignet. Beide Figuren sind stolz und geradeheraus. Sie wurden in einer reichen Familie wie eigene Kinder aufgezogen, was sich in ihrem Auftreten bemerkbar macht. Die Dramenfigur verliert zwischenzeitlich den Verstand, die Romanfigur steht knapp davor. Beide üben einen gewissen Einfluss auf ihre Besitzer aus. Die Zweifel, die die Romanfigur an der Existenz Gottes äußert, werden nicht ins Drama übernommen.

Georg wird zu Cassys Sohn, auch wenn im Roman Eliza ihre Tochter ist und ihr Sohn erst später aufgespürt wird. Im Gegensatz zu George Harris ist er als Kind ein freier Mensch

und der Erbe eines großen Vermögens, wird aber versklavt und erlangt erst durch das Wiedersehen mit seiner Mutter seine Freiheit wieder. Er wird von Legrée und nicht von Harris gekauft, flieht aber sowohl im Drama als auch im Roman, als seine Situation für ihn unerträglich wird und er eine andere Frau heiraten soll. Bei Beecher Stowe erlangt er seine Freiheit durch die Flucht, im Drama durch einen Freibrief. Im Roman ist er das jüngste von sieben Kindern und trifft nur eine seiner Schwestern wieder, Emily de Thoux. Die Dramenfigur hingegen hat nur eine jüngere Schwester, die sie zufällig auf der Flucht trifft. Beide Figuren sind mit Elis/Eliza verheiratet und haben mit ihr einen Sohn, Henri/Harry. Georg Morton ist eine der wenigen Figuren, deren Aussehen im Drama beschrieben wird. Legrée zufolge hat er dieselbe Hautfarbe wie er, braunes Haar und blaue Augen. Im Roman wird er als gut aussehender Mulatte mit dunklen Augen, braunen Locken und europäischen Gesichtszügen beschrieben. Beide Figuren sind mutig, intelligent, erfinderisch und geschickte Fabriksarbeiter. George Harris und Henry, die Vorbilder für Georg Morton, sind auch beide sehr lernwillig bzw. bildungshungrig. Diese Eigenschaften werden im Drama kaum thematisiert.

Emmi wurde nach Georgs Schwester Emily de Thoux oder nach Emmeline benannt, jener Sklavin, die mit Cassy von Legrees Plantage floh. Abgesehen vom Namen haben die beiden wenig gemeinsam, wurde Emmeline doch in New Orleans sorgfältig und gläubig erzogen, während Emmi bei Song unter GauklerInnen aufwuchs. Legree empfindet Emmeline gegenüber nicht dasselbe wie Harris gegenüber Emmi, die einzigen Parallelen sind, dass sie nicht zu den anderen SklavInnen in deren Unterkunft muss, sondern ins Haus darf. Aufgrund dessen ist eine Ableitung ihres Namens von Emily de Thoux wahrscheinlicher. Sie zeigt nicht nur Merkmale von George Harris' leiblicher Schwester, sondern auch vom Mädchen Elise, Cassys Tochter, als diese noch nicht von Cassy getrennt und von Herrn Shelby gekauft worden war. Dass sie dem Vorspiel stumm beiwohnt, passt zur Charakterisierung eines schüchternen Kindes. Mit Emily de Thoux stimmen die familiären Beziehungen überein (Schwester von Georg/George, Schwägerin von Elis/Eliza, Tante von Henri/Harry), jedoch haben beide abgesehen davon, dass sie als Kinder als Sklavinnen verkauft wurden und schlussendlich ihre Brüder Georg bzw. George wieder treffen, völlig unterschiedliche Schicksale erlitten.

Elis wurde relativ ähnlich gestaltet wie Eliza. Handelt es sich bei Eliza um Cassys leibliche Tochter, so wird Elis zu ihrer Schwiegertochter. Beide sind mit Georg/George verheiratet und haben einen Sohn mit ihm. Emmi bzw. Emily de Thoux ist ihre Schwägerin, und sie waren im Besitz derselben Familie wie Tom, den sie vor seinem Verkauf warnten, als sie flohen. Was ihr Wesen anbelangt, so sind die beiden jungen Frauen sehr gläubig, gut erzogen und aufgrund ihrer Erfahrungen als Sklavinnen gütiger HerrInnen in Bezug auf das reale Ausmaß der Macht, welches das Verhalten und die Entscheidungen ihrer Besitzer auf ihr eigenes Leben haben können, etwas naiv. Beiden gibt die Liebe zu ihrem Sohn Kraft für die Flucht. Eliza gelingt es sogar, einen Fluss auf Eisschollen zu überqueren. Die ängstliche Elis wird nicht nur von der Liebe zu Henri, sondern auch von Georgs Auftrag, ihr Kind mit ihrem Leben zu beschützen, sollte es ihr jemand wegnehmen wollen, angetrieben. Ihr Charakter wird weit weniger ausführlich beschrieben als Elizas im Roman.

Henri, Elis' und Georgs Sohn, ist das Äquivalent zu Harry, dem Sohn Elizas und Georges. Er ist weiters der Enkel von Cassy (im Drama väter-, im Roman mütterlicherseits) und Neffe von Emmi bzw. Emily de Thoux. Bei Beecher Stowe ein sehr hübsches Kind, das

mit einer Mischung aus Schüchternheit und Selbstsicherheit auf Aufforderung von Arthur Shelby einige Personen gelungen imitiert, wird er im Drama zu einem zufriedenen, eher ernsthaften Kind mit guten moralischen Grundsätzen. Beide ziehen die Aufmerksamkeit Harris' bzw. Haleys auf sich, werden gemeinsam mit Tom verkauft und von ihren Müttern durch die Flucht gerettet. Er wird im Drama aktiver gezeichnet und im Roman weniger ausführlich dargestellt.

Der Sklave Tom wird von beiden Autorinnen als seinen HerrInnen treu ergeben, tüchtig, fromm, geduldig und sanftmütig charakterisiert. Er wird als der vortrefflichste unter den SklavInnen von Familie Scelbi, ihr bester Arbeiter und ihre treueste Seele bezeichnet und als Arthur Shelbys beste Arbeitskraft und seit dessen Kindheit als treuer Diener angesehen. Seine Figur wird im Drama weniger detailliert beschrieben als im Roman. Die wichtigsten Merkmale bleiben größtenteils erhalten, Toms Bibel und seine Familie nehmen jedoch viel weniger Raum ein – im Drama tut sich sogar ein Widerspruch in Bezug darauf auf, ob Tom einen oder mehrere Söhne hat (im Roman hat er drei Kinder, eines davon noch ein Säugling). Auch die von Haley gepriesenen Talente im geschäftlichen Bereich sind im Drama weniger relevant. Tom ist bei fast allen Menschen beliebt. Harris und Legree, die beiden letzten Besitzer, hegen jedoch eine Abneigung gegen ihn. Ersterer nennt ihn intrigant und eigensinnig und hält ihn für einen Heuchler, möchte aber dennoch sein Vertrauen gewinnen; Letzterer kann nicht dulden, dass jemand lieber stirbt, als sich seinem Willen zu unterwerfen, und bezeichnet Tom, als dieser im Sterben liegt, als rebellisch, frech und unverschämt. Die Beziehungen zu den anderen Figuren wurden geändert: Tom ist im Roman zu keiner Zeit Cassys Sklave wie im Vorspiel des Dramas. Er kommt auch nicht durch eine Erbschaft in Haleys oder Legrees Besitz wie in den Besitz von Harris, sondern durch einen Verkauf bzw. eine Auktion.

3.1.3.4 Figurenkonstellation und Konfiguration

Da die Untersuchung der Quantitätsverhältnisse bereits die Figurenkonfiguration abbildet, wird diese nicht gesondert analysiert. Sie zeigt, welche Figuren in welcher Szene gemeinsam auf der Bühne sind und gibt Aufschluss über deren Wichtigkeit sowie die Personenregie (vgl. Platz-Waury 1999⁵:98–99).

Die Figurenkonstellation bezieht sich auf die Beziehungen der Figuren untereinander. Im vorliegenden Drama dominieren Tom als Protagonist und Harris als Antagonist. Da Harris versucht, Tom für sich zu gewinnen und Tom mit ihm nicht offen in Konflikt treten will, um Emmi zu retten, bleibt ihre Beziehung zwar gleich, die gegnerische Einstellung wird jedoch nicht immer offen zur Schau gestellt. Toms Ergebenheit gegenüber Familie Morton und in etwas geringerem Ausmaß gegenüber Familie Scelbi ändert sich das ganze Stück hindurch nicht. Bedeutsam für die Handlung des Dramas sind die Gegnerschaften zwischen Cassy und Harris, Emmi und Harris sowie Georg und Legrée. Cassy und Sambo stehen sich ebenfalls nicht positiv gegenüber. Unverändert gut bleibt das Verhältnis zwischen Elis, Georg und Henri. Elis' Beziehung zu Familie Scelbi wird durch den Verkauf von Henri zwar getrübt, Emilie verbessert diese jedoch wieder, indem sie Elis bei der Flucht unterstützt.

Im Vergleich mit dem Roman kristallisieren sich einige Änderungen heraus, die Theres Megerle vorgenommen hat. Toms Verhältnis zu Cassy, Georg und Emmi ist im Roman

weniger persönlich und nicht auf das eines Sklaven zu seinem Herrn/seiner Herrin ausgerichtet. Cassys Abneigung gegenüber Sambo und Legree bleibt bestehen bzw. wird sie auf Harris übertragen. Toms Beziehung zu Familie Scelbi ist ähnlich, wobei er und Wilm ein weniger enges Verhältnis haben als Tom und George Shelby im Roman. Emotional verändert sich nichts zwischen Georg, Elis und Henri, aber ihre Verwandtschaftsbeziehungen werden abgewandelt. Da auf Harris vor allem Eigenschaften von Butler übertragen wurden, dem Tom im Roman nie begegnet ist, kann das von Megerle konstruierte Verhältnis der beiden nicht mit jenem zwischen Tom und Haley bzw. Legree verglichen werden. Emmi wird von der Schwester von Cassys Schwiegersohn zu deren Tochter, was auch diese Beziehung dementsprechend ändert.

3.1.3.5 Typen und Individuen

Die Haupt- und Nebenfiguren können in Typen und Individuen unterteilt werden. Während der Typus allgemein-repräsentative und überindividuelle Merkmale betont, wird ein Individuum aufgrund der hohen Zahl an charakterisierenden Details zu einer unverwechselbaren, wandlungsfähigen Person mit einer Vergangenheit sowie guten und schlechten Eigenschaften (vgl. Platz-Waury 1999⁵:79–81).

- Typen: Loker, Herr Scelbi, Emilie Scelbi, Wilm Scelbi, Scipers, Mary, Mischler, Song, Missouri, Sambo, Henri, Légrée, Harris
- Individuen: Cassy, Tom, Georg, Emmi, Elis

3.1.3.6 Statische und dynamische Figurenkonzeption

Die Eigenschaften der meisten Figuren bleiben während des ganzen Dramas hindurch gleich. Sie wurden also statisch konzipiert. Der Einzige, bei dem ein Wandel festzustellen ist – von Cassys vorübergehendem Wahnsinn abgesehen –, ist Georg, der den Hass auf seine Peiniger, den er in der 8. Szene des 2. Aktes äußert, in noble Gesinnung umwandelt, als er Harris in der 10. Szene des 3. Aktes verzeiht, was dieser seiner Familie angetan hat.

3.1.4 Aufbau und Spannung

3.1.4.1 Aufbau

Das untersuchte Drama *Onkel Tom. Amerikanisches Zeitgemälde mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen, nebst einem Vorspiele, nach Frau Stowe's Roman: „Onkel Tom's Hütte“* ist linear aufgebaut. Das Vorspiel dient als Exposition und informiert das Publikum über die für das Verständnis der folgenden Szenen notwendige Vorgeschichte. Tom verfolgt, wie aus dem vorigen Abschnitt ersichtlich, als Hauptfigur nur ein Ziel, was die Linearität des Dramas verstärkt. Bei der Massenszene am Ende des Stückes sind alle relevanten Personen auf der Bühne.

Namensgebend ist der Protagonist, Onkel Tom. Der Zusatz zum Titel macht deutlich, dass das Stück in Amerika spielt, Gesang und Tanz beinhaltet, aus drei Abteilungen sowie

einem Vorspiel besteht und von Harriet Beecher Stowes Roman *Onkel Tom's Hütte* inspiriert wurde. Das Grundmuster des klassischen Dramas, wie es Gelfert (vgl. 1992:23) beschreibt, lässt sich hier erkennen:

- Exposition – Vorspiel
- Schürzung des Knotens in der aufsteigenden Handlung – Tom und Henri werden an Harris verkauft, Elis und Georg fliehen
- Wendepunkte – Georg begegnet Harris, Legrée und Tom im Wirtshaus; Georg trifft auf seine Schwester Emmi, die von Harris gekauft wird; Elis findet in Missouri einen Helfer und wird mit Georg vereint, aber von den Sklavenjägern entdeckt
- fallende Handlung – Harris, Tom und Emmi befinden sich auf Harris' Plantage, Emmi stößt auf ihre Mutter Cassy
- Lösung des Knotens – die Entflohenen werden von den Sklavenjägern herangeführt, Cassy kommt wieder zu Verstand, Harris erhält seine Strafe

Diese Handlungsphasen werden allerdings nicht in fünf Akte unterteilt. Nach der Exposition bildet Scipers Glockengeläut den Auftakt. Die Aktwechsel stimmen meistens mit den Schauplatzwechseln überein. Eine Ausnahme bildet der zweite Akt, in welchem erst ein Wirtshaus, dann ein offener Platz und schließlich das Ufer des Ohio als Schauplätze fungieren. Diese Wechsel finden jedoch immer in Kombination mit Szenenwechseln statt, wodurch die Kontinuität von Raum und Zeit gewahrt wird. Das Drama hat ein geschlossenes Ende, die Informationsdefizite werden aufgehoben und die Konflikte gelöst. Weiters dominiert der Vergangenheitsbezug. Die im Vorspiel thematisierte Vergangenheit wird immer wieder aufgegriffen und bleibt auch in der dargestellten Gegenwart präsent.

Wie bereits im vorigen Abschnitt ersichtlich, verfolgen die Hauptfiguren unterschiedliche Haupt- und Teilziele. Elis hat das ganze Drama hindurch nur ein Ziel: die Rettung ihres Sohnes. Harris verfolgt seine Ziele hintereinander. Scheitert er, bspw. als er Cassy für sich gewinnen möchte, so lässt er dieses Ziel beiseite und wendet sich dem nächsten Vorhaben zu. Georgs Teilziele ergeben sich, während er versucht, seine Hauptziele zu erreichen. Sie sind diesen klar untergeordnet und werden, wenn nötig, auch aufgegeben – wie z. B. seiner Schwester Emmi Beistand zu leisten. Während sich Legrées Ziele eines nach dem anderen ergeben, verfolgen Cassy und Emmi zumindest zwei Ziele parallel. Dadurch, dass nur wenige Figuren mehrere Ziele zur selben Zeit verfolgen, wird der lineare Aufbau des Dramas noch klarer. Das Stück geht trotz drei parallel stattfindender Handlungsstränge (Georgs Flucht, Toms und Harris' Reise sowie Elis' Flucht) ohne viele Komplikationen dem Höhepunkt entgegen, wobei sich die Ereignisse chronologisch entwickeln.

Auch die von den Figuren im Haupttext ausgedrückten Gefühle spielen beim dramatischen Handlungsablauf eine Rolle (vgl. Stephan 1982:140):

- Tom hegt eine Abneigung Harris gegenüber und möchte Familie Morton vor ihm schützen.
- Elis' Liebe zu ihrem Sohn treibt sie an, als sie flieht, um seinen Verkauf zu verhindern.
- Georg riskiert aus Liebe zu seiner Familie, selbst gefangen zu werden, als er hört, dass die Verfolger Elis und Henri dicht auf den Fersen sind.

- Cassy kann Harris nicht ausstehen, weshalb sie Tom befiehlt, ihr diesen vom Leib zu halten, bis ihr Gatte von seiner Reise zurückkehrt. Dies und Toms Bemerkung über Harris' lüsterne Blicke generieren im Vorspiel Spannung, als Harris sich ihr Vermögen aneignet und sie samt ihren Kindern ins Inventar aufnehmen lässt.
- Harris erklärt in seinem ersten Monolog (3. Akt, 2. Szene), dass er bei seinen Leuten verhasst ist, keinem von ihnen trauen kann und daher Toms Vertrauen gewinnen will.
- Emmi hasst Harris und möchte ihn eher erwürgen oder fliehen als seine Frau zu werden.
- Emilie Scelbi verabscheut den Handel mit Menschen, vor allem mit ChristInnen, was sie zu Elis' Fluchthelferin werden lässt. Inwieweit mitspielt, dass ihr Harris' Rohheit zuwider ist, lässt sich nicht aus dem Haupttext herauslesen.
- Missouri empfindet Mitleid für Elis und Henri und bietet ihnen deshalb an, sie über den Ohio zu führen.

3.1.4.1.1 Haupt- und Nebenhandlungen

Das Drama teilt sich in eine Haupt- und zwei Nebenhandlungen. Im Vorspiel werden die Mitglieder der Familie Morton durch Henris habgierigen Vetter Harris getrennt, als dieser seinen mutmaßlichen Tod zum Anlass nimmt, um sich Henris Eigentum, seiner Gattin und seiner Kinder zu bemächtigen. Tom, Georg und Emmi werden verkauft. 18 Jahre später tritt Harris durch Zufall wieder in das Leben dieser drei.

Hier setzt die Haupthandlung ein. Sie beginnt im Haus von Familie Scelbi, wo Harris sich den Umstand zunutze macht, dass Herr Scelbi den Wechsel, den er ihm schuldet, verlängern möchte. Aufgrund dessen schließt er mit dem Kauf von Tom und Henri ein sehr gutes Geschäft ab. Elis' Flucht durchkreuzt seine Pläne. Er lässt seine Agenten nach ihr und ihrem Sohn suchen, während er mit Tom zu seinem Anwesen zurückkehrt. Elis' Flucht konstituiert – genauso wie Georgs – einen Nebenhandlungsstrang. Beide laufen in der 17. Szene des 2. Aktes zusammen und werden in der 9. Szene des 3. Aktes mit der Haupthandlung vereint. Diese geht im 2. Akt mit Harris' und Toms Reise weiter. Der Nebenhandlungsstrang, der Georgs Flucht behandelt, trifft die Haupthandlung im Wirtshaus (2. Akt, 6. Szene) und läuft gemeinsam mit ihr weiter, bis Harris Georg überbietet, um Emmi zu kaufen, und Loker ihm die Nachricht überbringt, dass Elis gesichtet worden sei.

Im Folgenden befasst sich die Haupthandlung kurz mit Tom und Emmi, ehe Megerle zu den beiden Nebenhandlungen zurückkehrt und zeigt, wie diese zusammenlaufen. Im 3. Akt wird die Haupthandlung nicht mehr unterbrochen. In der 9. Szene werden die vereinten Nebenhandlungsstränge hinzugefügt, ehe das Drama einen glücklichen Ausgang für Tom und Familie Morton nimmt. Was die Relation untereinander und die Gewichtung anbelangt, so sind beide Nebenhandlungsstränge gleichwertig, da beide einmal thematisiert und einmal ausschnittsweise gezeigt werden, ehe sie zusammenlaufen.

3.1.4.1.2 Sukzession

Megerles Drama *Onkel Tom* folgt dem Prinzip der Sukzession. Dabei spielt die im Vorspiel präsentierte Vergangenheit die wichtigste Rolle. Sie wird immer wieder aufgegriffen:

- Tom und Harris erkennen sich wieder (1. Akt, 3. Szene)
- Tom macht mehrmals Anspielungen auf die Vergangenheit. Dies trägt zur Markierung des Fortschreitens der Zeit bei, wenn auch nicht so offensichtlich wie andere Mittel zur Darstellung der Sukzession.
 - 1. Akt, 6. Szene: Monolog und an Henri gerichtete Aussage von Tom
 - 1. Akt, 8. Szene: „mein lieber junger – (stockt) [...] (er küßt Georgs Hand¹¹)“ (Megerle 1853:12)
Hier behandelt er Georg wie seinen Herrn, nicht wie einen anderen Sklaven. Da er sich dessen bewusst wird, als er spricht, führt er den Satz nicht zu Ende, küsst aber dennoch dessen Hand.
 - 1. Akt, 13. Szene: „Er muß auch den Enkel zu Grunde richten, nachdem er den Sohn ins Elend gestürzt hat.“ (Megerle 1853:17)
- Tom erzählt Georg, was seines Wissens zwischen dem Vorspiel und dem ersten Akt mit Cassy und Emmi geschah (2. Akt, 8. Szene). Sein Rat, Georg solle die Erinnerung an die glücklichen Tage mit seinen Eltern und seiner Schwester wie einen schönen Traum behandeln, bezieht die Vergangenheit in Georgs aktuelle Situation mit ein.
- Emmi singt das *Lied der armen Negerin*. Georg erkennt es als Kindheitserinnerung, und Tom eröffnet ihm, dass die Sängerin seine Schwester ist (2. Akt, 12.–13. Szene): Hier ist der Gegenwartsbezug stärker als bei Toms Bericht in der 8. Szene des 2. Aktes. Dasselbe gilt für die 15. Szene des 2. Aktes, in der Tom Emmi über seine, Georgs und Harris' Identität aufklärt.
- Harris erwähnt Cassys Schicksal in seinem Monolog in der 2. Szene des 3. Aktes: „die Närrin Cassy, die das Elend meiner Liebe vorzog“ (Megerle 1853:30). Das Elend stellt hier den Bezug zur Gegenwart her, denn Cassy ist offensichtlich von der Hausherrin zur geistig verwirrten Sklavin geworden.
- Tom erinnert Harris an Cassys Schicksal, als ihm dieser seine gegenwärtigen Absichten bezüglich Emmi kundtut, die den Plänen, die er mit ihrer Mutter hatte, ähnlich sind (3. Akt, 3. Szene).
- Tom weist Emmi erneut darauf hin, dass Harris' Anwesen einst ihrem Vater gehörte (3. Akt, 4. Szene).
- Das Wiedersehen von Emmi und Cassy erinnert daran, dass sie getrennt wurden, als Emmi ein Kind war (3. Akt, 5. Szene). Hierbei handelt es sich um eine indirekte Anspielung auf die Vergangenheit.
- Cassy fasst gegen Ende des Dramas (3. Akt, 10. Szene) kurz zusammen, wie Harris sich des Eigentums ihres Gatten bemächtigte und was danach mit ihr geschah. Gegenwärtig ist sie jedoch in der Lage, aufzuzeigen, dass ihr damals Unrecht getan wurde, und ihre Freiheit sowie das Erbe ihres Gatten zurückzufordern.

¹¹ Bei direkten Zitaten wird die Orthographie des Originals beibehalten.

Ein weiteres wiederkehrendes Thema ist die Flucht von Georg, Elis und Henri:

- Georg weiht Elis in seine Fluchtpläne ein (1. Akt, 9. Szene).
- Elis erzählt Tom, dass Georg geflohen ist, als sie ihm mitteilt, ebenfalls die Flucht zu ergreifen (1. Akt, 13. Szene).
- Legrée berichtet Harris von Georgs Flucht (2. Akt, 5. Szene).
- Legrée, Harris und Georg unterhalten sich über Elis' Flucht (2. Akt, 6. Szene).
- Ein Teil von Elis' Flucht wird auf der Bühne gezeigt (1. Akt, 14. Szene; 2. Akt, 16.–18. Szene).
- Ein Teil von Georgs Flucht wird auf der Bühne gezeigt (1. Akt, 8. Szene; 2. Akt, 6.–14. sowie 17.–18. Szene).
- Legrée unterrichtet Harris vom Scheitern der Flucht und seinem Erfolg bei der Sklavenjagd (3. Akt, 9. Szene).

Die räumlich verdeckte Auktion des 2. Aktes wird vor- und rückgreifend thematisiert. In der 7. Szene wird sie angekündigt und in der 9. Szene beschweren sich Legrée und Harris über ihre Unergiebigkeit. Hier ist das Fortschreiten der Zeit klar ersichtlich, genauso wie in Bezug auf Frau Scelbis Geburtstagsfest. Scipers kündigt es in der 1. Szene des 1. Aktes für den nächsten Tag an und erwähnt ebenso, dass es für die SklavInnen eine Gelegenheit bieten wird, um zu tanzen. In der 11. Szene desselben Aktes tanzen sie schließlich. Frau Scelbi selbst thematisiert ihren Geburtstag in der 12. Szene, als sie ihrem Ehemann vorwirft, „an meinem Geburtstage thust Du mir dieses Herzleid an“ (Megerle 1853:12). Offensichtlich findet die 2. Szene des 1. Aktes am Folgetag der 1. Szene statt. Es handelt sich also um eine Vorankündigung mit folgender Verwirklichung. Elis' und Georgs jeweilige Flucht, die beide zuvor ankündigen, können hier als weitere Beispiele angeführt werden.

3.1.4.1.3 Haupt- und Nebentext

Der Haupttext beinhaltet alle Informationen, die den ZuschauerInnen von den Figuren auf der Bühne vorgetragen werden sollen. Der Nebentext besteht im untersuchten Drama in erster Linie aus Regieanweisungen, welche für die Bedeutungskonstitution im Sinne Megerles wichtig sind. Ca. 370 derartige Instruktionen unterbrechen und ergänzen den Haupttext. Sie geben großteils an, wie etwas gesagt oder getan werden soll. Weiters werden vor dem Beginn jeder Szene die anwesenden Personen genannt. Manchmal finden sich zusätzlich Anmerkungen zu den Schauplätzen oder zu den Requisiten, welche die Personen bei sich tragen oder verwenden. Die Szenerie wird zu Beginn jedes Aktes beschrieben, Personenbeschreibungen finden sich nur sehr wenige. Manche sind im Haupttext enthalten, wie bspw. Georgs Aussehen (2. Akt, 5. Szene) und Elis' Kleidung auf der Flucht (2. Akt, 18. Szene).

Die Anweisungen sind knapp formuliert und bestehen teilweise nur aus Stichworten. Sie ergänzen den Haupttext und geben Hinweise darauf, wie sich Therese Megerle die Übertragung des Textes auf die Bühne vorgestellt hat. Der Informationswert des Nebentextes ist hoch. Er beinhaltet großteils zusätzliche Angaben zum Haupttext, es handelt sich also meist um kommentierenden Nebentext. Ausgesparter Nebentext ist kaum vorhanden. In der 6. Szene des 1. Aktes bemerkt Tom, Harris habe Henri mit sonderbaren Blicken betrachtet. Diese

Information kommt im Haupttext vor, nicht jedoch im Nebentext, sollte aber dennoch auf der Bühne umgesetzt werden. Genauso wird der Zeitungsartikel/die Zeitung, den/aus der Harris in der 5. Szene des Vorspiels vorliest, nur im Haupttext erwähnt. Aktionaler Nebentext ist an wenigen Stellen vorhanden, z. B. als sich die SklavInnen in der 3. Szene des 1. Aktes lebhaft im Hintergrund bewegen und Harris sich erkundigt, was es denn da gebe. Manche Informationen werden im Haupt- und im Nebentext wiedergegeben. Zum Teil werden implizite Hinweise des Haupttextes im Nebentext verstärkt. Ein Beispiel dafür findet sich in der 3. Szene des 1. Aktes: „Harris: [...] Ich sehe da eine Menge Sklaven, und die Wirtschaftsgebäude scheinen im guten Stand. (Er sieht sich um)“ (Megerle 1853:9).

Der Damentext lässt auch einen gewissen Interpretationsspielraum: Harris verlangt in der 3. Szene des 2. Aktes einen Schlosser oder Schmied, um Tom Fesseln anlegen zu lassen. Die Fesseln sowie der Schlosser oder Schmied werden danach jedoch weder im Haupt- noch im Nebentext erneut erwähnt. Dies legt den Schluss nahe, dass Tom im Drama – im Gegensatz zum Roman – doch nicht gefesselt wird. Er könnte die Fesseln jedoch auch während der 11. und 12. Szene desselben Aktes hinter der Bühne angelegt bekommen.

Therese Megerle übernimmt einige auktoriale Informationen. Am deutlichsten sichtbar ist dies bei Cassys Geschichte. Diese erzählt Tom, dass Henry ihr alles gab, was er mit Geld kaufen konnte, und mit ihr in einem schönen Haus lebte. Der Nebentext zu Beginn des Vorspiels lautet „Sehr elegantes Zimmer mit einer Aussicht ins Freie. Blumen stehen in vergoldeten Töpfen umher, links im Vordergrund eine Ottomane mit Polster, rechts ein Schreibtisch, Alles athmet Ueppigkeit und Reichthum.“ (Megerle 1853:2)

3.1.4.1.4 Verbale und nonverbale Darstellung derselben Handlung

Die Informationsvergabe kann sprachlich und außersprachlich erfolgen. Da im Rahmen dieser Arbeit nur der Damentext untersucht wird, ist Letzteres nicht nachvollziehbar, wenn der Nebentext keine explizite Handlungsanweisung hierzu enthält. Es finden sich nur wenige Stellen, an denen eine Handlung im Damentext verbal und nonverbal dargestellt wird. Dieser Teil der Analyse fiel höchstwahrscheinlich anders aus, würde nicht der Text, sondern die Aufführung als Grundlage herangezogen. Ein Beispiel gibt die 18. Szene des 2. Aktes, als Legrée beschreibt, was er sieht: „Ein Mensch nähert sich schwimmend dem Nachen, die Sklavin streckt ihm die Arme entgegen – er erhebt den Kopf“ (Megerle 1853:29). Da Missouri kurz darauf von Harris' Kugel getroffen aus dem Nachen fällt, ist anzunehmen, dass auch die Handlung, die Legrée beschreibt, für die ZuschauerInnen sichtbar stattfindet. Hinweise auf den Himmel werden teilweise ebenfalls mit zusätzlichen Gesten deutlich gemacht.

Der Haupttext stellt manchmal auch explizit Bezüge zu Requisiten her. Beispiele sind Georgs kleine Pistole in der 9. Szene des 1. Aktes, Frau Scelbis Mantel und Geldbörse in der 14. Szene des 1. Aktes, der Vertrag zwischen Harris und Herrn Scelbi in der 8. Szene des 3. Aktes und die rote Lederbrieftasche in der 10. Szene des 3. Aktes.

3.1.4.1.5 Monologe

Das Drama beinhaltet mehrere Monologe. Es handelt sich in erster Linie um Reflexionsmonologe. Diese dienen dazu, die eigenen Gefühle und die Situation zu analysieren. Hierzu zäh-

len die Monologe von Mischler (2. Akt, 2. Szene), Georg (2. Akt, 17. Szene), Cassy (3. Akt, 5. Szene) und Harris (3. Akt, 6. Szene). Zwei Monologe sind keine reinen Reflexionsmonologe, sondern enthalten auch Elemente des epischen Monologs, mit welchem nicht auf der Bühne dargestellte Vorgänge eingeführt werden oder eine neue Situation vorbereitet wird. Es handelt sich dabei um Elis' Monolog in der 12. Szene des 1. Aktes und Harris' Monolog in der 2. Szene des 3. Aktes. Übergangsmomente, welche die Zeit zwischen zwei Auftritten überbrücken, und Konflikt- bzw. Entscheidungsmonologe, in denen positive und negative Aspekte der nächsten Schritte abgewägt werden, kommen keine vor.¹²

3.1.4.1.6 Dramatisierung (teilweise) übernommener Erzählphasen

In den meisten Fällen stellt Therese Megerle die (teilweise) übernommenen Erzählphasen dar oder flicht sie in die Dialoge ihrer Figuren ein.

Im Roman erzählt und im Drama dargestellt werden z. B.:

- Cassys Geschichte, die sie Tom anvertraut und von der ein Teil im Vorspiel abgeändert wiedergegeben wird (sie gehörte keiner edlen Dame, sondern ihrem Vater, der an Cholera starb) und ein weiterer Teil leicht verändert und gekürzt dargestellt wird (sie war mit Henry nicht verheiratet, lebte aber wie seine Ehefrau mit ihm zusammen; weiters starb er im Roman nicht, sondern verließ sie wegen einer anderen Frau),
- Elizas Reaktion auf das belauschte Gespräch zwischen Herrn und Frau Shelby sowie die Vorbereitung ihrer Flucht, was sich im Drama abgeändert in Form eines Monologs von Elis und der Darstellung des Abschieds von Tom und Emilie Scelbi wiederfindet, und
- Elizas Überquerung des Ohio, deren Beginn auf der Bühne zu sehen ist, wobei – wie bereits erwähnt – nur die Tatsache, dass Eliza versuchte, den Ohio zu überqueren, übernommen wurde, denn Art und Weise sowie Erfolg stimmen nicht mit der Romanvorlage überein.

Im Roman beschrieben und im Drama in einen Dialog eingeflochten werden:

- die von Georg erfundene Maschine (wobei er sie im Roman nicht heimlich an den Fabriksbesitzer Wilson verkauft, sondern im Rahmen seiner Arbeit in dessen Fabrik erfindet; im Drama weiß Legrée nichts von der Erfindung),
- Elizas Vorgeschichte (sie wurde von Herrn Shelby als Kind gekauft und von Frau Shelby aufgezogen) und
- die Tatsache, dass Georg von seinem Besitzer vermietet wurde.

Jeweils in Dialogform vermittelt werden:

- die Unterhaltung von Elis und Georg, als er ihr mitteilt, dass er eine andere Frau heiraten soll und fliehen wird,
- die Konversation zwischen Herrn und Frau Shelby/Scelbi über den Verkauf von Tom und Harry/Henri,

¹² Zu den Arten des Monologs vgl. Platz-Waury 1999⁵:64.

- das Gespräch zwischen Eliza, Tom und Chloe, als Eliza die Flucht antritt (im Drama allerdings ohne Cloe) und
- die Information, dass die Sklavenjäger Elis und Henri (im Roman Eliza, George, Harry, Jim und dessen Mutter) dicht auf den Fersen sind.

Therese Megerle hat hierbei jedoch keinen Dialog einfach übersetzt: In der Unterhaltung zwischen Elis und Georg hat sie Abschnitte wie die Ermordung des Hundes Carlo gestrichen und einiges geändert. So ist Georg im Roman noch nicht auf der Flucht, als er mit Eliza spricht, sondern wartet auf den richtigen Augenblick, und zeigt seine Pistole nicht Eliza, sondern (mit einer weiteren Pistole und einem Bowiemesser) Herrn Wilson, als er sich schließlich auf der Flucht befindet. Auch das Geld von Herrn Wilson erhält er im Roman später und aus einem anderen Grund. Weiters rennt Henri seinem Vater entgegen, während sich Harry schüchterner verhält. Die Konversation zwischen dem Ehepaar Shelby, die von Eliza belauscht wird, wurde gekürzt – z. B. fehlt das Angebot, das Haley für Eliza gemacht hat – und leicht abgeändert. Das Gespräch zwischen Eliza, Tom und Chloe wird im Drama nur von Elis und Tom geführt. Tom und Chloe zweifeln Elizas Aussage, dass Tom und Harry verkauft wurden, im Gegensatz zu Tom im Drama nicht an. Außerdem ist Elizas Verhalten sachlicher und weit weniger theatralisch als das von Elis. Der Plan der Sklavenjäger wird den Verfolgten im Roman von Phineas, einem Quäker, mitgeteilt. Im Drama ist Georg in seiner Verkleidung als reicher Mexikaner präsent, als Loker Harris benachrichtigt.

3.1.4.1.7 Integration verdeckter Handlungen

Für die Integration von im Roman beschriebenen Vorkommnissen bzw. Handlungen in den Redetext, ohne dass diese auf der Bühne umgesetzt werden, gibt es auch im untersuchten Drama einige Beispiele. Die Sklavenauktion des 2. Aktes wird nur angekündigt und danach beschrieben, aber nicht auf der Bühne gezeigt. Abgesehen davon wird sie auch anders dargestellt als jene, an der Haley teilnimmt. Dieser fügt ein paar Mitglieder zu seinem Grüppchen SklavInnen hinzu, Légrée und Harris hingegen verlassen die Auktion unzufrieden und ohne jemanden erstanden zu haben.

Etwas anders löst Therese Megerle die Darstellung der Verhandlungen zwischen Herrn Scelbi und Harris, die Herrn Scelbis Schulden und den Verkauf von Tom und Henri zum Thema haben. Sie werden im Roman (1. Kapitel) offen geführt, im Drama jedoch akustisch verdeckt: Während des Tanzes der SklavInnen (1. Akt, 11. Szene) sind die Verhandlungen nämlich sicht-, aber nicht hörbar. Erst in der folgenden Szene wird klar, welches Geschäft soeben abgeschlossen worden ist.

Ein weiteres Beispiel ist die Flucht von Georg, Elis und Henri. Sie wird im Roman detailliert geschildert, im Drama jedoch nur ausschnittshaft gezeigt. Durch diese Ausschnitte wird das Publikum jeweils auf den neuesten Stand gebracht.

3.1.4.1.8 Dramatische Ironie

Folgt man der im Kapitel 1.2.1.4.1 angeführten Definition von Asmuth, so findet sich dramatische Ironie an keiner Stelle des Dramas. Asmuth zufolge erkennt das Publikum durch seinen Wissensvorsprung gegenüber den Dramenfiguren vorausdeutende Hinweise, die den Figuren

entgehen oder die diese aufgrund ihres Wissensstandes falsch interpretieren (vgl. Asmuth 2009⁷:114). Megerles Figuren erhalten jedoch keine Hinweise, die sie nicht erfassen oder aufgrund ihres Wissensstandes falsch interpretieren. Elis ist bspw. Harris' Interesse an ihrem Sohn nicht bekannt, als Georg ihr mitteilt, dass Henri einfach so verkauft werden könne, wenn Herrn Scelbi der Sinn danach stehe. Andeutungen bezüglich des möglichen Handlungsverlaufs richten sich nur an die ZuschauerInnen.

3.1.4.2 Spannung

Therese Megerle bedient sich unterschiedlicher Strategien, um Spannung zu generieren und aufzulösen:

Final- und Detailspannung

Die Analyse des Aufbaus hat bereits gezeigt, dass Therese Megerle vor allem mit Finalspannung arbeitet. Das Drama ist geradlinig konzipiert. Die Spannung wird kontinuierlich aufgebaut und am Ende des Stückes gelöst. An vielen Stellen fügt sie jedoch auch Detailspannung hinzu. Da das Spannungsempfinden subjektiv ist, werden nicht alle ZuschauerInnen an jeder einzelnen Stelle in Spannung versetzt. Darüber hinaus wird die Detailspannung großteils nicht lange gehalten.

Schauplatz- und Figurenwechsel

Der Beginn und das Ende der verschiedenen Akte werden mit Schauplatz- und Figurenwechseln bewusst spannungsfördernd konzipiert.

Andeutungen und Mehrfachthematisierungen

Eine weitere Strategie besteht in der Verwendung von Andeutungen, bspw. im Vorspiel, als Harris auftaucht und sich zum Erben und neuen Herrn über Henri Mortons Besitzungen macht. Seine Andeutungen erwecken Neugier, die erst befriedigt wird, als er einen Zeitungsartikel vorliest und die Bedeutung des behandelten Vorkommnisses erläutert. Ein weiteres Beispiel findet sich in der 11. Szene des 1. Aktes. Die ZuschauerInnen sehen Harris und Herrn Scelbi einen Handel abschließen, akustisch wird dieser jedoch vom Sklaventanz verdeckt. Die Neugierde des Publikums wird zusätzlich durch Harris' beiseitegesprochene Andeutung, er habe ein hervorragendes Geschäft abgeschlossen, geweckt. Die aufgebaute Spannung wird aber sogleich in der folgenden Szene gelöst, als Herr Scelbi seiner Frau mitteilt, welches Geschäft er mit Harris eingehen musste. Die genannten Andeutungen können auch als Vorgriffe eingestuft werden. Vorgriffe und Rückgriffe bzw. die auf der Bühne dargestellte Realisierung eines Ereignisses dienen Megerle häufig zur Generierung von Spannung. Viele Taten und Vorkommnisse werden also mehrfach thematisiert. Wird das Publikum nur durch Vor- und Rückgriffe davon in Kenntnis gesetzt, verbindet Megerle verdeckte Handlungen mit der Strategie der Mehrfachthematisierung:

- So kündigt Harris in der 4. Szene des Vorspiels an, Tom werde von nun an ihm gehören, und übernimmt Henri Mortons Besitzungen in der letzten Szene des Vorspiels offiziell. Diese Besitzaneignung kommt in der 8. Szene des 2. Aktes sowie in der 3. und 10. Szene des letzten Aktes wieder zur Sprache.

- In der 3. Szene des 1. Aktes zeigt Harris Interesse an Tom, sollte Herr Scelbi diesen verkaufen wollen, und äußert in der folgenden Szene seine Absicht, den größtmöglichen Nutzen aus einer eventuellen Zahlungsunfähigkeit Herrn Scelbis zu ziehen. In der 11. Szene desselben Aktes kauft er Tom und Henri, womit beide Pläne in die Tat umgesetzt werden. Der Verkauf selbst findet akustisch verdeckt statt und wird in der folgenden Szene durch einen Rückgriff im Gespräch des Ehepaars Scelbi kundgetan.
- Der Sklaventanz anlässlich von Frau Scelbis Geburtstagsfest wird in der 1. und 3. Szene des 1. Aktes angekündigt und in der 11. Szene desselben Aktes realisiert.
- Dass Herr Scelbi 1.600 \$ an Miete für Georg bezahlte, wird in der 5. Szene des 1. Aktes und in der 5. Szene des 2. Aktes in einen Dialog eingeflochten.
- Georg lässt das Publikum in der 6. Szene desselben Aktes wissen, dass er das Risiko eingehe, erkannt zu werden, um herauszufinden, was mit Elis und Henri passiert ist, und setzt dies gleich darauf in die Tat um.
- Die Sklavenauktion wird zweimal angekündigt (2. Akt, 3. und 7. Szene) und nach der räumlich verdeckten Realisierung rückgreifend in der 11. Szene des 2. Aktes thematisiert.
- Der Verkauf von Emmi an Harris wird in der 13. Szene des 2. Aktes gezeigt und in der 15. Szene desselben Aktes nochmals angesprochen. Das Publikum ist auch zugegen, als Cassy zu Harris' Sklavin wird. Dieses Ereignis wird in der 8. Szene des 2. Aktes sowie in der 3. und 10. Szene des 3. Aktes nochmals erwähnt.
- Die Flucht Georgs und Elis' wird immer wieder ausschnittsweise gezeigt (Georg: 1. Akt, 8. Szene sowie 2. Akt, 6.–14. und 17.–18. Szene; Elis: 1. Akt, 14. Szene sowie 2. Akt, 16.–18. Szene) oder von anderen Figuren angesprochen (Georg: 2. Akt, 5. Szene sowie 3. Akt, 9. Szene; Elis: 2. Akt, 5.–6., 8. und 14. Szene sowie 3. Akt, 8.–9. Szene). Elis' Flucht wird zusätzlich durch Vorgriffe (1. Akt, 12.–13. Szene) angekündigt.

Es wurden jedoch nicht alle der genannten Mehrfachthematisierungen mit Hinblick auf die Spannung eingebaut. Manche, wie z. B. die Aneignung von Henri Mortons Besitz, der Sklaventanz, die Auktion und der Verkauf Emmis, dienen zur Markierung des Fortschreitens der Zeit. Im Falle der Fliehenden trifft beides zu – einerseits soll die Spannung der ZuschauerInnen gehalten bzw. erneuert werden, andererseits wird die zeitliche Kontinuität betont. Die Absichtserklärungen sowie Andeutungen sind in erster Linie auf den Spannungsaspekt ausgerichtet. Die wiederholte Nennung von Georgs Wert (1.600 \$) ist hingegen keinem der angeführten Punkte zuzuordnen. Sie dient dem profitorientierten Harris lediglich als Gesprächseinstieg.

Verdeckte Handlungen

Diese sind auch an anderen Stellen als den soeben erwähnten spannungsfördernd. So sucht Wilm während der 3. Szene des 1. Aktes räumlich verdeckt nach seinem Vater, welcher sich gegen Ende dieser Szene nähert. Auch das Essen, zu dem Familie Scelbi Harris einlädt, die Sklavenauktion im 2. Akt, die Verfolgung Elis' durch Georg, Harris und die Sklavenjäger sowie die Sklavenjagd nach Misouris Tod finden räumlich verdeckt statt. Die Verhandlungen zwischen Harris und Herrn Scelbi werden akustisch verdeckt. Rein zeitlich verdeckte Handlungen sind im untersuchten Drama meist Raffungen und werden in Kapitel 3.1.6.1 genauer

betrachtet. Es finden sich jedoch auch Handlungen, die räumlich und zeitlich verdeckt sind, wie bspw. Abschnitte von Elis' Flucht.

Requisiten

Georgs Pistole, die er Elis in der 9. Szene des 1. Aktes zeigt, ist ein Beispiel für spannungsgenerierende Requisiten. Sie lässt jene, die den Roman kennen, ahnen, dass er sie noch verwenden wird. Für alle anderen stellt sich die Frage, ob und in welcher Situation er sie im weiteren Verlauf des Dramas gebrauchen wird. Auch der bereits erwähnte Zeitungsartikel, dessen bedeutsamer Inhalt von Harris angesprochen wird, ruft einen kurzen Moment Spannung hervor.

Ankündigungen

Tom verkündet, die Pläne, die Harris mit Emmi hat, vereiteln zu wollen (3. Akt, 3. Szene). Herrn Scelbis Ankunft wird in der 2. und 3. Szene des 1. Aktes angekündigt und weckt Neugierde auf seine Person.

Stimmungen und Gefühle werden von Therese Megerle auch zu diesem Zweck eingesetzt. So hat Tom in der 2. Szene des Vorspiels eine Vorahnung, dass seinem Herrn etwas Schlimmes zugestoßen ist, und befürchtet in der 3. Szene, dass Cassys Freibrief zu spät kommen könnte.

Monologe und A-parte-Sprechen

Das Publikum weiß bspw. von Harris' Plänen mit Tom und Emmi (Monolog in der 2. Szene des 3. Aktes) und von Toms diesbezüglichen Absichten, wodurch seine Aufmerksamkeit auf diese gegensätzlichen Interessen und die Frage, wer sich wohl wie durchsetzen wird, gelenkt wird.

Durch eine verdeckte Handlung verursachte Geräusche, wie das Herannahen von Harris und den anderen Sklavenjägern in der 17. Szene des 2. Aktes, sind ebenfalls spannungsfördernd – genauso wie ausgeführte Handlungen: Als Emilie Elis bei der Flucht erwischt, wird für kurze Zeit Spannung generiert, ebenso als Georg Strafford rasch verlässt, um Elis zu helfen, der die Verfolger dicht auf den Fersen sind. Die Ausführung der Handlung oder eines Teils einer Handlung kann also auf der Bühne sichtbar sein. Dies trifft auch auf den gemeinsamen Teil der Flucht von Georg, Elis und Henri zu, welche am Ende des 2. Aktes (18. Szene) geglückt zu sein scheint. Harris hat zwar Missouri erschossen, aber Elis, Henri und Georg sind noch am Leben und im Nachen, welcher sie über den Ohio bringen kann. Es ist unklar, ob sie wirklich entkommen sind oder nicht. Darüber hinaus tritt Harris zu Beginn des 3. Aktes ohne sie auf. Dadurch wird eine Erwartungshaltung geschaffen, die sich erst auflöst, als Legrée in der 9. Szene des 3. Aktes ankommt und verkündet, die Flüchtigen gefasst zu haben. Die Handlung kann aber genauso nach der Ausführung genannt werden, z. B. als Harris in der 11. Szene des 1. Aktes verkündet, ein vorzügliches Geschäft abgeschlossen zu haben. Das Geschäft selbst wird in der folgenden Szene von Herrn Scelbi beschrieben.

Pausen

Therese Megerle arbeitet viel mit Pausen. Es erzeugen jedoch nur sehr wenige Spannung. Ein Beispiel findet sich im Vorspiel: „Tom. [...] Und da möchte ich Dich fragen, wenn Dir die

Erinnerung an die Vergangenheit nicht wehe thut –“ (Megerle 1853:3). Cassy unterbricht ihn hier, und die beiden beschreiben ihre Vergangenheit, wodurch das Publikum gespannt warten muss, bis es erfährt, was Tom eigentlich wissen will. Durch den Dialogabschnitt, der auf die Pause folgt, wird hier also eine gewisse Erwartung geweckt. Des Weiteren verwendet Megerle Pausen, um auf für das Publikum wichtige Informationen hinzuweisen, bspw. als Tom in der 2. Szene des Vorspiels sagt, dass seinem Herrn ein Unglück zustoßen könnte (was auch eintritt) und Georg in der 13. Szene des 2. Aktes darauf aufmerksam macht, dass seine Schwester unter den Mitgliedern der Gauklertruppe ist; als Harris in der 5. Szene des Vorspiels innehält, ehe er den Zeitungsartikel vorliest, sowie in der 7. Szene des Vorspiels eine Pause einlegt, bevor er verkündet, dass Cassy und ihre Kinder verkauft werden; und als er in der 3. Szene des 1. Aktes sein Interesse an Tom bekundet, woraufhin Scipers – ebenfalls nach einer Pause – erklärt, dass es gegen Herrn Scelbis Grundsätze sei, SklavInnen zu verkaufen.

Identifikation

Der Identifikationsgrad des Publikums mit den einzelnen Figuren wirkt sich auch auf das subjektive Spannungsempfinden aus, kann jedoch in erster Linie anhand einer Inszenierung untersucht und daher hier nicht behandelt werden.

All die genannten Strategien werden nicht isoliert, sondern in unterschiedlichen Kombinationen angewendet, um das Geschehen möglichst packend zu gestalten. Der Rezension im *Wanderer* vom 22. Februar 1853 zufolge dürfte Therese Megerle dies so gut gelungen sein, dass „die Theilnahme des Publicums keinen Augenblick erlahmt“.

3.1.5 Sprache und Stil im Drama

Die Sprache der Figuren ist großteils einheitlich gestaltet – sie unterscheidet sich meist nur in Nuancen. Abgesehen von den Liedern sind Rhythmus und Klangcharakter in diesem Drama eher unbedeutend.

Elis drückt sich sehr gefühlsbetont aus. Sie schreit oft auf, sei es nun aus Freude, als sie Georg sieht (1. Akt, 8. Szene), oder vor Entsetzen, als er ihr seine Fluchtpläne unterbreitet (1. Akt, 9. Szene). Henri spricht für ein Kind sehr erwachsen. Légrée, der viel flucht, wird roher und unkultivierter als die anderen Figuren dargestellt und verwendet eine gröbere Sprache. Beispiele sind „Heda, Lumpenwirtschaft! wenn ich noch lange auf Wein warten muß, schlage ich die Hütte entzwei, oder ich will verdammt sein“ (Megerle 1853:21). Tom benimmt sich allen höhergestellten Personen gegenüber ausgesucht höflich, beinahe schon unterwürfig. Er siezt bspw. Scipers, der von Mary geduzt wird (1. Akt, 1. Szene), und Georg, von dem er weiß, dass dieser ohne Harris’ Intervention sein Herr wäre (1. Akt, 8. Szene). Harris spricht befehlsgewohnt und teilweise respektlos, wie z. B. zu Herrn Scelbi, als er diesen darauf hinweist, dass das Essen kalt wird und er warme Speisen zu sich nehmen möchte (1. Akt, 5. Szene).

Es wird im Drama kein Dialekt verwendet. Weiters lassen sich kaum verschiedene Register feststellen. Einzig bei Mischler ist ein dialektaler Einschlag bemerkbar, als er in der 2. Szene des 2. Aktes seinen Monolog hält. Eine weitere Auffälligkeit ist Harris’ „God dam!“

(Megerle 1853:19) in der 3. Szene des 2. Aktes. Abgesehen von diesem Ausruf verwendet nur Tom einmal die englische Sprache, als er Harris als „Master Harris“ (Megerle 1853:2) erwähnt.

Zwischen SklavInnen und ihren HerrInnen, Kindern und Erwachsenen bestehen im Drama keine sprachlichen Unterschiede. Im Roman hingegen erkennt man SklavInnen und Mitglieder der Familie Shelby an der Sprache. Haleys Bildungsstand schlägt sich ebenfalls in seiner Ausdrucksweise nieder, und Cassy ist sprachlich anzumerken, dass sie unter Angehörigen einer höheren Gesellschaftsschicht aufgewachsen ist. Derartige Abstufungen wurden nicht ins Drama übernommen.

Es finden sich kaum Redundanzen, da die Inhalte entweder dem Publikum oder einer der Figuren, welche den betreffenden Dialog führen, unbekannt sind. Auch Korrekturen kommen keine vor, d. h., keine Figur korrigiert sich selbst.

Wie aus der Analyse des Nebentextes ersichtlich ist, stimmt die verbale und nonverbale Kommunikation überein. Bei jenen Handlungen, die nicht durch Worte begleitet werden, aber durch den Nebentext bzw. kognitiv erfassbar sind, handelt es sich im untersuchten Drama vor allem um Bewegungen (z. B. aufstehen, ein paar Schritte gehen, jemanden ohne Worte auf sich aufmerksam machen usw.).

Aktionales Sprechen findet sich häufig, bspw. bei all den im Drama erteilten Befehlen. Die Ökonomie der Sprache äußert sich vor allem durch die situative Gebundenheit, welche u. a. durch Demonstrativ- und Personalpronomen sowie lokale und temporale Deixis geschaffen wird. Ein Beispiel findet sich in der 9. Szene des 1. Aktes, als Georg Elis seine Pistole mit den Worten „mit dieser Waffe ende ich mein elendes Leben“ (Megerle 1853:13) zeigt. Allerdings verwendet Therese Megerle im untersuchten Drama einen eher ausladenden Stil und lässt Adjektiven und Gefühlen relativ viel Raum (bspw. in Elis' Redetext in der 13. Szene des 1. Aktes), wodurch nicht allgemein von einem verdichteten und verknüpften Dialog gesprochen werden kann.

3.1.5.1 Figurenkommunikation

In der Kommunikation zwischen den Figuren untereinander finden sich nur wenige Unterschiede. Wenn sie sich gegenseitig siezen oder duzen, deutet dies meistens auf die gesellschaftliche Stellung hin. So siezen Cassy und Harris einander im Vorspiel als Gleichgestellte, im letzten Akt duzen sie einander jedoch. Harris duzt Cassy, da sie seine Sklavin geworden ist. Auffallend ist, dass sie ihn ebenfalls duzt. Vermutlich möchte die Autorin damit ausdrücken, dass Cassy diese Rolle, in die er sie gedrängt hat, nicht akzeptiert. Möglicherweise spiegelt sich auch Cassys Verachtung ihm gegenüber in dieser Anrede wider. Georg, der als Sklave von Tom gesiezt wird, bildet eine Ausnahme. Tom siezt ihn im Wissen, dass er eigentlich sein Herr wäre. Weiters siezt er Scipers, der von Mary geduzt wird, was ihn als sehr höflichen, beinahe schon unterwürfigen Menschen erscheinen lässt.

Größere Unterschiede lassen sich am Inhalt erkennen. Die Figuren gehen im Dialog zwar aufeinander ein, aber jene Personen, die einander vertraut sind, wie Georg und Elis oder Herr und Frau Shelby, tauschen sich offener aus, wenn sie unter sich sind. Dies dient auch dazu, dem Publikum zusätzliche Informationen zukommen zu lassen. Wilm und sein Vater

tuscheln bspw. in Harris' Anwesenheit in der 4. Szene des 1. Aktes miteinander. Der Inhalt dieses Gesprächs soll diesem nicht zu Ohren kommen. Harris selbst behilft sich mit Beiseitesprechen, um das Publikum an seinen Gedanken teilhaben zu lassen. Auch andere Figuren sprechen ihre Gedanken aus, was darauf hinweist, dass die Figurenkommunikation an manchen Stellen in erster Linie auf die ZuschauerInnen als EmpfängerInnen abzielt und weniger auf die Dramenfiguren selbst. Dies wird in Kapitel 3.1.7 genauer untersucht.

Neben dem sozialen Status, der Vertrautheit und dem Sympathieempfinden beeinflussen auch die jeweiligen Ziele der einzelnen Figuren die Kommunikation. So lügt Emmi Harris, Legrée und Georg an, um ihren Verkauf zu verhindern.

Es existiert kein durch Haupt- und Nebentext festgelegter Widerspruch zwischen Gestik und Mimik. Im Gegenteil, die Gestik verstärkt den Text eher. Auch aus den zugänglichen Rezensionen in *Der Humorist*, *Die Presse*, *Der Wanderer*, *Fremden-Blatt*, *Neue Wiener Musik-Zeitung* und *Wiener Theaterzeitung* lässt sich kein derartiger Widerspruch herauslesen, wobei angemerkt werden muss, dass diese kaum ins Detail gehen. Megerle schafft also ein geschlossenes, konkretes Illusionsmodell der Wirklichkeit.

3.1.6 Zeit und Raum

Im gesamten Drama finden sich kaum Raum- oder Zeitwechsel. Da das Drama Zeitsprünge und mehrere Schauplätze beinhaltet, handelt es sich dennoch um eine offene Raum-Zeit-Struktur. Sowohl der Ablauf der Ereignisse als auch der Großteil der Schauplätze des Romans wurden an das Drama angepasst.

3.1.6.1 Zeit

Der Roman beginnt mit dem Verkauf von Tom und Harry, welchen er zeitlich an einem kalten Februartag verankert. Eine derart klare Angabe findet sich im Drama nicht. Emilie Scelbi gibt Elis einen Seidenmantel gegen die Kälte, und der Ohio ist nicht von Eisschollen bedeckt, sondern problemlos per Boot passierbar, was darauf hindeutet, dass das Wetter um einiges wärmer ist als im Originaltext.

Megerle arbeitet in diesem Theaterstück generell wenig mit spezifischen Zeitangaben. Es finden sich mehrere Anspielungen auf Tages- oder Nachtzeiten (z. B. 3. Akt, 4. Szene sowie 1. Akt, 13. und 14. Szene), aber nur eine konkrete Uhrzeit, als Harris in der 5. Szene des 1. Aktes betont, dass die Frist um sechs Uhr ablaufe. Weiters werden bestimmte Zeiträume genannt. So wird der Wechsel von Harris auf sechs Monate verlängert und Herr Legrée hat Georg sechs Monate vor der zeitlichen Platzierung des 1. Aktes von Herrn Scelbi zurückgenommen.

Des Öfteren finden sich Hinweise auf das Fortschreiten der Zeit. So rechnet bspw. Georg damit, dass Legree „erst morgen Abends“ (Megerle 1853:13) von seiner Flucht erfahren wird. Diese Tendenz wird durch den häufigen Vergangenheitsbezug noch verstärkt. Wie bereits in den Kapiteln 3.1.4.1.2 und 3.1.4.2 ersichtlich, verwendet Therese Megerle oftmals Mehrfachthematisierungen sowie Vor- und Rückgriffe, um das Verstreichen der Zeit zu betonen.

Der Zeitablauf entwickelt sich chronologisch und objektiv. Die zeitliche Geschlossenheit wird nur durch Monologe unterbrochen, welche das Fortlaufen der Zeit kurz anhalten. Sie dienen der Zeitdehnung.

Obwohl Megerle den Roman inhaltlich stark kürzt, finden sich im Drama selbst kaum Zeiträffungen. Eindeutig als solche einzuordnen sind jene Abschnitte von Elis' Flucht sowie Toms und Harris' Reise zu Harris' Plantage, welche zwischen dem 2. und dem 3. Akt geschehen. So will Elis, als sie auf Missouri trifft, bereits seit vier Tagen auf der Flucht sein. Georg, Harris und die Sklavenjäger haben jedoch maximal eine Stunde Rückstand auf sie, was in der realen Zeit ein paar Minuten ausmacht.

Das Drama entwickelt sich linear und dynamisch. Es beinhaltet wenig Detail- und vor allem Finalspannung. Weiters wird ein Teil der umfangreichen Vorgeschichte im Vorspiel gezeigt. Zusätzliche Details werden später durch Rückgriffe vermittelt. Die dargestellte Zeit umfasst eine relativ kurze, jedoch nicht genau definierte Zeitspanne, wobei die drei Akte, wie auf dem Deckblatt der verwendeten Ausgabe angegeben, 18 Jahre nach dem Vorspiel stattfinden. Die Darstellungszeit kann nicht in die Analyse einbezogen werden, da nur der Dramentext und keine Aufführung untersucht wird.

Optische Veränderungen zur Verdeutlichung des Fortlaufens der Zeit werden im Nebentext keine angeordnet, allerdings gibt der Haupttext an manchen Stellen, wie in der 14. Szene des 1. Aktes, als Elis fliehen will und auf Emilie Scelbi trifft, einen Hinweis darauf, dass es bereits spät ist.

Zeitliche Veränderungen werden oft durch Schauplatzwechsel verdeutlicht, bspw. zu Beginn der drei Akte, aber auch innerhalb des zweiten Aktes, dessen Ende am Ufer des Ohio spielt.

3.1.6.2 Raum

Im untersuchten Drama finden sich nur fünf Schauplätze: die Plantage in Kentucky (erst Henri Mortons Eigentum, dann, heruntergekommen, im Besitz von Harris), Scelbis Gut in Louisiana, Mischlers Taverne in Strafford, ein freier Platz im selben Ort und das Ufer des Ohio. Schauplatzwechsel finden vor jedem Akt sowie zwei Mal innerhalb des 2. Aktes statt. Die Schauplätze werden zu Beginn der einzelnen Akte bzw. Szenen im Nebentext beschrieben. Das gewünschte Bühnenbild wird hierbei relativ klar umrissen. Der zweite Schauplatz des 2. Aktes wird nur knapp beschrieben („Ein freier Platz in Stravford“, Megerle 1853:25), der dritte wieder etwas ausführlicher. Abgesehen von diesen beiden Stellen findet zwischen den einzelnen Szenen kein Schauplatzwechsel statt.

Bei den Schauplatzbeschreibungen wurde nicht nur der reale Bühnenraum, sondern auch der gedachte Raum außerhalb der Bühne miteinbezogen. Zu den Nahräumen zählen bspw. im 1. Akt das Wohnhaus und das Gebirge, aus dessen Richtung Georg in der 7. Szene desselben Aktes kommt, sowie im 2. Akt jener Ort, an welchem die Sklavenauktion stattfindet. Der Fernraum umfasst z. B. den Hafen von Charlestown (5. Szene des Vorspiels), die neu erbaute Fabrik und Kanada (finden beide in der 9. Szene des 1. Aktes Erwähnung), den Ohio und dessen jenseitiges Ufer (2. und 3. Akt, jeweils 8. Szene), die unwirtlichen Gegen-

den, welche Elis durchquerte (2. Akt, 16. Szene) sowie die Sümpfe, die Felder und das Strafhaus von Harris' Plantage (3. Akt, 4., 5. und 7. Szene).

Therese Megerle verwendet sowohl verbale als auch nonverbale Lokalisierungstechniken. Zu den verbalen zählen die Schauplatzbeschreibungen, welche im Rahmen der Inszenierung nonverbal umgesetzt werden. Der Haupttext gibt ebenfalls Hinweise auf den Nah- und Fernraum. Harris bezeichnet Scelbis Wirtschaftsgebäude bspw. als „im guten Stand“ (Megerle 1853:9; Nahraum). Mischler beschreibt seine Gästezimmer (2. Akt, 3. Szene) und das Herrenhaus auf Harris' Plantage wird von Harris, Tom und Emmi erwähnt (3. Akt, 3., 4. und 7. Szene; Fernraum). Auftritte und Abgänge zählen hingegen zu den nonverbalen Lokalisierungstechniken. Der Nebentext gibt teilweise Anweisungen, woher die Figuren beim Auftritt kommen oder auf welche Seite sie abgehen sollen. Die aus dem Hintergrund kommende Stimme von Harris konkretisiert in der 17. Szene des 2. Aktes den fiktiven Raum hinter dem Bühnenraum. Dasselbe gilt für den Trommelschlag, der in der 6. Szene des 2. Aktes von der Straße her kommend im Wirtshaus zu hören ist.

Im Vergleich der Schauplätze des Dramas mit jenen des Romans ist feststellbar, dass nicht alle mit jenen der teilweise übernommenen Erzählphasen übereinstimmen. Die Schauplätze wurden reduziert, zum Teil verändert oder neu geschaffen: Henry lebt mit Cassy in einem luxuriösen Umfeld, was sich im Drama wiederfindet. Eliza verabschiedet sich von Tom vor dessen Hütte; auch dieser Schauplatz wurde im Drama beibehalten. Familie Shelby wohnt jedoch in Kentucky, nicht in Louisiana. Legrees Plantage mit Sambo ist im Süden am Red River, nicht in Kentucky. Georg informiert Elis auf der Bühne im Freien darüber, dass er auf der Flucht ist; George erzählt Eliza seinen Fluchtplan in deren Zimmer. Herr und Frau Shelby unterhalten sich im Drama in ihren Zimmern über den Verkauf von Henri und Tom, und Eliza hört in einem angrenzenden Raum mit. Das Ehepaar Scelbi hingegen führt die Unterhaltung vor seinem Haus, wo Elis, die sich auch draußen befindet, die beiden belauscht. Auch der Schauplatz der Wiedervereinigung Cassys mit ihren Kindern wurde geändert. Im Roman finden sich Cassy und Eliza in Kanada, im Drama auf jener Plantage, die Henri Morton gehörte. Die Jagd auf Eliza findet vor dem Ohio statt, welcher mit Eisschollen bedeckt ist, und Eliza entwischt auf ebendiesen. Im Drama ist der Ohio schiffbar und nicht zugefroren. Weiters beginnt die Verfolgung durch Henris/Harrys neuen Besitzer von Familie Shelys Besitz und nicht von Strafford aus. Dieser Schauplatz wurde neu geschaffen und kombiniert mehrere Schauplätze des Romans: George steigt in einem kleinen Hotel ab, Georg in einer Taverne. Haleys Stopp bei einem Schmied wird mit Harris' Aufenthalt in der Taverne verbunden. Auch die Sklavenauktion findet im Roman nicht in Strafford statt, sondern in Washington, Kentucky.

Requisiten

Megerle führt viele im Drama zu verwendende Requisiten im Rahmen der Schauplatzbeschreibungen an. Manche werden auch während der einzelnen Szenen genannt. Im Haupt- oder Nebentext werden bspw. ein Schreibtisch, eine Ottomane, ein Brief, ein Buch, eine Zeitung oder ein Zeitungsartikel, ein Vorhang, eine Uhr, ein Korb, ein Sacktuch, ein Silberstift, eine Glocke, eine Pistole, ein Mantel, eine Geldtasche, ein Hut, Mützen, Peitschen, ein lederner Koffer, Weinflaschen, Stühle, eine kleine spanische Gitarre, ein Dolch, ein Nachen, Flin-

ten, ein Schlüssel, ein Korb mit Blumen, eine rote Lederbrieftasche und Dokumente erwähnt. Es wird jedoch abgesehen vom Dolch und den Dokumenten in der Lederbrieftasche auf kein Requisit mehrmals Bezug genommen. Fast alle dienen der Schaffung von Atmosphäre und nur wenige der Figurencharakterisierung. Schreibtisch, Stühle, Ottomane, Vorhang, Glocke, Weinflaschen, Nachen, Koffer und Korb wechseln ihren Status zwischen Bühnenbild und Requisit. Auch Uhr, Sacktuch, Silberstift, Pistole, Dolch, Mantel, Geldtasche, Peitschen, Mützen, Hut und Schlüssel wechseln ihn: Sie sind stellenweise Requisiten, stellenweise Teil des jeweiligen Kostüms.

3.1.7 Inneres und äußeres Kommunikationssystem

Wie in Kapitel 3.1.4.1.4 bereits erwähnt, finden sich nur wenige Stellen im Drama, an denen dieselbe Handlung explizit sowohl sprachlich als auch außersprachlich dargestellt wird. Aus diesem Grund werden im Folgenden nur verbale Signale berücksichtigt.

Generell ist das Publikum den Figuren gegenüber wenig im Informationsrückstand. Dieser findet sich meistens dort, wo Detailspannung aufgebaut wird, welche aber, wie in Kapitel 3.1.4.2 gezeigt wurde, meistens nur sehr kurz anhält. Am längsten muss es darauf warten, zu erfahren, was nach Misouris Tod mit den Geflohenen geschehen ist.

Die ZuschauerInnen erhalten jedoch häufig Zusatzinformationen oder Einblicke in das Innenleben der Figuren. Die Informationsdiskrepanz, welche dadurch entsteht, dass das Publikum das Geschehen auf der Bühne vollständig verfolgt und die einzelnen Figuren nicht immer auf der Bühne sind, zeigt sich offen, als Elis aufgelöst zu Toms Hütte eilt, um mit Henri zu fliehen, und Tom annimmt, dass die Trennung von Georg ihr so zugesetzt hat, sowie als Georg durch das Gespräch zwischen Harris und Legrée erfährt, dass Elis ebenfalls auf der Flucht ist. Alle noch vorhandenen Informationsdiskrepanzen werden im letzten Akt aufgelöst.

Die Figuren tragen ihren Teil zur Interferenz zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem bei. Die am häufigsten von ihnen verwendete Strategie ist das Beiseitegesprochen. Dadurch wird das Publikum über die Einschätzung anderer Figuren (Beispiel: Harris beschreibt Scelbi bei dessen erstem Auftritt mit „Ah eine stattliche Figur – sorgloses Aussehen, ich werde leicht mit ihm fertig werden!“ – Megerle 1853:9–10) bzw. der aktuellen Situation (Beispiel: Scelbi: „Das war ein guter Einfall von meiner Frau, hat er erst gegessen, spricht man sich vielleicht leichter mit ihm“ – Megerle 1853:10) informiert. Genauso können den ZuschauerInnen Verdeutlichungen vermittelt werden (Beispiel: Tom: „Er spricht von Elis Gatten, möge Gott seine Verfolger mit Blindheit schlagen und ihm über den Ohio helfen!“ – Megerle 1853:20). Ahnungen (Beispiel: Tom: „Auf meinem Herzen liegt eine schwere Last, mir ist als ob unserm guten Herrn ein Unglück zugestoßen wäre!“ sowie „Mancher Freibrief ist schon zu spät gekommen.“ – Megerle 1853:4–5) und ihre Bestätigung (Beispiel: Tom: „Ich wußte, daß es so kommen würde.“ – Megerle 1853:6) finden sich im untersuchten Drama ebenso beiseitegesprochen. Manche Figuren, wie Mischler in der 3. Szene des 2. Aktes, verraten durch das A-parte-Sprechen auch ihre Pläne oder Gedanken.

Tom und Georg sprechen am meisten beiseite, gefolgt von Harris; Emilie, Mischler, Wilm und Herr Scelbi hingegen nur jeweils einmal. Meistens wird die Situation analysiert oder laut gedacht. Ebenso werden häufig Pläne und Gedanken kundgetan sowie andere Figu-

ren charakterisiert. Ahnungen werden seltener geäußert und nur einmal bestätigt. Verdeutlichungen sind kaum vorhanden. All dies deutet auf die Existenz eines vermittelnden Kommunikationssystems hin und zeigt, wo die Figurenkommunikation auf die ZuschauerInnen und nicht auf die anderen Dramenfiguren als RezipientInnen abzielt. Letzteres ist der Transformation des Romans zum Drama geschuldet, da im Drama weniger Möglichkeiten bestehen, um den RezipientInnen Zusatzinformationen zukommen zu lassen, als im Roman.

Der Informationswert der einzelnen Repliken ist eher hoch, da viele Informationen entweder für manche der anwesenden Figuren oder für das Publikum neu sind. Es finden sich kaum Repliken, die die ZuschauerInnen aufgrund ihres Vorwissens im Gegensatz zu den meisten angesprochenen Figuren als unwahr einstufen können. Beispiele hierfür sind: Georg will sich Gewissheit über die Flucht seiner Gattin verschaffen, Emmi ihren Verkauf verhindern und Tom Emmi vor Harris schützen.

3.1.8 Bühnenwirksamkeit

Therese Megerle legte bei der Dramatisierung des Romans *Uncle Tom's Cabin* ein Augenmerk auf die Bühnenwirksamkeit, wobei sie von einem Publikum ausgehen konnte, dessen Vorlieben sie kannte. Laut der Kritik in der *Neuen Wiener Musik-Zeitung* vom 24. Februar 1853¹³ wurde der Roman sehr wirksam bearbeitet. Die Rezension in der *Wiener Theaterzeitung* vom 22. Februar erwähnt, dass die Bearbeitung zahlreiche dramatische Effekte enthält. Dem *Wanderer* vom 20. Februar zufolge setzte die Direktion alles daran, das Stück durch Lieder, akrobatische Einlagen, Tänze und die Ausstattung (Kostüme, Dekorationen etc.) zugkräftig zu machen.

Die bisherige Analyse hat bereits verwendete Strategien zur Optimierung der Bühnenwirksamkeit genannt, welche nun kurz zusammengefasst werden.

Therese Megerle wählt die Geschichte von Familie Morton als Hauptthema und bedient sich Transformationen, Additionen und Permutationen, um diese bühnenwirksam zu präsentieren. Da keine Erzählphase des Romans unverändert übernommen wird, kann ihre Wirkung nicht mit den entsprechenden Stellen des Dramas verglichen werden. Der Grundton des Romans, welcher offen gegen Sklaverei eintritt, ist im Drama in abgeschwächter Form wiederzufinden.

Die Abfolge der einzelnen Erzählphasen ist anders als im Roman. Es wird gerafft, um die Handlung zu komprimieren und für das Drama aufzubereiten. Auch die Schauplätze werden reduziert und angepasst bzw. neu geschaffen.

Abgesehen von der Situationsgebundenheit und den bewusst gesetzten Pausen gibt es keine Verstärkung der charakteristischen Merkmale der dramatischen Sprache. Die Figuren unterscheiden sich sprachlich kaum voneinander. Sie werden teilweise anders konzipiert, da neue Figuren geschaffen oder alte kombiniert werden. Die Figur Mischlers wurde vermutlich für das Wiener Publikum hinzugefügt. Die Veränderung der Beziehungen zwischen den Figuren, alle in Kapitel 3.1.4.2 genannten Strategien, der lineare Aufbau mit geschlossenem Ende,

¹³ Für die vorliegende Arbeit werden nur Rezensionen aus dem Jahr 1853, also aus dem Jahr der Uraufführung, verwendet. Im Folgejahr stand es im Theater in der Josefstadt nicht mehr auf dem Spielplan.

die Monologe und die Massenszene mit Auflösung der bestehenden Informationsdiskrepanzen am Ende des Dramas zielen genauso auf eine höhere Bühnenwirksamkeit ab.

Im weitesten Sinne kann auch das im untersuchten Drama angewendete Prinzip der Sukzession als bühnenwirksam verstanden werden, da es die Handlung stellenweise vorantreibt (z. B. im 2. Akt, als sich Tom und Georg über Georgs Kindheitserinnerungen unterhalten und kurz darauf auf Song und Emmi treffen) und die wiederholte Bezugnahme auf die Vergangenheit die von Megerle intendierten Zusammenhänge klarer hervortreten lässt.

Die verbale und nonverbale Darstellung derselben Handlung steigert die Bühnenwirksamkeit. Sie kann anhand des vorliegenden Dramentextes jedoch nicht nachvollzogen werden, da dies nur an sehr wenigen Stellen explizit vorgeschrieben ist.

Dass Therese Megerle nicht nur die Bühne, für die sie schrieb, sondern auch das Publikum, das diese Spielstätte besuchte, kannte, ermöglichte ihr, nicht nur auf die geltenden Dramenkonventionen einzugehen, sondern auch die Vorkenntnisse und den Geschmack des Publikums sowie dessen Verständnis und Akzeptanz hinsichtlich ideologischer, moralischer, sozialer und kultureller Konventionen in die Gestaltung ihrer Dramatisierung einzubeziehen.

3.1.9 Rezeption in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Theater in der Josefstadt

Das in der vorliegenden Arbeit untersuchte Drama wurde am 19. Februar 1853 im Theater in der Josefstadt uraufgeführt. Insgesamt wurde es in diesem Jahr 38-mal dort oder im Sommertheater in der Hernalser Arena gespielt (vgl. Pilz 1935:Anhang o. S.). Aufführungen an anderen Spielstätten, wie bspw. im Oktober desselben Jahres in Klagenfurt (vgl. *Klagenfurter Zeitung* vom 20. und 22. Oktober 1853), folgten.

Der Titel *Onkel Tom. Amerikanisches Zeitgemälde mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen, nebst einem Vorspiele* mit dem Zusatz *nach Frau Stowe's Roman „Onkel Toms Hütte“* liefert den TheaterbesucherInnen bereits einige Hintergrundinformation über den Drameninhalt. Den Roman zu kennen ist jedoch keine Voraussetzung für die RezipientInnen, da Therese Megerle ihn sehr frei dramatisierte bzw. mehr als Inspirationsquelle und weniger als strikt zu übertragende Vorlage verwendete. Mehrere Rezensionen und eine Ankündigung nehmen auf die Bekanntheit und Popularität des Romans Bezug. In derselben Vorankündigung, welche am 19. Februar im *Fremden-Blatt* erschien, wird auch die Vermutung geäußert, dass das Stück beim Publikum beliebt sein werde. Weiters drücken viele Kritiken ihre Vermutung bzw. Hoffnung aus, das Stück werde/möge lange im Repertoire bleiben (*Fremden-Blatt* vom 20. Februar, *Wiener Theaterzeitung* vom 23. und 24. Februar, *Der Wanderer* vom 22. Februar 1853). Eine Ankündigung im Abendblatt des *Wanderers* vom 4. April bestätigt diese Annahme und bezeichnet das Drama als Kassenstück.

Sämtliche Kritiken verzichten – manchmal mit einem expliziten Verweis auf die Bekanntheit und/oder Beliebtheit des Romans – auf eine Wiedergabe des Drameninhalts. Dies ist insofern interessant, als Therese Megerle ihn doch beträchtlich modifizierte. Dem *Fremden-Blatt* vom 20. Februar zufolge kombinierte sie die effektivsten Momente des Romans geschickt zu einem dramatischen Gesamtbild. Die *Wiener Theaterzeitung* hebt Harriet Bee-

cher Stowe in ihrer Kritik vom 23. Februar mehr heraus als die Verfasserin des aufgeführten Stückes.

Therese Megerles Adaption entspricht den Anforderungen des neuen Mediums und trifft den Stil und Geschmack des damaligen Publikums. Sie wird in den Rezensionen durchwegs gelobt und vom Rezensenten des *Humorist* als beste Bearbeitung, die er gesehen habe, bezeichnet. Weiters hebt er die „überaus große Bühnengewandtheit“ der Dramatikerin hervor (*Der Humorist*, 22. Februar 1853). Auch das *Fremden-Blatt* und die *Wiener Theaterzeitung* bezeichnen das Stück als gelungene Bearbeitung (Rezensionen vom 20. Februar [*Fremden-Blatt*] bzw. 22. Februar 1853 [*Wiener Theaterzeitung*]). „Nach den vielen durchgefallenen Bearbeitungen des berühmten Stowe’schen Romans endlich eine die in Handlung, Situationen und scharfer Charakteristik weit über den gewöhnlichen Vorstadt-Producten steht“ (*Die Presse*, 20. Februar 1853). *Der Wanderer* sieht dies am 20. Februar 1853 etwas anders: Die Verfasserin habe es „verstanden, den an dankbarem Stoff so reichen Roman einem größeren Publicum mundgerecht zu machen [...]. Einen höheren Maßstab verträgt diese Bearbeitung freilich nicht und wir haben auch nicht die Absicht, einen solchen hier anzulegen.“ Dennoch lautet das Urteil nach der Wiederholung am 22. Februar 1853: „Der Bearbeiterin kamen die im Roman enthaltenen reichlichen dramatischen Effecte wohl zu statten und ihre Bühnenkenntniß wußte Alles so geschickt zu nützen, daß sich gerade diese Bearbeitung unter der Menge der vorhandenen als die glücklichste erweisen dürfte“. Weiters merken die Rezensenten von *Die Presse* (20. Februar 1853) und *Der Humorist* (22. Februar 1853) an, dass einige Kürzungen nicht schaden würden.

Interessant ist eine Kritik in *Der Humorist* am 30. April desselben Jahres, die völlig anders ausfällt: Das Drama wird als „an Handlung und Diction mager, dürr und durchsichtig“ beschrieben. Ein Grund hierfür mag in der damaligen engen Verbindung von Theaterkritiken und Geschäftstheaterbetrieb liegen. Um diese Annahme zu bestätigen bzw. zu widerlegen, wären aber noch weitere Forschungen nötig.

Der Häufigkeit der Aufführungen und dem Großteil der Kritiken zufolge kam das Stück beim Publikum gut an und Therese Megerle wurde – auch bei der Wiederholung – nach jedem Akt gerufen (*Fremden-Blatt* vom 20. Februar, *Wiener Theaterzeitung* vom 22. Februar, *Der Wanderer* vom 22. Februar 1853). Weiters wurde die Handlung häufig durch Beifallsbekundungen unterbrochen (*Die Presse*, 20. Februar). Die *Wiener Theaterzeitung* erwähnt am 24. Februar, dass auch die vierte Vorstellung von einem zahlreichen Publikum (alle Logen und Sperrsitze waren belegt sowie das Parkett gefüllt) besucht wurde, welches nach jeder Szene begeistert Beifall spendete.

Die Musik, die Tänze und die SchauspielerInnen erhalten ebenfalls positive Kritiken. Die Ausstattung gefiel so gut, dass der Dekorateur nach jedem Akt und am Ende der Vorstellung gerufen wurde (*Der Humorist*, 22. Februar 1853). Auch die Inszenierung an sich wird von der Kritik gelobt (*Neue Wiener Musik-Zeitung*, 24. Februar 1853).

Aufgrund der schlechten Quellenlage können an dieser Stelle keine Angaben zu den Aufführungsbedingungen, zum Einfluss der Dramatikerin auf die Inszenierung sowie zur damaligen technischen Ausstattung der Bühne des Theaters in der Josefstadt gemacht werden. Um diese Forschungslücken zu schließen, ist eine historische Untersuchung der genannten Punkte notwendig.

3.2 Übersetzungsstrategien im 21. Jahrhundert

Der letzte Teil der Analyse geht der Frage nach, ob Übersetzungsstrategien, die heutzutage bei der Bühnenübersetzung gegebenenfalls zur Anwendung kommen, bei Therese Megerles Adaption eines US-amerikanischen Romans für eine Wiener Bühne angewendet wurden. Weiters wird untersucht, ob auf jene Punkte geachtet wurde, die bei der Dramenübersetzung in der Regel zu berücksichtigen sind (vgl. Kapitel 1.2.2).

Auf textbezogene Ansätze wird nicht eingegangen, da sich die vorliegende Arbeit mit einer sehr freien Adaption und nicht mit einer Dramenübersetzung befasst. Wie die Analyse bisher zeigte, wurden nicht einmal die übernommenen Dialogausschnitte direkt übersetzt und eingefügt – es fehlt also das entsprechende Untersuchungsmaterial. Dasselbe trifft auf den von Hörmanseder (vgl. 2008:78) angeführten kulturellen Transfer auf akustischer, rhythmischer, syntaktischer und semantischer Ebene zu.

Die Übertragung von Bühnenkonventionen der Ausgangs- in die Zielkultur spielt im untersuchten Fall keine Rolle, da es sich beim Ausgangstext um einen Prosatext handelt. Eine derartige Übertragung kann daher nicht stattfinden. Die Kulturgebundenheit einer Bearbeitung ist dennoch von Bedeutung, da diese – wie eine Übersetzung – unter dem Einfluss der in der Zielkultur vorherrschenden theatralischen Konventionen steht. Der Unterschied ist, dass keine derartigen Konventionen der Ausgangskultur zu beachten bzw. zu übertragen sind.

Aktionales Sprechen findet sich häufig, Therese Megerle berücksichtigt das neue Medium also hinsichtlich des Handlungsaspektes. Register und Stil der Figurensprache sowie die Beziehungen zwischen den Figuren wurden abgeändert, der Grundton des Originals abgeschwächt. Wie bereits erwähnt, verwenden die einzelnen Figuren größtenteils eine einheitlich gestaltete Sprache und keinen Dialekt. Unterschiede lassen sich nur in Nuancen feststellen. Sie werden kaum durch die Sprache, die sie verwenden, charakterisiert und bedienen sich im Unterschied zum Roman auch keiner verschiedenen Register, um Standesunterschiede deutlich zu machen. Dies kann auf den lautlich-dinglichen Aspekt der Sprache oder auf damals geltende Bühnenkonventionen zurückzuführen sein. Der Bereich Mündlichkeit nimmt bei einer derartigen Bearbeitung folglich keinen so großen Stellenwert ein wie bei einer Dramenübersetzung – es sei denn, die Romandialoge werden direkt übernommen (und gegebenenfalls übersetzt).

Das Drama wurde für sein Publikum gut verständlich gestaltet und enthält kaum Anspielungen bzw. Hintergründigkeiten. Auf die Faktoren Äquivalenz und (vor allem inhaltliche) Treue zum Original wurde bei der Adaption offensichtlich weniger geachtet. Potentiell mehrdeutige Stellen sowie Leerstellen sind nicht vergleichbar, da keine Erzählphase des Romans unverändert in das Drama übernommen wurde.

Es ist anzunehmen, dass Therese Megerle sich beim Verfassen des Dramas ein holistisches Bild der Verhaltens- und Sprechweise ihrer Figuren machte, um sie möglichst überzeugend gestalten zu können. Ob sie ein klares Bild von der Inszenierung hatte, lässt sich aus dem Dramentext nicht herauslesen. Eine präzise Vorstellung des Bühnenbildes hatte sie sehr wohl. Da die Dramatikerin die Bühne kannte, auf der das Stück aufgeführt wurde, und als Gattin des Direktors vermutlich einige Jahre einen tieferen Einblick in den Theaterbetrieb erhielt, ist es höchst wahrscheinlich, dass sie dieses Wissen in ihre Adaption einfließen ließ und die Produktion bei der Bearbeitung berücksichtigte.

Wird wie bei Totzeva (1995:53) Fischer-Lichtes Konzept der globalen, strukturellen und linearen Transformation auf den Translationsprozess übertragen, so wurde im vorliegenden Fall nicht, wie bei Übersetzungen üblich, mit einer linearen, sondern mit einer globalen Transformation gearbeitet, da der Sinn des Romans, nicht jedoch die Teilstrukturen oder die Bedeutungen von Sätzen, Repliken und Dialogen in den Zieltext übertragen wurde. Dies zeigt sich darin, dass die Adaption sehr frei gehalten ist und viele Eingriffe beinhaltet, welche eine starke Veränderung des Textsubstrats nach sich zogen.

Ein Punkt, auf den auch heute geachtet wird, sofern die Übersetzung nicht darauf abzielt, das Fremde sichtbar zu machen oder zu betonen, ist die Anpassung an das Zielpublikum bzw. die Zielkultur. Die Analyse sowie die guten Kritiken zeigen, dass Therese Megerle auf ihr Publikum einging, sich seiner Vorlieben bewusst war und die Adaption möglichst bühnenwirksam gestaltete. Wird ein Roman für die Bühne bearbeitet, kann die Übertragung in den Zieltext nicht einfach darauf abzielen, die bereits vorhandenen dramatischen Elemente aus der Ausgangssprache zu übernehmen, sondern muss auch die übernommenen narrativen Teile an die Erfordernisse des neuen Mediums anpassen. Dabei sollte der Fokus auf der Optimierung der Bühnenwirksamkeit liegen, da dieser bei einer Dramenadaption sicherlich eine große Bedeutung zukommt.

Im Folgenden wird die Anwendung der in Kapitel 1.2.2 angeführten Strategien überprüft: Die Strategie der Anpassung an die Zielkultur wurde, wie bereits erwähnt, angewendet. Von den fünf Dramenübersetzungsstrategien, die Bassnett-McGuire (vgl. 1985:90–93) nennt, ist die erste die Behandlung des Textes als literarisches Werk. Darauf wurde nicht zurückgegriffen, denn weder der Dialogtext noch die Treue zum Original standen bei der untersuchten Adaption im Vordergrund. Intonation und paralinguistische Merkmale wurden stärker berücksichtigt als diese beiden Punkte. Die zweite Strategie kam ebenso wenig zur Anwendung, da keine stereotypen Vorstellungen der Ausgangskultur zur Schaffung von Komik verwendet wurden. Die dritte Strategie, die Übersetzung des umstrittenen Konzeptes der Spielbarkeit, wurde berücksichtigt, wenn der Fokus der Definition von Spielbarkeit auf der Bühnenwirksamkeit liegt. Diese spielt bei Therese Megerles Adaption eine wichtige Rolle, was sich auch in den Rezensionen widerspiegelt. Der Aspekt der Sprechbarkeit kann hier nicht beurteilt werden, da im Rahmen der vorliegenden Arbeit keine diesbezügliche linguistische Untersuchung durchgeführt wurde. Die vierte Strategie bezieht sich auf die Übersetzung von Versdramen und kommt für diese Adaption nicht in Frage, da es sich beim Ausgangstext um einen Roman handelt und dieser nicht in Versform verfasst wurde. Die fünfte und letzte Strategie besagt, dass die Übersetzung von mindestens zwei Personen gemeinschaftlich gefertigt wird. Ob Therese Megerle das Drama gemeinschaftlich oder allein adaptierte, konnte nicht festgestellt werden; ebenso wenig, ob sie direkt in die Produktion involviert war. Hier sind weitere Nachforschungen notwendig. Es ist jedoch anzunehmen, dass sie sich vieler Probleme, die sich durch die Aufführung ihres Dramas im Theater in der Josefstadt ergaben, bewusst war und versuchte, ihnen entgegenzuwirken.

In Bezug auf die von Hörmanseder (vgl. 2008:84–89) genannten Übersetzungsstrategien lässt sich Folgendes feststellen: Entlehnungen, also die Verwendung fremdsprachlicher Ausdrücke oder Anredeformen, finden sich nur sehr selten. Eine Historisierung oder Anpassung wurde nicht durchgeführt, da es sich beim Ausgangstext um einen zeitgenössischen

Roman handelte, der zum Zeitpunkt der Adaption nicht in der Vergangenheit spielte. Eine Neutralisierung findet statt, da Megerle sprachlich keine Standesunterschiede ausdrückt. Dies kann auf bei der Übertragung der im Ausgangstext verwendeten Soziolekte auftretende Schwierigkeiten, aber auch auf die Anpassung des Zieltextes an zielsprachliche Konventionen zurückzuführen sein. Es handelt sich bei der untersuchten Adaption weder um eine augmentative noch um eine diminutive Bearbeitung. Therese Megerle verwendet viele Additionen, welche aber keine Explikationen darstellen. Es findet zwar eine inhaltliche Vereinfachung statt, allerdings kommt dies bei der Adaption von Romanen allein aufgrund der Länge und Komplexität der Ausgangstexte häufig vor und dient nicht notwendigerweise dazu, das Original gemeinverständlich zu machen. Bei der vorliegenden Adaption ist dies auch nicht der Fall. Die deutliche Verlagerung des Schwerpunkts der Handlung führte nicht zu einer Parodie oder Verschlechterung, sondern zu einem durchaus populär gestalteten eigenständigen Werk, das sich manchmal stärker, manchmal schwächer am Ausgangstext orientiert.

4. Conclusio

4.1 Zusammenfassung der Analyse

Im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit wurde die Dramenadaption *Onkel Tom. Amerikanisches Zeitgemälde mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen, nebst einem Vorspiele, nach Frau Stowe's Roman: „Onkel Tom's Hütte“* von Therese Megerle untersucht. Im 1. Kapitel wurden die einzelnen Kategorien und somit die Grundlage der Analyse vorgestellt. Es folgten Hintergrundinformationen zu Therese Megerle, ihrer Zeit und ihrem Umfeld sowie zum Theater in der Josefstadt. Das letzte Kapitel beinhaltete schließlich die Analyse, deren Ergebnisse nun kurz zusammengefasst werden.

4.1.1 Adaptionstrategien

Therese Megerle dramatisierte *Uncle Tom's Cabin* sehr frei und verwendete den Roman mehr als Inspirationsquelle und weniger als strikt zu übertragende Vorlage. Es handelt sich keinesfalls nur um einen dialogisierten Roman. Dabei griff sie auf unterschiedliche Strategien zur Dramenadaption zurück. Auf diese wird nun eingegangen, um die erste Forschungsfrage zu beantworten: *Auf welche Strategien griff Therese Megerle bei der Dramatisierung von Harriet Beecher Stowes Roman Uncle Tom's Cabin zurück?*

Der offen gegen Sklaverei eintretende Grundton wird in abgeschwächter Form ins Drama übernommen. Sein Inhalt wird ebenso wie der zeitliche Ablauf der Ereignisse und die Schauplätze verändert und an die Gegebenheiten des neuen Mediums Theater angepasst. Der Schwerpunkt der Handlung liegt nicht mehr auf Toms Schicksal, sondern auf der Geschichte von Familie Morton. Die Stofffülle wird klar reduziert und nicht alle Erzählphasen des Romans finden sich im Drama wieder. Keine einzige wird vollständig und ohne Änderungen übernommen. Die Auswirkungen der Reduktionen auf die Kohärenz des Dramas werden durch Permutationen oder Additionen aufgehoben – jede einzelne Szene beinhaltet Zusätze der Dramatikerin. Substitutionen gibt es im untersuchten Drama jedoch keine, da zwar Erzählphasen durch Teile anderer Erzählphasen ergänzt, aber keine konkreten Abschnitte ersetzt werden.

Der Aufbau des Dramas ist linear und dynamisch. Das geschlossene Ende hebt alle noch vorhandenen Informationsdiskrepanzen auf und löst die bestehenden Konflikte. Das Grundmuster des klassischen Dramas ist erkennbar, allerdings werden die Handlungsphasen nicht in fünf Akte unterteilt, sondern in drei Akte und ein Vorspiel. Das Stück folgt dem Prinzip der Sukzession. Die im Vorspiel präsentierte Vergangenheit dominiert, wird immer wieder aufgegriffen und bleibt in der dargestellten Gegenwart präsent. Auch andere wiederkehrende Themen markieren das Fortschreiten der Zeit. Megerle integriert manche Vorkommnisse bzw. Handlungen, die im Roman beschrieben werden, in den Redetext, ohne dass sie auf der Bühne dargestellt werden. Die übernommenen Teile der Erzählphasen werden auf der Bühne gezeigt oder in die Dialoge der Figuren eingeflochten. Handlungen werden im Dramentext nur an wenigen Stellen verbal und nonverbal dargestellt. Die Schauplatzwechsel finden immer in Kombination mit Szenenwechseln statt, wodurch die Kontinuität von Zeit

und Raum gewahrt wird. Das Drama geht trotz drei parallel stattfindender Handlungsstränge ohne viele Verwicklungen dem Höhepunkt entgegen, wobei die Ereignisse chronologisch ablaufen.

Therese Megerle arbeitet im untersuchten Drama vor allem mit Finalspannung, welche kontinuierlich aufgebaut und am Ende gelöst wird. An vielen Stellen kommt auch Detailspannung zum Einsatz, allerdings wird diese meistens nicht lange gehalten. Beginn und Ende der einzelnen Akte werden mit Schauplatz- und Figurenwechseln bewusst spannungsfördernd konzipiert. Weitere angewendete Strategien zur Generierung von Spannung sind Andeutungen, Ankündigungen, Vor- und Rückgriffe, verdeckte Handlungen, Mehrfachthematisierungen, Monologe und A-parte-Sprechen. Manches Mal dienen Mehrfachthematisierungen auch der Markierung des Fortschreitens der Zeit. Um das Geschehen möglichst packend zu gestalten, werden die genannten Strategien im Drama nicht isoliert, sondern in unterschiedlichen Kombinationen angewendet. Pausen werden weniger zur Erzeugung von Spannung und mehr als Hinweise auf Informationen, welche für die Rezeption bedeutend sind, eingesetzt.

Die Einteilung in Haupt- und Nebenfiguren zeigt, dass Therese Megerle mehr Figuren als Hauptcharaktere konzipiert als Harriet Beecher Stowe. Obwohl sie mit der Konstruktion von Tom und Harris als Protagonist und Antagonist arbeitet, sind die beiden nicht die einzigen Hauptfiguren. Müll kritisiert die Verwendung vieler handelnder Hauptcharaktere als „Hauptfehler“ (1949:175) von Therese Megerle. Weiters lässt die Dramatikerin manche Romanfiguren weg, kombiniert andere und führt neue Charaktere wie Scipers, Mary, Mischler, Song und Missouri ein. Die übernommenen Figuren sowie die Figurenkonstellation werden geändert, auch wenn viele Figuren ähnlich wie im Roman gezeichnet werden.

Bei der Figurencharakterisierung finden sich ebenfalls Akzentverschiebungen. Tom, Familie Scelbi, Emmi, Georg, Elis, Henry und Cassy werden im Drama positiv, Loker neutral und Sambo, Harris sowie Legrée negativ charakterisiert. Im Drama erhält Loker zur Rolle des Sklavenjägers noch die Funktion des Friedensrichters, was ihn positiver erscheinen lässt. Im Roman hingegen wird er bis zu seinem Aufenthalt bei den Quäkern durchwegs negativ dargestellt. Tom wird analog zu seinem Pendant im Roman gezeichnet, allerdings – wie alle Figuren – weniger detailliert beschrieben. Seine wichtigsten Merkmale werden übernommen; seine Bibel, sein Geschäftssinn und seine Familie nehmen jedoch weniger Raum ein. Darüber hinaus hat er im Drama einmal einen und einmal mehrere Söhne. Entweder wurde die Figur hier nicht konsistent gezeichnet oder der Widerspruch entstand später, möglicherweise bei der Verlegung des Werkes. Für diese Annahme spricht, dass die in den Vorankündigungen in *Die Presse* vom 19. und 20. Februar 1853 angeführten Personenverzeichnisse mit jenem der verwendeten Ausgabe des Dramas nicht übereinstimmen.

Auffallend ist, dass Legrée zwar die grobe Sprache geblieben ist, nicht aber seine religionsablehnenden und gottlosen Ansichten. Auch Harris verbietet die Religionsausübung seiner SklavInnen nicht, hält es aber für ausgeschlossen, dass sich Gott um sie kümmert. Bei Emilie Scelbi wird differenziert und betont, dass sie vor allem den Handel mit christlichen SklavInnen verabscheut. Cassys Zweifel an der Existenz Gottes werden ebenfalls ausgeklammert. Diese Betonung christlicher und Auslassung religionskritischer Aspekte berücksichtigt kulturelle Normen und Gegebenheiten von Therese Megerles Zielpublikum und weist

auf die damals übliche Theaterzensur hin, welche alles, was sozial, religiös oder politisch eine Gefährdung darstellen konnte, vom Theater fernhielt (vgl. Knudsen 1970²:254–255).

Der Großteil der Figuren ist als Typen konzipiert, nur Cassy, Tom, Georg, Emmi und Elis als Individuen. Die Figurencharakterisierung erfolgt in erster Linie explizit-figural. Ausnahmen bilden Cassy und Song, welche vor allem implizit-figural durch ihr Verhalten charakterisiert werden. Teilweise werden die Eigenschaften der einzelnen Figuren durch verschiedene Techniken gleichzeitig oder wiederholt vermittelt. Explizit-auktoriale Charakterisierungen kommen nur wenige vor. Manche auktoriale Information, wie bspw. Cassys Lebensstil mit Henry, wird in das Drama übernommen. Interessant ist, dass das äußerliche Erscheinungsbild der Figuren kaum im Haupt- oder Nebentext thematisiert wird. Dadurch lässt die Verfasserin der jeweiligen Inszenierung mehr Raum.

Das Drama beinhaltet wenig Raum- oder Zeitwechsel. Die dargestellte Zeit umfasst eine relativ kurze, nicht genau definierte Zeitspanne, wobei die drei Akte, wie auf dem Deckblatt der verwendeten Ausgabe angegeben, 18 Jahre nach dem Vorspiel stattfinden. Eine klare jahreszeitliche Angabe fehlt. Spezifische Zeitangaben finden sich selten, dafür mehrere Hinweise auf das Fortschreiten der Zeit. Der Zeitablauf entwickelt sich chronologisch und objektiv. Die zeitliche Geschlossenheit wird nur durch Monologe unterbrochen, da diese der Zeitdehnung dienen und das Fortschreiten der Zeit kurz anhalten. Zeitraffungen finden sich hingegen kaum. Zeitliche Veränderungen werden oft durch Schauplatzwechsel verdeutlicht. Therese Megerle arbeitet im untersuchten Drama mit fünf Schauplätzen. Diese stimmen nicht mit denen der teilweise übernommenen Erzählphasen überein. Manche wurden verändert, andere kombiniert oder gänzlich neu geschaffen. Zu Beginn der einzelnen Akte bzw. Szenen werden die Schauplätze im Nebentext beschrieben. Dabei wird relativ klar umrissen, wie das Bühnenbild aussehen soll. Nah- und Fernraum, also der gedachte Raum außerhalb der Bühne, werden mit einbezogen. Es werden verbale und nonverbale Lokalisierungstechniken verwendet.

Requisiten werden im Rahmen der Schauplatzbeschreibung angeführt oder im Haupt- bzw. Nebentext während der einzelnen Szenen genannt. Fast alle dienen der Schaffung von Atmosphäre und nur wenige der Figurencharakterisierung. Viele wechseln ihren Status, entweder zwischen Bühnenbild und Requisit oder zwischen Requisit und Teil des jeweiligen Kostüms.

Der Haupttext enthält im untersuchten Drama alle Informationen, die den Zuschauenden von den Figuren auf der Bühne verbal vermittelt werden sollen. Der Nebentext ergänzt den Haupttext und besteht vor allem aus knapp formulierten Regieanweisungen, welche für die Bedeutungskonstitution im Sinne von Therese Megerle wichtig sind. Der Informationswert des Nebentextes ist hoch. Meistens handelt es sich um kommentierenden Nebentext. Aktionaler Nebentext findet sich wenig, ausgesparter kaum. Manche Informationen sind sowohl im Haupt- als auch im Nebentext enthalten, im Drama finden sich jedoch auch Leerstellen.

Therese Megerles Figuren verwenden vor allem Reflexionsmonologe zur Analyse der eigenen Gefühle und der aktuellen Situation. Zwei dieser Monologe enthalten auch Elemente des epischen Monologs.

Die Figuren werden sprachlich großteils einheitlich gestaltet und unterscheiden sich meist nur in Nuancen. Es werden weder Dialekt noch verschiedene sprachliche Register eingesetzt. Rhythmus und Klangcharakter sind in diesem Drama, von den Liedern abgesehen, eher unbedeutend. Dies ist ein auffälliger Unterschied zum Roman, in dem die verschiedenen Gesellschaftsschichten auch sprachlich voneinander abgegrenzt werden. Diese Trennung erfolgt im Drama eher durch Siezen bzw. Duzen. Weiters ziehen die Figuren eine emotionale Grenze, indem sie sich offener unterhalten, wenn sie einander vertrauter sind. Auch das Sympathieempfinden der einzelnen Figuren beeinflusst die Kommunikation. Die Dialoge werden nicht direkt aus dem englischen Roman für die Dramenversion übersetzt, sondern gekürzt und geändert – entweder inhaltlich oder hinsichtlich der am Gespräch beteiligten Personen. Es finden sich kaum Redundanzen und keine Korrekturen. Verbale und nonverbale Kommunikation stimmen durchwegs überein, die Gestik verstärkt den Text meistens. Die Ökonomie der dramatischen Sprache äußert sich vor allem durch ihre situative Gebundenheit, welche bspw. durch Demonstrativ- und Personalpronomen sowie lokale und temporale Deixis geschaffen wird. Ansonsten ist die Sprache eher ausladend, der Dialog wird weder verdichtet noch verknappert. Aktionales Sprechen lässt sich häufig feststellen. Wird beiseitegesprachen oder werden andere Figuren von der Kommunikation ausgeschlossen, so weist dies darauf hin, dass die Figurenkommunikation mehr auf die ZuschauerInnen als auf die Dramenfiguren selbst abzielt.

Das Publikum ist den Figuren gegenüber wenig im Informationsrückstand, und wenn, dann vor allem an Stellen, an denen Detailspannung aufgebaut wird. Es erhält häufig Zusatzinformationen oder Einblicke in das Innenleben der Figuren. Folglich existiert ein vermittelndes Kommunikationssystem. Da die Informationen meistens entweder für die ZuschauerInnen oder für manche der anwesenden Figuren neu sind, ist der Informationswert der einzelnen Repliken eher hoch.

Bei der Dramatisierung des Romans *Uncle Tom's Cabin* konnte Therese Megerle von einem Publikum ausgehen, dessen Erwartungen, Geschmack und Verständnis sowie Akzeptanz ideologischer, moralischer, sozialer und kultureller Konventionen sie kannte. Die Figur Mischlers zeigt, dass sie auch darauf einging. Dass sie religionskritische Passagen des Romans nicht übernahm, dürfte aber auch an den damals geltenden Zensurbestimmungen liegen.

Darüber hinaus ließ die Dramatikerin den Aspekt der Bühnenwirksamkeit nicht außer Acht und verwendete zu deren Optimierung unterschiedliche Strategien. Mit Erfolg, wie von diversen Rezensionen bezeugt wird. Manche Kritiker empfanden das Drama als etwas zu lang, es fiel aber nur in der Rezension vom 30. April 1853 in *Der Humorist* durch. Leider ist der Hintergrund für die schlechte Kritik unbekannt. Es wäre interessant, diese Lücke durch historische Recherchen zu schließen, denn im Jahr der Uraufführung wurde die Adaption 38-mal im Theater in der Josefstadt oder im Sommertheater in der Hernalser Arena aufgeführt. Sie zählt zu den Kassenstücken dieses Jahres.

4.1.2 Übersetzungsstrategien

Der letzte Abschnitt dient der Beantwortung der zweiten Forschungsfrage: *Lassen sich durch die durchgeführte Dramenanalyse Rückschlüsse darauf ziehen, ob im 19. Jahrhundert für die*

Adaption eines zeitgenössischen fremdsprachigen Romans ähnliche oder sogar dieselben Strategien Anwendung fanden wie für Dramenübersetzungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts?

Äquivalenz und inhaltliche Treue spielten im Fall der Adaption von *Onkel Tom* eine untergeordnete Rolle. Dies ist bei Übersetzungen meist anders, hängt jedoch vom Zweck des Translats ab.

Therese Megerle scheint ein holistisches Bild der Sprech- und Verhaltensweisen ihrer Figuren gehabt zu haben, da sie in dieser Hinsicht kohärent konzipiert wurden. Dies ist auch für ÜbersetzerInnen wichtig. Weiters wurde *Onkel Tom* klar an Zielkultur und Zielpublikum angepasst, ein weiterer Punkt, der von BearbeiterInnen und ÜbersetzerInnen gleichermaßen berücksichtigt werden muss. Darüber hinaus konzentrierte sich die Verfasserin stark auf die Bühnenwirksamkeit, ein Aspekt, der in der vorliegenden Arbeit herangezogen wurde, um die unzureichenden Konzepte von Sprech- und Spielbarkeit zu ersetzen. Bühnenwirksamkeit umfasst weit mehr als nur die (Aus-)Sprache und trägt stark zum Erfolg eines Stückes bei, sei es nun eine Adaption oder eine Übersetzung. Das Original sollte im Falle einer Übersetzung bereits Strategien zur Optimierung der Bühnenwirksamkeit beinhalten. Diese können in der Zielkultur jedoch weniger oder eine unerwünschte Wirkung haben, was bei der Translation bedacht werden sollte.

Sowohl Übersetzungen des 21. Jahrhunderts als auch Adaptionen des 19. Jahrhunderts sind an die jeweilige Zielkultur gebunden. Es ist für BearbeiterInnen und ÜbersetzerInnen auch von Vorteil, die Bühne zu kennen, auf der ihr Werk aufgeführt wird. Bei der Translation ist die Beachtung der theatralen Konventionen der Ausgangs- und Zielkultur bedeutend. Dieser Aspekt fällt bei Adaptionen weg, da es sich beim Ausgangstext nicht um einen dramatischen Text handelt. Das (im Falle von Adaptionen neue) Medium ist immer zu berücksichtigen, bei Übersetzungen jedoch in erster Linie zielkulturbezogen und weniger gesamtheitlich. Bei Adaptionen spielen sowohl der Medienwechsel als auch Zielkultur und Zielpublikum eine wichtige Rolle.

Ob das Drama *Onkel Tom* von Therese Megerle mit anderen Personen gemeinschaftlich verfasst wurde, kann aufgrund der zugänglichen Quellen nicht beurteilt werden. Hier wären noch weitere historische Recherchen notwendig, um diese Lücke zu schließen. Für ÜbersetzerInnen ist es heute im Allgemeinen sicher von Vorteil, mit dem für die Inszenierung verantwortlichen Regisseur oder dem ausführenden Ensemble in Kontakt zu stehen, wenn ein Drama für eine bestimmte Bühne und Inszenierung in eine andere Sprache übertragen werden soll.

Bei Adaptionen finden in der Regel globale, bei Übersetzungen lineare Transformationen statt. Historisierung bzw. Anpassung, Neutralisierung sowie diminutive oder augmentative Bearbeitung sind Strategien, die bei Adaptionen und Übersetzungen angewendet werden können. Im Falle der untersuchten Bearbeitung kam nur die Strategie der Neutralisierung zur Anwendung.

Die vorangegangene Analyse hat gezeigt, dass nicht alle der in Kapitel 1.2.2 vorgestellten zu Beginn des 21. Jahrhunderts verwendeten Übersetzungsstrategien herangezogen wurden. Dennoch bestehen viele Ähnlichkeiten bei der Herangehensweise an Dramenüber-

setzungen und -adaptionen, vor allem im Hinblick auf Faktoren, welche in beiden Tätigkeitsfeldern zu berücksichtigen sind.

4.2 Fazit

Die im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit durchgeführte Analyse hat Unterschiede und Parallelen zwischen Dramenübersetzungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts und Dramenadaptionen im 19. Jahrhundert aufgezeigt. Ihre Ergebnisse gelten primär für die untersuchte Adaption. Um verallgemeinerbare Rückschlüsse auf die damals in diesem Bereich üblichen Praktiken und Strategien ziehen zu können, müssten mehrere derartige Dramenadaptionen des 19. Jahrhunderts auf diesen Aspekt hin untersucht und die Resultate verglichen werden. Die vorliegende Arbeit kann als Ausgangspunkt dafür dienen, diese Lücke in nachfolgenden Forschungsarbeiten zu schließen. Um festzustellen, ob das Thema des Dramas einen Einfluss auf die Wahl der Strategie hat, wäre es interessant, sowohl Vergleiche mit Dramen ähnlichen Inhalts als auch mit Dramen, die sich auf andere Themen konzentrieren, anzustellen.

Der zentrale Punkt bei einem Drama ist seine Aufführung. Im Fall des untersuchten Werkes kann diese nicht rekonstruiert werden – eine Einschränkung, der jede historische Dramenanalyse unterliegt. Auch wenn ihr Untersuchungsgegenstand filmisch festgehalten würde, ersetzte dies das Erleben einer Aufführung nicht, da ein Filmmitschnitt anders wahrgenommen wird als eine Aufführung. Die Ergebnisse der Analyse sind aber trotzdem aussagekräftig, da der Dramentext die Grundlage für die Inszenierung liefert und die Aufführung je nach Inszenierung, Publikum, SchauspielerInnen usw. unterschiedlich ausfällt. Der Dramentext ist also nicht nur eine vage Basis, sondern gibt im Haupttext und besonders in den Regieanweisungen jene Richtung vor, die den Vorstellungen der Dramatikerin/des Dramatikers entspricht.

Das Verfassen von Übersetzungen für die Bühne erfordert eine andere Herangehensweise als die Übersetzung rein literarischer Texte und ist nicht nur unter sprachlichen Gesichtspunkten durchzuführen. ÜbersetzerInnen sollten sich die Aufführung vorstellen und sich dessen bewusst sein, dass sie einen Text produzieren, der gesprochen und nicht gelesen wird. Die Übersetzung sollte mit dem inneren Ohr gehört oder laut vorgelesen werden, damit Rhythmus und Klang sowie deren Wirkung besser beurteilt werden können. Die vorliegende Analyse der Dramenadaption *Onkel Tom* hat gezeigt, dass die Bühnenwirksamkeit ein wichtiger Schwerpunkt der Dramenübersetzung und -adaption war und ist. Dieser Aspekt ist auch kulturell bedingt und sollte in beiden Bereichen unbedingt berücksichtigt werden. Auch historische und politische Gegebenheiten müssen beachtet werden. Des Weiteren sind räumliche und produktionsbedingte Rahmenbedingungen in Betracht zu ziehen. Für ÜbersetzerInnen ist eine Zusammenarbeit mit den in die Produktion involvierten Personen wie dem Regisseur oder dem Ensemble auf jeden Fall zu empfehlen, da ein Drama oftmals für eine bestimmte Produktion übersetzt wird.

Die vorliegende Arbeit leistet darüber hinaus einen Beitrag zur Sichtbarmachung von Therese Megerle und weist darauf hin, dass die sozialen Rahmenbedingungen und das historisch-kulturelle Umfeld einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf ihre Arbeit ausgeübt haben.

Weiters zeigt sie, dass es bei der Vorgehensweise zur Adaption eines fremdsprachigen Romans und der Übersetzung eines Dramas nicht nur Unterschiede, wie bspw. globale anstatt linearer Transformationen, sondern durchaus auch Parallelen gab und gibt. Im Bereich der Dramenübersetzung kann die Translationswissenschaft durch theaterwissenschaftliche Ansätze sicherlich bereichert werden, denn für TranslatorInnen, die im Bereich der Bühnenübersetzung tätig sind, ist es von Vorteil, nicht nur auf allgemeine translatorische Strategien, sondern auch auf solche, die beim Verfassen von Dramen angewendet werden, zurückgreifen zu können, um die spezifischen diesbezüglichen Schwierigkeiten bewältigen zu können. ÜbersetzerInnen, die im Theaterbetrieb tätig sind, sollten sich auf diesen Bereich spezialisieren und sich auch die notwendigen theaterwissenschaftlichen Kenntnisse aneignen, ein Umstand, dem auch in der Lehre verstärkt Rechnung getragen werden müsste.

5. Bibliographie

- Arnold, Heinz Ludwig/Sinemus, Volker (Hgg.) 1986. *Gründzüge der Literatur und Sprachwissenschaft. Band 1: Literaturwissenschaft*. München: dtv.
- Asmuth, Bernhard. 2009⁷. *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- Aust, Hugo/Haida, Peter/Hein, Jürgen. 1989. *Volksstück: Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Balme, Christopher. 2008⁴. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.
- Bassnett-McGuire, Susan. 1985. Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: Hermans, Theo (Hg.) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London, Sydney: Croom Helm Ltd, 87–102.
- Bauer, Anton. 1957. *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*. Wien, München: Manutiuspresse Wulf Strativa Verlag.
- Bauer, Anton/Kropatschek, Gustav. 1988. *200 Jahre Theater in der Josefstadt: 1788–1988*. Wien: Verlag Anton Schill & Co.
- Beecher Stowe, Harriet. 1852. *Uncle Tom's Cabin, or, Life Among the Lowly. Band 1*. Boston: John P. Hewett & Company/Cleveland, Ohio: Jewett, Proctor&Worthington. (Digitalisierte Ausgabe zugänglich unter http://openlibrary.org/books/OL7092487M/Uncle_Tom%27s_cabin)
- Beecher Stowe, Harriet. 1852. *Uncle Tom's Cabin, or, Life Among the Lowly. Band 2*. Boston: John P. Hewett & Company/Cleveland, Ohio: Jewett, Proctor&Worthington. (Digitalisierte Ausgabe zugänglich unter http://openlibrary.org/books/OL6544340M/Uncle_Tom%27s_cabin)
- Brinker-Gabler, Gisela (Hg.) 1988. *Deutsche Literatur von Frauen. Band 2: 19. und 20. Jahrhundert*. München: Verlag C. H. Beck.
- Brümmer, Franz (Hg.) 1913⁶ (Nachdruck von 1975). *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Band 4*. Stuttgart: o. V. (Nachdruck: Nendeln: Klaus Reprint).
- Buchegger, Birgit. 2002. *Stiller Brotberuf oder subversive Rebellion? Österreichische*

Übersetzerinnen im 19. Jahrhundert: Eine Spurensuche. Diplomarbeit, Universität Graz.

Carter, Ronald/Simpson, Paul (Hgg.) 1989. *Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics.* London: Unwyn Hyman.

Castle, Eduard (Hg) 1935. *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte: Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Band 3: Von 1848 bis 1890.* Wien: Carl Fromme.

Catling, Jo (Hg.) 2000. *A History of Women's Writing in Germany, Austria and Switzerland.* Cambridge: Cambridge University Press.

Cercel, Larisa. 2013. *Übersetzungshermeneutik: Historische und systematische Grundlegung.* St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.

Cercel, Larisa/Stalley, John (Hgg.) 2012. *Unterwegs zu einer hermeneutischen Übersetzungswissenschaft: Radegundis Stolze zu ihrem 60. Geburtstag.* Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Cowen, Roy C. 1988. *Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert.* Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Damis, Christine. 2000. *Autorentext und Inszenierungstext: Untersuchungen zu sprachlichen Transformationen bei Bearbeitungen von Theatertexten.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Davis, Tracy C. 1989. Questions for a Feminist Methodology in Theatre History. In: Postlewait, Thomas/McConachie, Bruce A. (Hgg.) *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance.* Iowa City: University of Iowa Press, 59–81.

Eder, Angela/Greisenegger, Wolfgang/Jungbluth, Robert. 1996. *Das Theater in der Josefstadt 1788–1996: Vom k. k. privilegierten Schauspiel-Unternehmen zur Betriebsgesellschaft m. b. H. o.O.: Theater in der Josefstadt.*

Eisenberg, Ludwig. 1891³. *Künstler- und Schriftstellerlexikon: Das geistige Wien.* Wien: Heinrich Brockhausen.

Eschelmüller, Anatol. 1988. *Das Bild der Frau als Dramatikerin im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert.* Dissertation, Universität Wien.

Fassel, Horst (Hg.) 2007. *Deutsches Theater im Ausland vom 17. zum 20. Jahrhundert:*

interkulturelle Beziehungen in Geschichte und Gegenwart = German theatre abroad from the 17th to the 20th century: intercultural relationships in the past and present. Berlin: LIT-Verlag.

- Fischer-Lichte, Erika. 1990. Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen. In: Schultze, Brigitte/Fischer-Lichte, Erika/Paul, Fritz/Turk, Horst (Hgg.) *Literatur und Theater: Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 35–62.
- Fischer-Lichte, Erika. 1999². *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika. 1999⁴. *Semiotik des Theaters: Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika. 2010. *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: A. Francke Verlag.
- Flemming, Willi. 1955. *Epik und Dramatik: Versuch ihrer Wesensdeutung*. Bern: A. Francke AG Verlag.
- Frenzel, Herbert A. 1984. *Geschichte des Theaters: Daten und Dokumente 1470–1890*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Friedrichs, Elisabeth. 1981. *Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts: Ein Lexikon*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Geiger, Heinz. 1986. Bauelemente szenisch-theatralischer Texte. In: Arnold, Heinz Ludwig/Sinemus, Volker (Hgg.) *Gründzüge der Literatur und Sprachwissenschaft. Band 1: Literaturwissenschaft*. München: dtv, 242–257.
- Gelfert, Hans-Dieter. 1992. *Wie interpretiert man ein Drama*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.
- Gelhard, Susanne. 1984. *Die Dramatisierung von Jurij Valentinovič Trifonovs Roman „Das Haus an der Moldau“ am Moskauer Taganka-Theater*. Mainz: Liber Verlag.
- Giebisch, Hans/Gugitz, Gustav. 1964. *Bio-bibliographisches Literaturlexikon Österreichs: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Verlag Brüder Hollinek.
- Giesing, Michaela. 1985. Theater als verweigerter Raum: Dramatikerinnen der Jahrhundertwende in deutschsprachigen Ländern. In: Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate (Hgg.) *Frauen Literatur Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis*

- zur Gegenwart. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 240–259.
- Glosíková, Viera. 1995. *Handbuch der deutschsprachigen Schriftsteller aus dem Gebiet der Slowakei (17.–20. Jahrhundert)*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Goetzinger, Germaine. 1988. “Allein das Bewußtsein dieses Befreienkönnens ist schon erhebend”: Emanzipation und Politik in Publizistik und Roman des Vormärz. In: Brinker-Gabler, Gisela. *Deutsche Literatur von Frauen. Band 2: 19. und 20. Jahrhundert*. München: Verlag C. H. Beck, 86–104.
- Greiner, Norbert. 2004. *Grundlagen der Übersetzungsforschung. Band 1: Übersetzung und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Greiner, Norbert/Jenkins, Andrew. 2004. Sprachwissenschaftliche Aspekte der Theaterübersetzung. In: Kittel, Harald/Frank, Armin Paul/Greiner, Norbert/Hermans, Theo/Koller, Werner/Lambert, José/Paul, Fritz (Hgg.) *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. Band 26.1*. Berlin, New York: De Gruyter, 669–675.
- Hein, Jürgen. 1973. Das Volksstück: Entwicklung und Tendenzen. In: Hein, Jürgen (Hg.) *Theater und Gesellschaft: Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 9–28.
- Hein, Jürgen (Hg.) *Theater und Gesellschaft: Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag.
- Hermans, Theo (Hg.) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London, Sydney: Croom Helm Ltd.
- Hesmer, Katja. 2006. *Vom Lesedrama zum Bühnenstück: Die Modifikationen in den Theatertexten Alfred de Mussets*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Hörmanseder, Fabienne. 2008. *Text und Publikum: Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH.
- Hörner, Petra (Hg.) *Vergessene Literatur – Ungenannte Themen deutscher Schriftstellerinnen*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Howe, Patricia. 2000. Women's writing 1830–1890. In: Catling, Jo (Hg.) *A History of Women's Writing in Germany, Austria and Switzerland*. Cambridge: Cambridge University Press, 88–103.
- Huemer-Strobele, Christiane/Schuster, Katharina. 2001. *Das Theater in der Josefstadt: Eine Reise durch die Geschichte eines der ältesten Theater Europas*. Wien: Picus Verlag Ges.m.b.H.
- Kittel, Harald/Frank, Armin Paul/Greiner, Norbert/Hermans, Theo/Koller, Werner/Lambert, José/Paul, Fritz (Hgg.) *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. Band 26.1*. Berlin, New York: De Gruyter.
- Klotz, Volker. 1960. *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Carl Hanser Verlag.
- Knudsen, Hans. 1970². *Deutsche Theatergeschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Kohlmayer, Rainer. 2012. Rhetorik und Theorie der Literaturübersetzung: Überlappungen und Differenzen. In: Cercel, Larisa/St Stanley, John (Hgg.) *Unterwegs zu einer hermeneutischen Übersetzungswissenschaft: Radegundis Stolze zu ihrem 60. Geburtstag*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 131–152.
- Kohlmayer, Rainer. 2013. Theorie und Praxis der Bühnenübersetzung im deutschsprachigen Theater: Überblick und ein Beispiel. *Mutatis Mutandis* 6:2, 348–368.
- Kord, Susanne. 1992. *Ein Blick hinter die Kulissen: Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Kosch, Wilhelm. 1960. *Deutsches Theater-Lexikon: Biographisches und bibliographisches Handbuch*. Klagenfurt, Wien: Verlag Ferd. Kleinmayr.
- Malone, Paul M. 2003. *Franz Kafka's The Trial: Four Stage Adaptations*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Megerle, Therese von. 1853. *Onkel Tom: Amerikanisches Zeitgemälde mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen, nebst einem Vorspiele, nach Frau Stowes Roman „Onkel Toms Hütte“*. Wien: J. B. Wallishausser. (Digitalisierte Ausgabe der Bayerischen Staatsbibliothek zugänglich unter http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00055139/image_1)
- Meier, Jörg. 2001. Deutschsprachige Schriftstellerinnen des 18.–20. Jahrhunderts aus dem Gebiet der heutigen Slowakei. In: Hörner, Petra (Hg.) *Vergessene Literatur – Ungenannte Themen deutscher Schriftstellerinnen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 241–262.

- Müll, Elfriede. 1949. *Die Familie Megerle und ihre Beziehungen zum Wiener Theater*. Dissertation, Universität Wien.
- Paranjape, Manjiri. 1999. *Dramatisierung von epischen Werken als didaktische Aufgabe im Rahmen des Germanistikstudiums in Indien*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Parfait, Claire. 2007. *The Publishing History of Uncle Tom's Cabin, 1852–2002*. Cornwall: Ashgate Publishing Company.
- Pataky, Sophie. 1898. *Lexikon deutscher Frauen der Feder: Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren nebst Biographien der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme. Band 2*. Berlin: Verlagsbuchhandlung von Carl Pataky.
- Patsch, Sylvia M. 1980. *Vom Buch zur Bühne: Dramatisierungen englischer Romane durch ihre Autoren. Eine Studie zum Verhältnis zweier literarischer Gattungen*. Innsbruck: Sundt.
- Pfister, Manfred. 2001¹¹. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Pilz, Oskar. 1935. *Das Theater in der Josefstadt in den Jahren 1850–1870*. Dissertation, Universität Wien.
- Platz-Waury, Elke. 1999⁵. *Drama und Theater: Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Postlewait, Thomas/McConachie, Bruce A. (Hgg.) 1989. *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Pulvers, Roger. 1984. Moving Others: The Translation of Drama. In: Zuber-Skerrit, Ortrun (Hg.) *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 23–28.
- Pütz, Peter. 1970. *Die Zeit im Drama: Zur Technik dramatischer Spannung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rauth, Heidemarie. 1974. *Emily Brontës Roman Wuthering Heights als Quelle für Bühnen- und Filmversionen*. Innsbruck: Universität Innsbruck.
- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Rupp, Heinz/Lang, Carl Ludwig (Hgg) 1986³. *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch. Band 10: Lucius-Myss*. Berlin: De Gruyter.

- Schildbach, Werner. 1937. *Die Dramatisierung des naturalistischen Romans bei Emile Zola*. Leipzig: Moltzen.
- Schmitz, Thomas. 1990. *Das Volksstück*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Schultze, Brigitte/Fischer-Lichte, Erika/Paul, Fritz/Turk, Horst (Hgg.) 1990. *Literatur und Theater: Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Short, Mick. 1989. Discourse Analysis and the Analysis of Drama. In: Carter, Ronald Simpson, Paul (Hgg.) *Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader In Discourse Stylistics*. London: Unwyn Hyman, 139–168.
- Šlemic, Christina. 2007. *Dramatisierung von Schnitzlers „Fräulein Else“: Vom Erzähltext zum Drama*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Stephan, Ulrike. 1982. *Text und Szene: Probleme und Methoden aufführungsbezogener Dramenanalyse*. München: Kommissionsverlag J. Kitzinger.
- Styan, J. L. 1982 (Nachdruck von 1960). *The Elements of Drama*. Cambridge: University Press.
- Totzeva, Sophia. 1995. *Das theatrale Potential des dramatischen Textes: Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Vogt, Jochen. 1986. Bauelemente erzählender Texte. In: Arnold, Heinz Ludwig/Sinemus, Volker. *Gründzüge der Literatur und Sprachwissenschaft. Band 1: Literaturwissenschaft*. München: dtv, 227–242.
- Wilpert, Gero von. 2001⁸. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Wurzbach, Constant von. 1867 (Nachdruck von 2001). *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Band 17*. Wien: Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. (Nachdruck: Bad Feilnbach: Schmidt/Periodicals GmbH.)
- Zuber-Skerrit, Ortrun. 1984. Translation Science and Drama Translation. In: Zuber-Skerrit, Ortrun (Hg.) *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 3–11.
- Zuber-Skerrit, Ortrun (Hg.) 1984. *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi.

5.1 Internetquellen

Harriet Beecher Stowe Center: Harriet Beecher Stowe.

<https://www.harrietbeecherstowecenter.org/hbs/> [eingesehen am 18.10.2015]

Harriet Beecher Stowe Center: Uncle Tom's Cabin.

<https://www.harrietbeecherstowecenter.org/utc/> [eingesehen am 18.10.2015]

5.2 Zeitungen

Blätter für Musik, Theater und Kunst, Ausgabe Nr. 13 vom 15. Februar 1859.

Der Humorist, Ausgabe Nr. 37 vom 15. Februar 1853.

Der Humorist, Ausgabe Nr. 41 vom 19. Februar 1853.

Der Humorist, Ausgabe Nr. 43 vom 22. Februar 1853.

Der Humorist, Ausgabe Nr. 100 vom 30. April 1853.

Der Humorist, Ausgabe Nr. 34 vom 12. Februar 1859.

Der Humorist, Ausgabe Nr. 35 vom 13. Februar 1859.

Der Humorist, Ausgabe Nr. 36 vom 15. Februar 1859.

Der Wanderer, Ausgabe Nr. 82 vom 20. Februar 1853 (Morgenblatt).

Der Wanderer, Ausgabe Nr. 84 vom 22. Februar 1853 (Morgenblatt).

Der Wanderer, Ausgabe Nr. 103 vom 4. März 1853 (Abendblatt).

Die Presse, Ausgabe Nr. 42 vom 19. Februar 1853.

Die Presse, Ausgabe Nr. 43 vom 20. Februar 1853.

Die Presse, Ausgabe Nr. 44 vom 22. Februar 1853.

Die Presse, Ausgabe Nr. 341 vom 14. Dezember 1862.

Fremden-Blatt, Ausgabe Nr. 43 vom 19. Februar 1853.

Fremden-Blatt, Ausgabe Nr. 44 vom 20. Februar 1853.

Fremden-Blatt, Ausgabe Nr. 47 vom 24. Februar 1853.

Fremden-Blatt, Ausgabe Nr. 124 vom 25. Mai 1853.

Fremden-Blatt, Ausgabe Nr. 47 vom 24. Februar 1855.

Fremden-Blatt, Ausgabe Nr. 37 vom 16. Februar 1859.

Fremden-Blatt, Ausgabe Nr. 340 vom 13. Dezember 1862.

Klagenfurter Zeitung, Ausgabe Nr. 126 vom 20. Oktober 1853.

Klagenfurter Zeitung, Ausgabe Nr. 127 vom 22. Oktober 1853.

Lokalblatt der Wiener Zeitung: Beilage zur Oesterreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung.
Ausgabe Nr. 52 vom 2. März 1853.

Morgen-Post, Ausgabe Nr. 226 vom 19. August 1857.

Morgen-Post, Ausgabe Nr. 47 vom 17. Februar 1859.

Neue Wiener Musik-Zeitung, Ausgabe Nr. 8 vom 24. Februar 1853.

Neue Wiener Musik-Zeitung, Ausgabe Nr. 7 vom 17. Februar 1859.

Wiener Allgemeine Theaterzeitung. Centralblatt für Literatur, Kunst, Industrie, Geselligkeit, Conversation, Musik und Mode. Herausgegeben von Adolf Bäuerle. Ausgabe Nr. 42 vom 22. Februar 1853.

Wiener Allgemeine Theaterzeitung. Centralblatt für Literatur, Kunst, Industrie, Geselligkeit, Conversation, Musik und Mode. Herausgegeben von Adolf Bäuerle. Ausgabe Nr. 43 vom 23. Februar 1853.

Wiener Allgemeine Theaterzeitung. Centralblatt für Literatur, Kunst, Industrie, Geselligkeit, Conversation, Musik und Mode. Herausgegeben von Adolf Bäuerle. Ausgabe Nr. 44 vom 24. Februar 1853.

Wiener Zeitung, Ausgabe Nr. 187 vom 18. August 1857.

Wiener Zeitung, Ausgabe Nr. 98 vom 29. April 1861.

Wiener Zeitung, Ausgabe Nr. 286 vom 13. Dezember 1862.

6. Anhang

6.1 Inhalt des Romans *Uncle Tom's Cabin, or, Life Among the Lowly* von Harriet Beecher Stowe

1. Kapitel

Haley und Herr Shelby unterhalten sich über ein Geschäft. Herr Shelby muss seine hohen Schulden bei Haley abzahlen, weshalb er sich dazu gezwungen sieht, seinen besten Sklaven, Tom, zu verkaufen. Für den Preis, den Herr Shelby für Tom verlangt, möchte Haley noch einen Jungen als Zusatz. Zufällig kommt in diesem Moment Harry, Elizas ca. 5-jähriger Sohn, ins Zimmer und wird von Herrn Shelby aufgefordert, bestimmte Menschen zu imitieren, zu tanzen und zu singen. Haley möchte ihn unbedingt kaufen, da er ihn aufgrund seines guten Aussehens gewinnbringend an einen reichen Bieter veräußern würde. Haley will auch Eliza, die auf der Suche nach ihrem Sohn ins Zimmer kommt, erstehen. Dies lehnt Herr Shelby entschieden ab, da Eliza seiner Frau viel bedeutet.

Eliza lauscht kurz an der Tür, ehe Frau Shelby nach ihr ruft. Aufgelöst erzählt sie ihrer Herrin, was sie gehört hat. Frau Shelby beruhigt sie und meint, da müsse sie sich geirrt haben. Davon überzeugt, dass ihr Mann niemanden von seinen SklavInnen in den Süden verkauft, sofern sie sich gut benehmen, vergisst sie das Ganze.

2. Kapitel

Eliza kam als Kind zu Frau Shelby und wurde von ihr aufgezogen. Sie heiratete George Harris, einen Mulatten, dessen Besitzer ihn an eine Abpackfabrik vermietet hatte. Frau Shelby hatte sich sehr über die Hochzeit gefreut. Eliza litt so am frühen Tod ihrer ersten beiden Kinder, dass Frau Shelby ihr Vorhaltungen machte. Mit der Geburt von Harry wurde sie schließlich ruhiger.

In dieser Fabrik erfand George eine Maschine zum Reinigen von Hanf. Er ist bei den Fabrikarbeitern sehr beliebt. Seinem engstirnigen und tyrannischen Besitzer missfällt dies, und er holt George aus der Fabrik. Der Fabriksbesitzer versucht ihn zurückzubekommen, scheitert aber, und George wird von seiner Familie getrennt.

3. Kapitel

Frau Shelby verlässt ihr Heim für den Nachmittag. George kommt und erzählt Eliza erbost und verzweifelt, was ihn sein Eigentümer für Aufgaben erledigen lasse und wie schlecht er ihn behandle. Je mehr er sehe, wozu George fähig sei, umso mehr stupide Arbeit bürde er ihm auf, anstatt ihn dort einzusetzen, wo er sich gut machen würde. George sagt verbittert, er könne dies nicht länger ertragen. Eliza versucht ihn zu beruhigen, und er berichtet ihr, wie sein Besitzer den Hund Carlo, welchen sie ihm geschenkt hatte, ertränkte und George befahl, eine seiner Sklavinnen zur Frau zu nehmen (George zufolge gibt es kein Gesetz, das Sklavenheiraten regelt). Weigere er sich, werde er in den Süden verkauft. George plant, nach Kanada auszuwandern, und verabschiedet sich von seiner Frau in der Hoffnung, sie und Harry dann kaufen und so befreien zu können.

4. Kapitel

In Onkel Toms Hütte bereitet Chloe, eine vielgerühmte Köchin, das Essen zu. Daneben versucht George, der Sohn von Herrn und Frau Shelby, Tom das Schreiben beizubringen.

Später wird gegessen und über die Späße von Pete und Mose, Toms und Chloes Söhne, gelacht, ehe sich die ChristInnen unter den SklavInnen in Toms Hütte treffen.

Inzwischen verkauft Herr Shelby Tom und Harry an Haley.

5. Kapitel

Herr Shelby erzählt seiner Frau vom Verkauf und fühlt sich nicht wohl dabei. Sie versucht ihn davon abzubringen, aber er erklärt ihr, dass er entweder Tom und Harry oder seinen gesamten Besitz samt allen SklavInnen verkaufen muss.

Eliza belauscht dieses Gespräch und beschließt, mit ihrem Sohn zu fliehen. Sie hinterlässt Frau Shelby eine kurze Notiz zum Abschied. Auf dem Weg kommt sie an Toms Hütte vorbei und warnt ihn. Dieser kann es kaum fassen, beschließt jedoch trotz seiner Verzweiflung, sich ihr nicht anzuschließen. Er will seinen Herrn nicht im Stich lassen, wenn ihn dieser braucht, sondern bleiben und so die anderen retten.

6. Kapitel

Herr und Frau Shelby entdecken Elizas Flucht. Er reagiert verärgert, sie erleichtert.

Haley kommt und will sich erbost auf die Suche machen, wird aber von den SklavInnen, allen voran Andy und Sam, durch zeitraubende „Zwischenfälle“ aufgehalten. So lässt ihn sein Pferd nicht aufsitzen, da Sam eine Buchecker geschickt unter dem Sattel platziert hat, sondern geht durch und wird erst nach drei Stunden wieder eingefangen. Danach drängt ihn Frau Shelby, doch noch zum Mittagessen zu bleiben.

7. Kapitel

Eliza erreicht auf ihrer Flucht den Fluss Ohio. Er führt sehr viel Wasser und es treiben einige große Eisblöcke darin. Sie muss warten, da aufgrund dessen keine Fähre den Fluss überquert.

Herr Shelby informiert Tom über seinen Verkauf und gibt ihm den Tag frei. Seine Gattin verspricht Tom, ihn zurückzukaufen, sobald sie die finanziellen Mittel dazu aufgebracht hat.

Haley, Sam und Andy erreichen Elizas Aufenthaltsort auf Umwegen. Sam reitet voraus und sieht Eliza an einem Fenster. Er stellt sich dermaßen an, dass ihm der Hut weggeblasen wird, und macht Eliza infolgedessen durch einen für ihn typischen Ausruf auf sich aufmerksam. In ihrer Verzweiflung packt sie ihren Sohn und überquert den Fluss auf den Eisstücken. Haley ist wütend und bleibt in der Ortschaft, in der er Eliza fast erwischte hätte. Sam und Andy kehren zu den Shelbys zurück.

8. Kapitel

Haley trifft in der Taverne seinen ehemaligen Partner Tom Loker. Er kommt mit ihm und dessen neuen Partner Marks ins Geschäft: Finden Loker und Marks Harry für Haley, so dürfen sie dafür Eliza behalten.

Inzwischen kommen Sam und Andy bei den Shelbys an. Sam erzählt, wie die Suche nach Eliza verlaufen ist, und wird zum Helden des Tages.

9. Kapitel

In Ohio wurde ein Gesetz erlassen, welches der Bevölkerung verbietet, SklavInnen aus Kentucky, die ihren Besitzern weggelaufen sind, zu helfen. Senator Birds Frau beschwert sich über die Unchristlichkeit dieses Gesetzes und sagt zu ihrem Mann, der dafür gestimmt hat, sie wolle doch sehen, was er tue, wenn ihm wirklich so jemand unterkomme.

Eliza klopft an die Tür und bittet, sich kurz aufwärmen zu dürfen. Sie fällt in Ohnmacht, und als sie wieder zu sich kommt, wird sie gefragt, woher sie komme. Sie erzählt ihre Geschichte und wird bei den Birds, deren jüngster Sohn vor einem Monat gestorben ist, freundlich aufgenommen. In der Nacht bringt der Senator die beiden zu John Van Trompe, einem ehemaligen Land- und Sklavenbesitzer aus Kentucky, der all seine SklavInnen freigelassen und sich in Ohio niedergelassen hat.

10. Kapitel

Tom frühstückt zum letzten Mal mit seiner Familie. Frau Shelby kommt, um sich nochmals

von ihm zu verabschieden, und alle beginnen zu weinen.

Haley holt Tom ab und lässt ihm Fußfesseln anlegen. Beim Schmied, der über den Verkauf von Tom sehr erstaunt ist, werden ihm auch Handschellen angepasst. Während Tom wartet, kommt George Shelby empört angeritten, verabschiedet sich von ihm und verspricht, ihn zurückzuholen.

11. Kapitel

George, Elizas Mann, flieht und verkleidet sich als Gentleman. Um seinem Steckbrief nicht zu entsprechen, färbt er seine Haare schwarz und seine Haut mit Walnussschalen braun. In einem kleinen Hotel trifft er Herrn Wilson, den Fabriksbesitzer, für den er gearbeitet hat, wieder. Dieser erkennt ihn erst nach einer Weile. Die beiden unterhalten sich dann in einem Zimmer und George erzählt ihm seine Lebensgeschichte. Herr Wilson gibt George schließlich etwas Geld, nachdem er ihn nicht von der Flucht abbringen konnte.

12. Kapitel

Haley kauft mehr SklavInnen und bringt sie auf ein Schiff. Sein Plan ist, sie in den Süden zu verkaufen. Auch eine junge Sklavin und ihr zehn Monate alter Sohn befinden sich auf dem Schiff. Ihr Vorbesitzer hatte sie über ihren Verkauf nicht in Kenntnis gesetzt. Haley findet bereits auf dem Boot einen Käufer für das Kind. Während seine Mutter an der Anlegestelle vergeblich nach ihrem Mann Ausschau hält, wird der Verkauf besiegelt, ohne dass sie es bemerkt. Daraufhin ist sie so verzweifelt, dass sie sich in der Nacht über die Reling stürzt.

13. Kapitel

George kommt in die Nähe von Elizas Versteck bei den Quäkern, und sie wird darüber informiert. Am Abend sehen sie sich wieder, und zum ersten Mal, seit Eliza auf der Flucht ist, kann sie ruhig schlafen. George verbringt den folgenden Tag bei den Quäkern und seiner Familie, muss am Abend jedoch weiterziehen, da ihm seine Verfolger dicht auf den Fersen sind. Die Quäker bringen ihn, Eliza und Harry zur nächsten Station ihrer Flucht.

14. Kapitel

Tom ist durch seine fleißige und hilfsbereite Art bei allen auf dem Schiff beliebt. Sogar Haley mag ihn und erlaubt ihm, sich an Bord frei zu bewegen. Auch die 5- oder 6-jährige Evangeline St. Clare, Eva genannt, befindet sich auf dem Schiff. Als sie über Bord fällt, wird sie von Tom gerettet. Auf ihr Betreiben kauft ihn ihr Vater schließlich.

15. Kapitel

Augustine St. Clare bringt seine Cousine Ophelia auf sein Anwesen in New Orleans, damit sie sich um seine Tochter kümmert. Dies erscheint ihm notwendig, da seine Frau Marie an nervösem Kopfweg leidet und sich oft unwohl fühlt.

SklavInnen werden im Hause St. Clare gut behandelt, wie sich herausstellt, als Eva, Augustine, Ophelia und Tom dort ankommen. Tom soll Marie als Kutscher dienen.

16. Kapitel

Marie St. Clare, ihr Ehemann und Ophelia tauschen ihre Meinungen über Sklaverei aus. Nachdem Augustine den Raum verlassen hat, lässt sich Marie über ihre gesundheitlichen Leiden aus. Weiters beschwert sie sich über ihren Gatten, vor allem über dessen nachsichtigen Umgang mit den SklavInnen. Ophelia geht kaum darauf ein und behält ihre Meinung für sich.

Tom wird zu Evas persönlichem Begleiter. Augustine, der von Religion wenig hält, erkennt Toms selbstlose religiöse Ader und dessen Verständnis des Christentums, als er hört, wie dieser für ihn betet.

17. Kapitel

Eliza und George erfahren, dass Loker und Marks ihnen auf der Spur sind und ziemlich genau wissen, wie sie fliehen wollen. Eliza soll verkauft, Harry an Haley übergeben und an George ein Exempel statuiert werden. George, der mit seinen Geschwistern vor den Augen seiner Mutter verkauft worden war und dessen ältere Schwester schließlich im Süden landete, ist fest entschlossen, dies zu verhindern. Ihr Fluchtplan wird mit Unterstützung der Quäker in die Tat umgesetzt, und als sie von Loker, Marks und deren Begleitern eingeholt werden, verbergen sie sich an einer günstigen Stelle hinter Felsen. George ruft den Verfolgern zu, dass sie kommen und die Flüchtigen holen müssten, dabei jedoch höchstwahrscheinlich erschossen werden. Marks feuert auf ihn, verfehlt ihn aber. Die Verfolger machen sich an den Aufstieg zum Versteck, wobei Loker angeschossen wird. Daraufhin lassen ihn seine Begleiter im Stich und ergreifen die Flucht. Die Entflohenen sind in Sicherheit. Sie nehmen den verletzten Loker zu Amariah mit, wo er von einer Quäkerin gesund gepflegt werden soll.

18. Kapitel

Tom ist nun u. a. für die wirtschaftlichen Angelegenheiten von Augustines Besitz zuständig. Augustine achtet wenig auf Geld. Tom versucht die Verschwendung einzuschränken und bittet St. Clare, nachdem dieser von einem Gelage nach Hause kam und von Tom und Adolph, einem weiteren Sklaven, ins Bett gebracht werden musste, mehr auf sich selbst aufzugeben, was Augustine ihm auch verspricht.

Ophelia greift inzwischen im Haushalt durch und möchte ihn umorganisieren, da sie die Haushaltsführung im Hause St. Clare für ein Durcheinander hält. Zu ihrer Verzweiflung halten sich die SklavInnen aber nicht an ihr Ordnungssystem.

Tom lernt die alte Prue kennen, die anderen Herrschaften gehört, und erzählt ihr von Jesus Christus. Er versucht sie davon zu überzeugen, das Trinken zu lassen, worauf sie antwortet, dass sie sich betrinke um zu vergessen und ihm erzählt, was ihr widerfahren ist.

19. Kapitel

Prue wurde von ihren Besitzern derart geprügelt, dass sie stirbt. Ophelia beschwert sich bei Augustine und möchte wissen, warum man nichts dagegen tun kann. Er eröffnet seiner erstaunten Cousine, dass die Sklaverei seiner Ansicht nach das Wesen allen Missbrauchs sei und erzählt ihr, wie er und sein Bruder den Besitz ihres Vaters erbten und er die Verwaltung der Plantage schließlich seinem Bruder überließ und in die Villa in New Orleans zog.

Tom möchte seiner Frau einen Brief schreiben. Eva versucht ihm zu helfen, aber auch ihre Schreibkenntnisse sind nicht ausreichend. Schlussendlich schreibt ihn Augustine für Tom.

20. Kapitel

Augustine kauft Ophelia das Sklavenmädchen Topsy, damit sie es erziehen kann. Bald stellt sich heraus, dass Topsy sehr schnell lernt, aber nur so arbeitet, wie Ophelia es möchte, wenn sie Lust dazu hat. Weiters ist sie sehr talentiert, wenn es darum geht, Menschen zu unterhalten. Es gelingt ihr auch rasch, den anderen SklavInnen klarzumachen, dass sie in Ruhe gelassen werden möchte. St. Clare kann sie gut leiden und glättet die Wogen, wenn sie bei jemandem in Ungnade gefallen ist.

21. Kapitel

Frau Shelby erzählt ihrem Mann, dass Chloe einen Brief von Tom erhalten hat. Es gehe ihm gut und er wolle wissen, wann das Geld für seinen Rückkauf aufgebracht wird. Sie schlägt ihm vor, sie dabei helfen zu lassen die Finanzen in Ordnung zu bringen, da dies mit dem Verkauf von Tom und Harry offensichtlich nicht geschehen ist. Er lehnt jedoch mit der Begründung ab, dass sie eine Frau sei und keine Ahnung vom Geschäftlichen habe. Ihren Vor-

schlag, Musikunterricht zu geben, um die finanzielle Lage zu verbessern, schmettert er ab. Chloe, die das Gespräch mitangehört hat, ruft nach Frau Shelby und macht den Vorschlag, sie an einen Konditor in Louisville zu verleihen, damit sie das Geld für Toms Rückkauf verdienen kann. Frau Shelby ist einverstanden und meint, sie werde etwas beisteuern, aber erst müsse Herr Shelby einwilligen.

Chloe packt ihre Sachen und bittet George Shelby, Tom einen Brief zu schreiben.

22. Kapitel

Es ist Sommer. Familie St. Clare und ihr Personal befinden sich in der Villa am Pontchartrain-See. Tom gehört nun schon seit zwei Jahren dazu. Über Georges Brief freut er sich sehr und möchte ihn sogar einrahmen lassen. Seine Freundschaft mit Eva ist enger geworden. Sie liest ihm oft aus der Bibel vor und interessiert sich selbst für deren Inhalt.

Eva ist krank und weiß, dass sie sterben wird. Auch Ophelia vermutet, dass das Kind erkrankt ist, aber Augustine will es nicht wahrhaben und verhält sich so, als ob Eva gesund sei. Marie scheint dies nicht zu bemerken. Eva erwähnt ihr gegenüber, dass sie, wenn sie Geld hätte, eine Farm in einem der freien Staaten kaufen, die SklavInnen hinbringen und ihnen dort Lesen und Schreiben beibringen würde. Ihre Mutter lacht sie aus. Von da an gibt Eva der Sklavin Mammy Leseunterricht.

23. Kapitel

Augustines Bruder Alfred und sein Sohn Henrique kommen auf Besuch. Als Henrique und Eva ausreiten wollen, schlägt Henrique Dodo, den Sklavenjungen, der sein Pferd bringt, zu Unrecht. Eva versucht nach dem Ausritt, Henrique davon zu überzeugen, Dodo ihretwegen zu lieben.

Augustine und Alfred haben gesehen, wie Henrique Dodo geprügelt hat. Augustine macht eine sarkastische Bemerkung, und die beiden diskutieren über Sklaverei. Sie kommen aber zu keinem gemeinsamen Standpunkt und beginnen mit einer Partie Backgammon.

24. Kapitel

Evas Erkrankung wird nach der Abreise von Alfred und Henrique schlimmer, und ein Arzt wird gerufen. Marie, die sich alle möglichen Krankheiten einbildet und der es immer schlechter geht als allen anderen, nimmt Evas Gesundheitszustand zum Anlass, um über dieses neue Leiden zu schimpfen und zu klagen.

Eva nimmt Augustine das Versprechen ab, Tom nach ihrem Tod die Freiheit zu schenken und andere Menschen davon zu überzeugen, dass alle SklavInnen frei sein sollten.

25. Kapitel

Marie befürchtet, an einem Herzleiden erkrankt zu sein. Augustine nimmt dies nicht ernst, was sie erbost.

Eva und Ophelia kehren von einem Methodistentreffen zurück. Ophelia hatte Topsy für diese Zeit eingesperrt und ihr aufgetragen, eine Hymne auswendig zu lernen. Stattdessen suchte Topsy den Schlüssel zu Ophelias Kommode, fand ihn und schnitt einen Hutbesatz in Stücke, um daraus Puppenjäckchen zu fertigen. Ophelia ist rasend, weiß sich aber nicht mehr zu helfen und zerrt Topsy vor Augustine. Marie würde sie auspeitschen lassen, bis sie nicht mehr stehen kann. Ophelia ist gegen diese Maßnahme. Eva nimmt Topsy inzwischen zur Seite und unterhält sich mit ihr in einem angrenzenden Raum über Liebe und die Liebe Jesu, die allen gegenüber gleich sei. Zutiefst gerührt gelobt Topsy, zu versuchen sich zu bessern.

26. Kapitel

Marie erwischt Topsy beim Blumenpflücken und schimpft, auch als Topsy versichert, diese wären für Eva. Eva hört dies und eilt zu den beiden. Sie bittet Topsy, ihr jeden Tag eine be-

stimmte Vase mit Blumen zu füllen, und erklärt Marie, dass Topsy versuche, ein besseres Mädchen zu sein. Marie glaubt dies jedoch nicht.

Eva bittet Ophelia, einige ihrer langen, lockigen Haarsträhnen abzuschneiden. Sie lässt alle SklavInnen bei sich versammeln und erklärt ihnen, dass sie sie liebe und ihnen etwas mitteilen wolle, ehe sie stirbt. Sie sollen ChristInnen sein, beten und die Bibel lesen bzw. sich die Bibel vorlesen lassen. Dann gibt sie jeder und jedem von ihnen eine Locke ihres Haars. Vor allem die Jüngeren unter ihnen reagieren zutiefst berührt.

Danach verschlechtert sich ihr Zustand zusehends. Eines Nachts muss ein Arzt gerufen werden, er kann aber auch nichts mehr für sie tun. Ophelia holt Augustine, Mammy weckt die SklavInnen, und alle sind anwesend, als Eva stirbt.

27. Kapitel

Alle trauern um Eva. Nach ihrem Begräbnis kehren die St. Clares wieder nach New Orleans zurück, wo Augustine Ablenkung sucht. Er beschäftigt sich auch mit Evas Bibel und hört Tom beim Beten zu.

28. Kapitel

Augustines Leben hatte sich nur um Eva gedreht, ohne dass er sich dessen bewusst gewesen war. Ihr Tod belastet ihn sehr. Er beschäftigt sich viel mit ihrer Bibel und baut eine von Tag zu Tag engere Beziehung zu Tom auf. Weiters leitet er die notwendigen rechtlichen Schritte ein, um diesem die Freiheit zu schenken.

Ophelia bittet ihn, ihr Topsy mit einer Urkunde zu übertragen, damit sie offiziell ihr gehört, und drängt ihn, für den Fall seines Ablebens Vorkehrungen für die anderen SklavInnen zu treffen. Er reagiert unwillig, sich sofort darum zu kümmern, schreibt jedoch eine Schenkungsurkunde für Topsy.

Augustine geht aus. Tom freut sich auf seine Zeit als freier Mann und darauf, zu arbeiten, um seine Familie kaufen zu können. Plötzlich wird er durch Lärm vor der Tür aufgeschreckt, und einige Männer bringen Augustine herein. Er griff bei einer Rauferei in einem Café ein und wurde dabei schwer verletzt. Auch ein rasch herbeigeholter Arzt kann ihm nicht helfen. Er stirbt kurz nach dessen Eintreffen in seinem Heim.

29. Kapitel

Augustine wird beerdigt, und Marie übernimmt die Herrschaft. Sie beschließt, auf die Plantage ihres Vaters zurückzukehren und Augustines Besitz samt Personal zu verkaufen. Die SklavInnen werden im Rahmen einer Auktion veräußert.

Tom bittet Ophelia, bei Marie zu intervenieren, damit er seine Freiheit erlangt. Marie will jedoch nichts von Evas und Augustines Wünschen hören, da Tom einer der wertvollsten Sklaven ist und sie das Geld für ihn möchte.

Ophelia schreibt an Frau Shelby und bittet sie, Tom auszulösen.

Am nächsten Tag wird eine Gruppe von SklavInnen, u. a. Tom, zu einem Sklavenspeicher gebracht.

30. Kapitel

Die Auktion findet statt, und St. Clares SklavInnen bekommen neue Besitzer. Tom wird an Simon Legree verkauft, der ihm auf Anhieb unsympathisch ist.

31. Kapitel

Tom wird mit sieben anderen neu erworbenen SklavInnen zu Legrees Baumwollplantage am Red River gebracht. Am Weg dorthin muss er auf dem Boot seine schöne Kleidung gegen alte tauschen. Sein restliches Gewand und sein Koffer (beides hatte er von Familie St. Clare

bekommen) werden am Vorderdeck versteigert. Legree erklärt den neuen SklavInnen, was sie bei ihm erwartet und dass er weder betende noch singende SklavInnen haben will. Ein Mann, der wie ein Gentleman aussieht, hört ihm zu und Legree erläutert seine Philosophie der Sklavenhaltung. Der Herr setzt sich zu einem anderen, der mit unterdrücktem Unbehagen zugehört hat und nun sagt, dass nicht alle Plantagenbesitzer so böse und brutal seien wie Simon Legree.

32. Kapitel

Die Reise geht vom Hafen einer kleinen Stadt weiter zur Plantage. Diese war vom Vorbesitzer mit Bedacht geplant und geschmackvoll eingerichtet worden, aber Legree nutzt sie nur, um damit möglichst viel Geld zu verdienen, ohne sich groß um sie zu kümmern. Sie sieht auch entsprechend heruntergekommen aus.

Dort angekommen, werden sie von drei oder vier wild aussehenden Hunden sowie von Sambo und Quimbo empfangen. Die beiden sind ebenfalls Sklaven, erhielten von Legree aber einen höheren Posten.

Eine junge, hübsche Sklavin, Emmeline, wurde bei der Auktion von ihrer Mutter getrennt. Legree behält sie für sich – sie darf ins Haus, während die anderen mit ärmlichen Unterkünften vorliebnehmen müssen. Tom ist enttäuscht, als er diese sieht. Die restlichen SklavInnen kehren vom Baumwollpflücken zurück. Niemand schaut gesellig oder freundlich aus. Die SklavInnen erhalten ihre Kornration für eine Woche. Sie müssen gut darauf aufpassen, das Korn selbst mahlen und ihr Essen zubereiten. Tom hilft zwei erschöpften Frauen beim Mahlen und kommt mit ihnen ins Gespräch. Später erscheint ihm Eva im Traum.

33. Kapitel

Tom versucht, durch seine ruhige und freundliche Art zumindest ein wenig dem Missbrauch und Leid zu entkommen, das er miterlebt. Legree plant, aus ihm eine Art Aufseher zu machen und beschließt, von ihm mehr Härte zu verlangen.

Cassy, die eigentlich bei Legree im Haus lebt und der er nun Emmeline zur Seite gestellt hat, arbeitet an einem Tag auch auf dem Feld. Um Lucy, eine Mulattin, die mit Tom und Emmeline ankam, ist es gesundheitlich schlecht bestellt. Tom gibt von seiner Baumwolle in ihren Beutel, worauf Sambo, dem dies nicht entgangen ist, ihm einen Schlag mit der Peitsche verpasst und Lucy quält, damit sie weiterarbeitet. Cassy, der die Arbeit leicht von der Hand geht, gibt Tom von ihrer Ernte. Sambo sieht dies ebenfalls, und er informiert Legree über Toms und Cassys Hilfsbereitschaft. Tom soll Lucy züchtigen. Als er sich weigert und Legree bittet, ihm diese Aufgabe nicht zu übertragen, schlägt ihn dieser mehrmals mit einem Ochsenzieher. Als Tom dem Befehl dennoch nicht nachkommt, wird er von Sambo und Quimbo übel zugerichtet.

34. Kapitel

Tom liegt allein in einem Raum auf dem Boden. Cassy kommt nachts, um ihm Wasser zu bringen und seine Wunden zu pflegen. Sie rät ihm, keinen Widerstand mehr zu leisten, denn Gott – an den sie nicht mehr glaubt – werde Tom wohl keine Taten anlasten, zu denen er gezwungen wird. Tom widerspricht ihr, da er fürchtet, böse zu werden, wenn er niederträchtige Taten ausführt. Cassy sieht ein, dass er Recht hat. Tom bittet sie, eine bestimmte Stelle aus seiner Bibel vorzulesen. Beide werden von dieser Stelle tief berührt. Cassy sagt zu Tom, dass alle, die so gedacht hätten wie er, gebrochen und gebändigt worden seien. Dann erzählt sie ihm ihre Geschichte: Sie wuchs als Tochter eines reichen Mannes und einer Sklavin auf. In einem Kloster wurde sie in Musik, Französisch und Stickerei unterrichtet. Als sie vierzehn Jahre alt war, starb ihr Vater an Cholera. Er hatte ihr zwar die Freiheit schenken wollen, aber nie dementsprechende Schritte unternommen, und daher wurde sie zum Zweck des Schuldenabbaus verkauft. Henry, ein gutaussehender junger Mann, der in sie verliebt war und des-

sen Liebe sie erwiderte, kaufte sie. Sie hatten zwei Kinder, Henry und Elise, und lebten sieben Jahre zusammen. Cassy war überglücklich, bis Butler, Henrys Cousin, von dem er sehr angetan war, in ihr Leben trat. Auf sein Betreiben hin verfiel Henry dem Glücksspiel und einer anderen Frau und verkaufte Cassy und ihre Kinder an Butler, um die andere heiraten und seine Schulden abzahlen zu können. Cassy hatte Butler von Anfang an nicht gemocht, er hatte sie aber mit der Drohung, ihre Kinder zu verkaufen, in der Hand. Er tat es schließlich doch, obwohl sie all seine Wünsche erfüllt hatte. Mit dem Argument, ob sie ihre Kinder wiedersehe, hänge von ihm ab, hielt er sie weiterhin im Zaum, bis sie eines Tages bei der öffentlichen Folteranstalt vorbeikam, wo ihr Sohn gezüchtigt und gefügig gemacht werden sollte. Sie bat die Männer dort, dies nicht zu tun, und flehte Butler an, dies zu verhindern. Er lachte sie aus und sie erinnert sich nur noch daran, mit einem Bowiemesser auf ihn losgegangen und dann in einem fremden Zimmer aufgewacht zu sein. Butler wollte sie verkaufen, aber sie war krank und nach ihrer Genesung so trübsinnig, dass sich kein neuer Besitzer fand. Captain Stuart erstand sie schließlich. Er war sehr gut zu ihr und versuchte, Henry und Elise zurückzukaufen. Von Henry wussten sie nur, dass er an einen Plantagenbesitzer am Pearl River veräußert worden war. Butler verhinderte den Rückkauf von Elise. Cassy gebar Captain Stuart einen Sohn, den sie aber, als er zwei Wochen alt war, mit Laudanum tötete. Sie trauerte um ihn, bereut aber nicht, ihn umgebracht zu haben, da sie ihm so ihrer Ansicht nach viel Leid erspart hat. Captain Stuart starb an Cholera und Cassy, die sterben wollte, überlebte. Sie wurde verkauft und weiterverkauft, bis sie schlussendlich bei Legree landete. Dies ist nun fünf Jahre her.

35. Kapitel

Cassy ist wütend über die Behandlung Toms und möchte Legree wegen seiner Brutalität zu rechtweisen. Da bringt Sambo Toms Silberdollar und Evas Haarsträhne als Hexenzeug zu Legree. Dieser ist abergläubisch und schreit auf, als sich die Locke um seinen Finger wickelt. Er verbrennt sie, wie er damals die Locke seiner Mutter verbrannt hat, die mit dem Brief, in dem stand, dass sie ihm verzeihe, an Legree geschickt worden war. An diese erinnert ihn Evas Locke nun. Den Silberdollar wirft er aus dem Fenster.

Legree holt Sambo und Quimbo, um sich mit ihnen zu betrinken und abzulenken.

36. Kapitel

Cassy betritt Emmelines Zimmer. Diese fragt, ob sie nicht fliehen könnten. Cassy verneint und warnt sie vor den Folgen. Weiters rät sie ihr, Brandy zu trinken, um ihre Lage besser ertragen zu können.

Legree hat einen Alptraum. Als er Cassy gegenüber seine schlechte Nacht erwähnt, meint diese, es kämen noch mehrere solche auf ihn zu. Sie versucht, ihn dazu zu überreden, Tom in Ruhe zu lassen, da er sonst die Wette um die Ernte des Jahres, also jene mit dem höchsten Gewicht, verlieren werde.

Legree will, dass Tom ihn um Verzeihung bittet. Tom weigert sich, da er sein Handeln als korrekt empfindet. Cassy rettet Tom, aber Legree droht ihm und sagt, er werde dies nicht vergessen.

37. Kapitel

Tom Loker wurde bei den Quäkern von Tante Dorcas gesund gepflegt. Es gelang den Quäkern zwar nicht, ihn zu bekehren, aber er arbeitet seither als Jäger und nicht mehr als Sklavenhändler. Weiters warnt er die Quäker davor, dass in Sandusky nach den Flüchtigen gesucht werde. Aufgrund dessen verkleidet sich Eliza als Mann und Harry wird zu Harriet. Frau Smyth, eine Bewohnerin der kanadischen Quäkersiedlung, die sie ein Stück begleiten wird, spielt Harriets Tante. Es gelingt ihnen, Marks zu überlisten. Er erkennt sie nicht, und das Schiff verlässt den Hafen mit ihnen an Bord. Sie erreichen Kanada ohne Zwischenfall.

38. Kapitel

Tom beginnt an Gott zu zweifeln. Legree lässt ihn wieder auf dem Feld arbeiten, ehe seine Wunden verheilt sind, und Tom ist abends zu erschöpft, um in seiner Bibel zu lesen. Legree versucht nochmals, ihn auf seine Seite zu ziehen, und wird wütend, als er keinen Erfolg hat. Tom hat eine Vision, in der ihm Jesus erscheint, und sein fröhliches Wesen kehrt zurück. Legree missfällt dies sehr.

Tom hilft den anderen SklavInnen und weckt ihr Interesse an Gott. Da Legree religiöse Zusammenkünfte verbietet, muss die Nachricht heimlich von einer Person zur anderen weitergegeben werden.

Eines Nachts holt Cassy Tom aus der Hütte, in der er mit anderen SklavInnen schläft. Sie schlägt ihm vor, Legree zu töten, was Tom entsetzt ablehnt. Cassy meint, sie würde es selbst tun, aber ihre Arme seien zu schwach. Tom gelingt es, sie davon abzubringen. Er erklärt ihr, Gott wolle dies nicht, und rät ihr, mit Emmeline zu fliehen, sollte dies ohne Blutvergießen möglich sein. Cassy hat eine Eingebung, wie das vor sich gehen könnte.

39. Kapitel

Es kursieren Gerüchte, dass es auf dem Dachboden von Legrees Haus spuke. Cassy beschließt, dies für sich zu nutzen. Ihr Schlafzimmer liegt direkt darunter, und sie übersiedelt, ohne Legree vorher um Erlaubnis zu fragen, in ein weiter entferntes Zimmer. Als Legree nach dem Grund fragt, meint sie, sie könne dort nicht schlafen, weil sie von Mitternacht bis in die Morgenstunden Menschen stöhnen und herumschlurfen höre. Weiters sorgt sie dafür, dass vom Dachboden unheimliche Geräusche zu hören sind. Es gelingt ihr, Legree Angst davor einzujagen. Sie verbirgt dort Vorräte und bereitet ein Versteck für sich und Emmeline vor. Legree erblickt die beiden, als sie fliehen, und ruft alle SklavInnen zusammen, um sie zu suchen. Cassy hat dies vorhergesehen, und die beiden kehren unbemerkt zur Plantage zurück. Sie stiehlt Legree Geld, ehe sie sich mit Emmeline in das Versteck am Dachboden zurückzieht.

40. Kapitel

Am nächsten Tag wird erneut erfolglos nach Cassy und Emmeline gesucht. Legree ist wütend und ahnt, dass Tom mehr weiß. Er beschließt, ihn zu töten, wenn er nichts preisgibt. Tom gibt zu, informiert zu sein, erklärt aber, nichts sagen zu können. Er sei bereit zu sterben.

Legree, Sambo und Quimbo misshandeln ihn schwer. Legree geht zufrieden weg, als Tom ohnmächtig wird. Sambo und Quimbo hingegen bereuen, was sie getan haben. Toms Geduld hat sie beeindruckt. Sie versorgen Toms Wunden und wollen von Jesus hören, als er wieder zu sich kommt. Tom vergibt ihnen.

41. Kapitel

Herr Shelby ist inzwischen verstorben. Seine Witwe und sein Sohn sind damit beschäftigt, Schulden abzuzahlen und dafür Besitz zu verkaufen. Ophelias Brief benötigte einen oder zwei Monate länger zu ihnen als erwartet, und Toms Spur hat sich inzwischen verloren.

George Shelby kommt in den Süden und findet Tom durch Zufall. Zwei Tage nach den Misshandlungen kommt er zu Legree und möchte ihm Tom abkaufen. Während dieser zwei Tage hatten einige der SklavInnen versucht, ihm etwas von seiner Güte und Hilfsbereitschaft zurückzugeben. Als George Tom sieht, kommt dieser zu sich und freut sich sehr. Da Familie Shelby ihn nicht vergessen hat, kann er zufrieden sterben. George begräbt ihn, und die Sklaven, die ihm dabei halfen, bitten ihn, sie zu kaufen. George lehnt dies mit den Worten „Ich kann nicht“ ab, schwört aber, alles in seiner Macht Stehende zu tun, um die Sklaverei in seinem Land abzuschaffen.

42. Kapitel

Auf Legrees Besitz treibt ein Geist sein Unwesen – eine große, schlanke Gestalt in weißem Gewand. Legree hört die SklavInnen darüber tuscheln und trinkt seither mehr Brandy als zuvor. Der Geist erscheint Legree auch in seinem abgeschlossenen Zimmer. Bald hört man im Land, dass er krank sei und im Sterben liege.

Cassy und Emmeline verlassen inzwischen als Kreolin und ihre Bedienstete verkleidet die Plantage. In einem kleinen Wirtshaus treffen sie auf George Shelby, den Cassy von ihrem Versteck aus sah, als er Toms Leiche wegbrachte. Sie freut sich, dass er wie sie auf das nächste Boot wartet, hatte sie doch in ihrer Verkleidung als Geist auch erfahren, in welcher Beziehung er zu Tom stand. Da sie weiß, wie sie sich in ihrer Rolle als reiche Kreolin benehmen muss, und auch Geld bei sich hat, kommt kein Verdacht auf, sie und Emmeline wären entlaufene Sklavinnen. Auf dem Boot bleibt sie unter dem Vorwand, krank zu sein, die meiste Zeit in ihrer Kabine.

Cassy, Emmeline und George reisen gemeinsam auf dem Fluss weiter. Cassy vertraut ihm schließlich ihre Geschichte an, und George versichert ihr, alles in seiner Macht Stehende zu tun, um ihr zu helfen.

Eine französische Dame namens De Thoux möchte George näher kennenlernen, nachdem sie herausgefunden hat, dass er aus Kentucky stammt. Es stellt sich heraus, dass sie Emily ist, die Schwester von George Harris, und es sich bei Eliza um Cassys Tochter Elise handelt.

43. Kapitel

Cassy und Emily machen sich nach Kanada auf, um George und Eliza zu suchen. In Montreal finden sie die beiden und der Pastor von Amherstberg bringt sie zusammen.

Eliza und George leben nun schon seit fünf Jahren in Freiheit. Sie haben noch eine Tochter bekommen, Harry ist ein guter Schüler und George hat eine fixe Anstellung gefunden.

Emily erklärt ihrem Bruder, dass ihr Mann, der sie auf den Westindischen Inseln geheiratet und ihr die Freiheit geschenkt hatte, ihr ein Vermögen hinterließ, mit dem sie der Familie helfen möchte. Er bittet sie, ihm eine Ausbildung zu ermöglichen. Die Familie übersiedelt mit Emmeline nach Frankreich, wo George an der Universität studiert. Später zieht es die Familie nach Afrika.

Topsy wird zu einem vollwertigen Mitglied von Ophelias Haushalt. Als Erwachsene wird sie getauft und geht als Missionarin nach Afrika.

Nachforschungen von Madame de Thoux ergeben, dass Cassys Sohn geflohen und im Norden aufgenommen worden ist. Er wird seiner Familie nach Afrika folgen.

44. Kapitel

George Shelby kommt nach Hause und überbringt die traurige Nachricht von Toms Tod.

Einen Monat später schenkt er den SklavInnen der Shelbys die Freiheit und nimmt ihnen die Angst, hiermit weggeschickt zu werden – sie sollen genauso für ihn arbeiten wie früher, aber einen Lohn erhalten und frei sein, falls ihm etwas zustößt.

45. Kapitel

Schlussbemerkungen, die besagen, dass die Schicksale vieler der genannten SklavInnen auf wahren Begebenheiten beruhen.

6.2 Inhalt des Dramas *Onkel Tom. Amerikanisches Zeitgemälde mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen, nebst einem Vorspiele, nach Frau Stowe's Roman: „Onkel Tom's Hütte“ von Therese Megerle*

Das Vorspiel spielt in Kentucky, der erste Akt in Louisiana, der zweite Akt in Strafford sowie am Ufer des Ohio und der dritte Akt wieder in Kentucky.

Vorspiel

Erste Szene

Tom sitzt vor der Tür zu einem üppig ausgestatteten Zimmer, hat Emmi auf dem Schoß und singt.

Zweite Szene

Cassy schimpft, dass sie schändliche Liebesanträge erdulden muss, weil sie eine Frau ist. Sie befiehlt Tom, sich immer in ihrer Nähe aufzuhalten und niemanden zu ihr zu lassen, schon gar nicht Herrn Harris, den Vetter ihres Gatten – selbst seine Gegenwart sei ihr zuwider.

Tom möchte mit ihr über ihr Glück sprechen, da sie früher selbst das Sklavenband trug. Sie und Tom wurden von demselben Herrn bei einer Sklavenauktion gekauft, nachdem Cassy von Frau Wilton wie ihr eigenes Kind erzogen worden war. Diese war jedoch an einem böartigen Fieber gestorben, ohne eine letzte Verfügung über ihr großes Vermögen getroffen zu haben.

Tom erkundigt sich nach den Heiratspapieren, da Cassy in Kanada getraut worden war. Weiters möchte er wissen, ob sie die Hochzeit beweisen kann und ob die Zeugen noch leben. Cassy fragt ihn, warum ihn dies interessiere – sie habe ihrem Mann zwei Kinder geboren, die dieser anbete, und er werde niemals daran denken, sie zu verstoßen. Tom hält dagegen, dass er oft weite Reisen unternehme und sein nächster Verwandter Harris sei, mit dem sie sich nicht gut verstehe. Cassy antwortet, dass sie diesen hasse, da er sie verführen wolle. Wenn ihr Mann aber zurückkehrt, werde sie ihn mit den schändlichen Absichten seines Vetters bekannt machen, und er werde diesem dann das Haus verbieten.

Tom wünscht sich, dass er schon hier wäre, denn er hat das Gefühl, Cassys Gatten sei etwas Böses zugestoßen.

Dritte Szene

Georg kommt und beschwert sich bei seiner Mutter, Jaques hätte ihn beleidigt und behauptet, er sei kein Freigeborener und dürfe den Namen seines Vaters nicht tragen, da seine Mutter eine Sklavin war. Harris sei daneben gestanden und habe nur gelacht.

Cassy fragt sich, wer ihr Geheimnis gelüftet habe, denn außer ihrem Mann kannte es nur Tom. Dieser schwört, nichts verraten zu haben, und rät ihr, sich einen Freibrief ausstellen und die Ehe vor einem Friedensrichter erklären zu lassen. Cassy erzählt ihrem Sohn, dass er der Sohn einer Sklavin sei, die sein Vater durch die Ehe zu Seinesgleichen gemacht habe.

Im Hof erhebt sich Gejammer. Tom wird hinausgeschickt, um herauszufinden, was passiert ist.

Vierte Szene

Tom geht und trifft auf Harris, dem er erklärt, Cassy wolle allein gelassen werden. Harris schickt ihn fort, denn von nun an werde er ihm gehorchen.

Fünfte Szene

Als Cassy ihn zur Rede stellt, warum er sich erdreiste, in ihrer Gegenwart Befehle zu erteilen, liest er ihr einen Zeitungsartikel vor, in welchem steht, dass der Dampfer Eleonor versank und niemand das Unglück überlebte. Auch Henri Morton, Cassys Gatte, befand sich auf diesem Schiff. Cassy glaubt ihm nicht, aber der Friedensrichter ist bereits da, um bis zur Erbschaftserklärung die Siegel anzulegen.

Sechste Szene

Cassy will Harris des Hauses verweisen. Georg sei der Erbe seines Vaters, und sie werde, bis er mündig ist, auf die Rechte ihrer Familie achten. Harris erklärt Cassy, dass die Familie die Kinder nicht anerkannt habe und sie nur aufgrund der Galanterie ihres Gatten zur Hausherrin geworden sei.

Siebte Szene

Der Friedensrichter tritt ein und Cassy will ihre Rechte als Gattin geltend machen. Er erwidert, dass der Ehekontrakt nicht zu Protokoll gegeben worden sei und sie die Hochzeit beweisen müsse. Tom war Zeuge, aber ein Sklave kann nicht als Zeuge gelten. Harris kürzt das Ganze ab, indem er aus einem Buch vorliest, Cassy sei um 5000 \$ angekauft worden. Er befiehlt, sie und die Kinder ins Inventar aufzunehmen und bei der nächsten Sklavenauktion zu verkaufen. Cassy fällt mit beiden Kindern laut aufschreiend zu Boden. Tom kümmert sich um sie.

Erster Akt

Erste Szene

Scipers läutet die Glocke. Von allen Seiten kommen SklavInnen gelaufen, darunter auch Tom und Mary. Scipers beschwert sich, dass die SklavInnen langsam arbeiteten, aber schnell zum Essen kämen. Mary erwidert, er solle nicht so brummig sein, das stünde ihm nicht an und alle wüssten, dass er es eigentlich nicht so meine. Tom erzählt ihm, dass die Arbeit im Maisfeld schneller fertig war als aufgetragen und dass die SklavInnen Scipers in seinem Garten eine Überraschung bereitet haben.

Scipers sagt zu den SklavInnen, dass am Folgetag der Geburtstag der Herrin sei und er alles für das Fest vorbereitet habe. Tom solle dafür sorgen, dass sich alle prächtig unterhalten, da sie gerne fröhliche Gesichter um sich habe.

Zweite Szene

Wilm und Harris kommen durch das Haus. Harris findet es sonderbar, dass Herr Scelbi nicht da ist – er wisse doch, dass der Wechsel an diesem Tag fällig sei und sollte darauf vorbereitet sein. Wilm meint, sein Vater wäre gleich da.

Dritte Szene

Harris unterhält sich mit Scipers. Für ihn haben SklavInnen den GebieterInnen zu gehorchen und sich nicht zu freuen. Scipers erklärt ihm, über diese Begriffe seien sie längst hinaus, bei ihnen seien die SklavInnen Kinder einer Familie und die Scelbis die Eltern dieser Verwaisten. Tom kommt und bietet Harris ein Glas Cognac an. Beide erkennen sich wieder, und Harris erklärt, Tom sei intrigant und eigensinnig gewesen und hätte ihm viel Ärger bereitet. Scipers erklärt, hier sei er der vortrefflichste unter den SklavInnen und habe den Spitznamen Onkel Tom erhalten. Harris bekundet sein Interesse – er würde ihn gerne kaufen, denn das seien schöne Eigenschaften. Scipers meint, SklavInnen zu verkaufen sei gegen Herrn Scelbis Grundsätze.

Herr Scelbi kommt und Harris ist sicher, leicht mit ihm fertig zu werden.

Vierte Szene

Harris erklärt, Scelbi habe bei ihm noch einen Wechsel offen. Scelbi hatte mit seinem Buchhalter gerechnet, nicht mit Harris persönlich, und damit, den Wechsel nochmals verlängern zu können. Wilm fragt ihn, ob er auf die Zahlung vorbereitet sei. Harris bekommt dies mit und beschließt, den größtmöglichen Nutzen daraus zu ziehen, wenn Scelbi nicht zahlen kann.

Fünfte Szene

Elis ruft aus dem Haus, ob die Herren nicht zur Tafel kommen wollen. Scelbi hofft, damit leichter mit Harris verhandeln zu können. Dieser denkt, Scelbi scheine Wein zu lieben und werde dann schneller auf seine Bedingungen eingehen.

Henri fragt Tom, der herbeikommt, ob er ihm etwas mitgebracht habe. Tom erzählt ihm, ein wildes Taubennest gefunden zu haben, die jungen Vögel seien aber noch nicht groß genug. Henri antwortet, Tom solle sie nicht bringen, seine Mutter meine, es wäre eine Sünde, junge Vögel der Freiheit zu berauben, dies sei schon an SklavInnen genug.

Harris erkundigt sich nach Henri und lobt seine Grundsätze. Herr Scelbi erzählt, er habe Elis als Kind gekauft und später seiner Frau geschenkt. Leider habe sie sich nicht bei ihnen verheiratet und er könne ihren Mann nicht kaufen, da dieser Herrn Legree gehöre, welcher ihn aufgrund seines Geschicks als Kapital ansehe und nicht verkaufe. Harris meint, man solle ihr eben einen anderen Mann geben. Scelbi erklärt, dazu müsse man sie erst scheiden lassen, aber sie liebe ihren Georg wie ihr Leben.

Harris und Scelbi äußern völlig unterschiedliche Ansichten über die Sklaverei.

Sechste Szene

Tom meint, Harris habe Henri so sonderbar angesehen, als ob er wisse, dass er Georgs Sohn sei, dessen Erbe er sich widerrechtlich aneignete. Georg wäre von Gott und Rechts wegen der Besitzer eines großen Vermögens.

Siebte Szene

Henri sagt zu seiner Mutter, sie solle auch lustig sein und nicht weinen. Sie antwortet, dass sie nicht weinte, wenn ihr Mann hier wäre. Die Scelbis hätten versprochen, ihn wieder zu mieten, aber Legree verlange eine so hohe Summe, dass sie nicht wisse, ob Herr Scelbi darauf eingehe. Georg kommt und Henri springt ihm entgegen.

Achte Szene

Georg begrüßt seine Familie und Tom. Dieser warnt ihn vor Harris' Anwesenheit im Haus.

Neunte Szene

Georg teilt Elis mit, dass er seine Situation nicht mehr aushalte und fliehen werde. Sie reagiert entsetzt und fragt ihn, ob er an die Folgen gedacht habe. Sollte er gefasst werden, werde er sich erschießen, antwortet er und zeigt ihr eine kleine Pistole. Am nächsten Tag hätte er mit einer anderen Frau vermählt werden sollen. Elis hält dagegen, ihre Ehe sei genauso gültig wie die von Freien, worauf er entgegnet, dass sie von keinem Gesetz geschützt werde. Georg plant, nach Kanada zu gehen und seine Familie später durch eine Vertrauensperson kaufen und nachholen zu lassen. Er trägt Elis auf, Harry mit ihrem Leben zu schützen, sollte ihn ihr jemand wegnehmen wollen.

Das Geld für die Flucht erhielt er von Herrn Wilson, dem Fabriksbesitzer, für den er arbeitete. Georg erfand eine Maschine, die arbeitssparend und -beschleunigend ist. Deren Modell verkaufte er an Herrn Wilson. Dieser werde ihn nicht verraten, auch wenn er seine Absichten vielleicht erahnte und das Geld eigentlich Georgs Besitzer zustünde.

Zehnte Szene

Tom rät Georg und Elis, zu verschwinden, da die anderen gleich hier sein werden. Elis lässt Henri bei ihm, sie werde Georg noch ein Stück begleiten. Die beiden gehen, und Tom begibt sich mit Henri in seine Hütte.

Elfte Szene

Harris wünscht, die SklavInnen tanzen zu sehen. Er und Scelbi schließen ein für Harris vorzügliches Geschäft ab. Harris sieht den SklavInnen beim Tanz zu und sagt abschließend, er sehe seine lieber arbeiten, da er dadurch reich geworden sei. Emilie widerspricht ihm – ihre SklavInnen arbeiteten ihrer Erfahrung nach doppelt so gerne, wenn ihnen eine Freude bereitet wird.

Harris möchte sich niederlegen, ehe er sein soeben erworbenes Eigentum in Empfang nimmt, da er zu viel Wein getrunken habe.

Zwölfte Szene

Herr Scelbi eröffnet Emilie, durch die Verlängerung des Wechsels knapp dem Bankrott entronnen zu sein, dafür musste er aber Tom und Henri an Harris verkaufen. Emilie wirft ihm vor, gerade an ihrem Geburtstag diesem falschen Geldmenschen zwei von ihren Leuten abzutreten. Herr Scelbi versichert ihr, sie wieder zurückzukaufen, wenn er Geld habe; er habe nur unter dieser Bedingung eingewilligt.

Emilie möchte Henri mit ihrem Schmuck auslösen. Elis hat das Gespräch mitangehört und glaubt nicht, dass Harris darauf eingehen wird. Sie beschließt, ebenfalls zu fliehen, und läuft zu Toms Hütte, wo sich ihr Sohn befindet.

Dreizehnte Szene

Tom ist über Elis Aufregung verwundert. Sie eröffnet ihm, dass er und Henri verkauft worden sind, was er zuerst bezweifelt. Er segnet sie und hofft, dass der Familie die Flucht gelingt. Selbst fliehen möchte er nicht, sondern seinem Herrn treu bleiben.

Vierzehnte Szene

Emilie kommt aus dem Haus, als Elis mit Tom und Henri daran vorbei will. Elis denkt, alles sei aus, da erhält sie von Emilie deren Mantel und etwas Geld für die Flucht. Sie würde auch Tom die Flucht ermöglichen. Dieser jedoch erklärt, bleiben zu wollen.

Zweiter Akt

In einer Taverne in NeuStrafford

Erste Szene

Die Gäste, freie SklavInnen und Sklavenhändler, singen und stoßen miteinander an.

Zweite Szene

Mischler führt ein Selbstgespräch und sinniert über das von den Gästen soeben hochgelobte freie Amerika. Hier werde jedoch über den Preis von Menschen verhandelt wie bei ihm in Wien über den Preis von Hühnern. Wenn er bereits reich genug wäre, hätte er sein Wirtshaus veräußert, welches das einzige im ganzen Ort ist, um als Grundbesitzer SklavInnen zu kaufen, damit auch diese armen Menschen einmal wissen, was ein guter Tag ist. Leider wird er bis dahin noch länger als Wirt arbeiten müssen.

Dritte Szene

Harris kommt mit Tom und verlangt ein Zimmer. Mischler preist seine Zimmer an und er-

klärt ihm, dass leider keines frei sei. Harris verlangt nach einem Schmied, der Tom Hand- und Fußfesseln anpassen soll. Mischler serviert ihm dafür seinen schlechtesten Wein.

Vierte Szene

Tom versichert Harris, nicht weglaufen zu wollen, was ihm dieser nicht glaubt. Er eröffnet Tom, auch einen Vorteil in Elis' Flucht zu sehen, denn hätte Scelbi sein Wort gehalten, wäre ein Weiterverkauf von Tom und Henri erst in sechs Monate möglich gewesen. Nun ist er an nichts gebunden. Dennoch plant er aus Rache, Scelbis Gut zu verkaufen, sollte er nächstes Mal nicht bezahlen.

Dann unterhalten sich die beiden über das Christentum und Sklaverei. Tom rät Harris, zu versuchen, die Liebe seiner SklavInnen zu erwerben, denn dann habe er keine Ursache mehr, an deren Gehorsam zu zweifeln.

Fünfte Szene

Legrée beklagt sich über das Wirtshaus, denn es sei kein Zimmer frei und er müsse sich mit Lumpengesindel an einen Tisch setzen. Er und Harris schließen Bekanntschaft. Legrée erzählt, dass alle Sklavenfänger hinter Georg und dessen Familie her sind. Tom hofft, dass ihre Flucht gelingt. Harris meint, seine Agenten seien die sichersten und er warte auf die Mitteilung, dass Elis Spur gefunden wurde.

Sechste Szene

Mischler führt Georg herein. Jim folgt ihnen mit einem ledernen Koffer.

Legrée beschwert sich über den Service. Georg erkennt ihn, Legrée Georg jedoch nicht, da dieser das Haar schwarz und die Haut gelblich gefärbt hat, um als reicher Mexikaner zu gelten.

Legrée macht Harris ein Angebot für Henri, das dieser annimmt. Er meint, dass er Elis und Henri gekauft hätte, wenn ihm bekannt gewesen wäre, dass Georg so viel an ihnen liegt. Georg hört so von Elis Flucht und spricht die beiden an, um sich Gewissheit zu verschaffen. Als er meint, selten eine Sklavenauktion zu versäumen, bieten ihm die beiden einen Platz bei ihnen an. Sie unterhalten sich, bis Tom seinen Stuhl vor Georg umwirft und ihn beim Aufstellen des Stuhls heimlich davor warnt, Harris' Aufmerksamkeit zu erregen. Georg kommt Harris verdächtig vor, da er Tom zu kennen scheint. Für Legrée hingegen sind reiche Leute niemals verdächtig.

Siebte Szene

Mischler verkündet, dass die Auktion anfangen und wenig Ware da sei. Legrée und Harris wollen sich die Auktion nicht entgehen lassen; Georg hingegen erklärt, sein Mahl erst beenden zu wollen.

Achte Szene

Als Harris und Legrée den Raum verlassen haben, fragt Georg Tom nach seiner Frau und seinem Kind und erzählt ihm, dass er sich an seine Mutter erinnert, an Toms Anwesenheit und daran, wie er an Legrée verkauft wurde. Weiters erzählt er Tom, dass er das Geld, das er Legrée gekostet hat, zurückgelassen und sich so selbst freigekauft habe. Tom erzählt, wie er selbst seiner Familie entrissen wurde und dass er erst danach zu Gott fand. Er schickt Georg zur Auktion, damit niemand entdeckt, dass sich die beiden kennen.

(Neunte und zehnte Szene fehlen, die Seitenzahl läuft jedoch von 24 auf 25 weiter. Vermutlich handelt es sich hier um einen Nummerierungsfehler.)

Elfte Szene

Harris und Legrée beschwerten sich über das geringe Angebot des Marktes. Ein Clown kündigt eine große Produktion berühmter chinesischer KünstlerInnen an. Harris liebt derlei Gaukeleien nicht, Legrée umso mehr.

Zwölfte Szene

Die chinesischen KünstlerInnen, in Wahrheit fünf als ChinesInnen verkleidete kleine Kinder, treten auf. Emmi gehört ebenfalls zur Truppe. Sie ist als Indianerin verkleidet. Song beklagt sich darüber, dass sie nicht mehr auf der Straße tanzen will, seit sie kein Kind mehr ist. Legrée möchte, dass sie ihre Kunst vorführt, und sie singt das Lied der armen Negerin.

Dreizehnte Szene

Georg kommt dazu und erkennt das Lied. Es erinnert ihn an seine Mutter, und Tom, der sich unauffällig in seine Nähe begeben hat, sagt zu ihm, das Mädchen sei wohl seine Schwester. Legrée bietet für Emmi, Harris bietet dagegen, und Georg steigt ein. Harris erhält schließlich den Zuschlag.

Vierzehnte Szene

Loker kommt und bringt die Nachricht, dass Elis gesichtet wurde. Sie habe kaum eine Stunde Vorsprung. Georg möchte ihr zu Hilfe eilen. Harris und Legrée, der gerne an Sklavenjagden teilnimmt, begleiten Loker. Tom muss inzwischen auf Emmi aufpassen.

Fünfzehnte Szene

Song freut sich. Er ist nun ein reicher Mann und kann in seine Heimat zurückkehren. Er entschuldigt sich bei Emmi dafür, dass er sie verkauft hat, und schenkt auf ihren Wunsch den beiden dunkelhäutigen Kindern, die seiner Truppe angehören, die Freiheit. Sie verabschieden sich, und Tom sagt zu Emmi, er werde sie nicht an der Flucht hindern. Diese meint, sie wolle nicht am Elend eines Menschen schuld sein – sie habe gehört, welche Strafe ihm Harris für den Fall ihres Verschwindens angedroht habe.

Tom erzählt ihr, wer er, Georg und Harris sind, und gibt ihr den Rat, niemandem in Harris' Haus zu trauen außer ihm. Sie zeigt ihm einen Dolch, den sie bei sich trägt und den sie notfalls zu benutzen gedenkt.

Sechzehnte Szene

Elis ist knapp vor dem Ufer des Ohio, als sie ihre Kräfte verlassen. Als sie Gott um Hilfe bittet, wird sie vom Indianer Missouri gefragt, warum sie jammere. Dieser wartet unter einem Baum verborgen auf jenen Weißen, der seinen Bruder verlockt und auf einen Markt geführt hatte, um ihn zu rächen. Elis fürchtet sich, da sie denkt, er hasse die Weißen und werde das Unglück seiner Brüder an ihr und ihrem Sohn rächen wollen. Dennoch erzählt sie ihm ihre Geschichte. Er beschließt, ihr zu helfen und sie mit seinem Nachen ans andere Ufer zu rudern.

Siebzehnte Szene

Georg erreicht den Fluss, und die Verfolger kommen näher. Er springt ins Wasser und schwimmt dem Boot nach, da er sich nirgends verstecken kann und ihm am anderen Flussufer die Freiheit winkt.

Achtzehnte Szene

Loker, Harris, Legrée und acht mit Flinten bewaffnete Amerikaner treten auf. Harris sieht das Boot, Elis und den Indianer. Legrée erkennt Georg, dem Elis ihre Arme entgegenstreckt. Harris meint höhnisch, seiner Kugel könnten sie nicht entkommen, und erschießt Missouri.

Dritter Akt

Erste Szene

Harris befiehlt Sambo, dafür zu sorgen, dass das Magazin bis am Abend leergeräumt wird. Sambo erzählt ihm, dass das Fieber überhand nehme und einige unter den SklavInnen den Tod der Medizin vorzögen. Weiters habe sich Emmi geweigert, Tom zu verlassen, weshalb er beide in eine Hütte gesperrt habe.

Zweite Szene

In einem Monolog gibt Harris preis, dass er Tom für einen Heuchler hält, aber für sich gewinnen will. Er plant, Emmi zur Herrin des Hauses zu machen, da sie ihn an Cassy erinnert, die das Elend seiner Liebe vorzog. Er nimmt an, Emmi werde klüger sein, und möchte Tom nun über seine Absichten informieren.

Dritte Szene

Harris fragt Tom nach Emmi und erzählt ihm, was er mit ihr vorhat. Er wollte sich schon länger eine Frau nehmen, aber die Töchter der reichen Grundbesitzer, die sich nur aufs Geldausgeben verstünden, seien nicht nach seinem Geschmack. Er wolle eine schöne Frau, die keinen Willen hat und um die ihn seine Nachbarn beneiden.

Tom erinnert ihn an Cassy, worauf Harris wütend wird. Tom gibt vor, dass er ihn nur darauf aufmerksam machen wollte, in diesem Fall das Ausstellen des Freibriefs für Emmi nicht zu vergessen. In Wirklichkeit will er verhindern, dass Harris Emmi zur Frau nimmt. Tom soll sie bedienen, da sie ihm gewogen scheint, und dafür sorgen, dass sie ein Zimmer im Herrenhaus und gute Kleidung bekommt.

Vierte Szene

Emmi fragt Tom, warum er Harris nicht gesagt habe, dass sie für ihn als Mörder ihrer Mutter nur Hass empfinde. Tom antwortet, der Sklave lerne, seine wahren Gedanken zu verbergen. Emmi möchte mit ihm fliehen, aber er weist sie auf den Irrsinn dieses Plans hin – die Hunde hätten sie zu bald eingeholt, und es wäre mit der Freiheit aus. Stattdessen erklärt er ihr, dass alles, was sie hier sehe, einst ihrem Vater gehört habe. Sie solle also im Herrenhaus schöne Kleidung anlegen und sich eitel mit Geschmeide, das vermutlich ihrer Mutter gehört hat, behängen, dieses werde ihr dann den Weg in einen Staat, in dem Sklaverei verboten ist, ebnen. Emmi solle mit ihrem Schicksal zufrieden scheinen, er werde inzwischen Nahrungsmittel für acht Tage in ein Versteck schaffen und sie dann dorthin bringen. Wenn die anderen auf die Suche gehen, werde er ihre Haut braun färben und sie könne unbeachtet fliehen.

Emmi möchte, dass Tom mitkommt, ansonsten werde sie nicht aufbrechen. Tom blickt nach rechts und traut seinen Augen kaum.

Fünfte Szene

Cassy setzt sich auf eine Steinbank unter einem Baum. Emmi stürzt auf sie zu und sagt zu ihr, dass sie ihre Tochter sei. Cassy erkennt sie nicht wieder, und Tom vermutet, dass sie ihren Verstand verloren hat. Sie ist davon überzeugt, dass ihr Mann auf einer großen Reise ist und mit Georg zurückkommen wird. Dann müsse ihr kleines Mädchen auch nicht mehr in der Nacht zu ihr kommen. Ferner behauptet sie, jene Papiere zu haben, die ihre Heirat beweisen und die Harris verschwinden ließ. Da Emmi ihrer Ansicht nach zu ihren Feinden gehört, will sie ihr die Papiere nicht anvertrauen, um damit vor Gericht gehen zu können. Tom sieht Harris kommen. Er und Emmi lassen Cassy allein.

Sechste Szene

Harris spricht mit sich selbst und ist darüber verwundert, dass er, der gefühllos Reichtum

anhäufte, nun einen großen Teil seines Vermögens hergeben würde, um Emmis Herz zu gewinnen. Cassy erklärt ihm, dass es für Verfluchte keine Liebe gebe. Er ist entsetzt über ihre Anwesenheit und erinnert sie daran, ihr verboten zu haben, sich ihm auch nur zu nähern. Dann ruft er nach Sambo.

Siebte Szene

Emmi stürzt herbei. Tom versucht vergeblich, sie zurückzuhalten. Emmi möchte wissen, was mit Cassy passieren soll, woraufhin ihr Harris erklärt, diese sei wahnsinnig. Emmi fragt ihn, ob Tom ihr die Wahrheit gesagt habe, als er ihr eröffnete, dass Harris sie liebe. Harris bestätigt das, woraufhin sie ihm erklärt, ihre Liebe erwerbe man nicht mit Grausamkeit. Cassy solle in ihrem Zimmer wohnen und schöne Kleider bekommen. Keiner solle ihr etwas zuleide tun. Harris gewährt ihr diesen Wunsch, befiehlt Tom aber, Sambo ein Zeichen zu geben, damit dieser Cassy fortbringt und dafür sorgt, dass sie nie mehr zurückkommt. Darüber hinaus solle Tom vergessen, dass Cassy überhaupt gelebt hat.

Achte Szene

Wilm kommt im Auftrag seiner Mutter, um Tom und Henri auszulösen. Harris weigert sich mit der Begründung, dass die Vereinbarung nicht mehr gültig sei, da sich ja nicht beide Sklaven in seinem Besitz befänden. Außerdem habe er Legrée sein Recht an Henri verkauft. Er unterrichtet Wilm über die Vorkommnisse am Ohio und drückt seine Hoffnung aus, dass das führerlose Boot bald von Legrée und den Sklavenjägern eingeholt werde. Tom bittet Wilm leise, seine Frau und Frau Scelbi von ihm grüßen zu lassen, ihn aber nicht von hier wegzubringen.

Im Hintergrund sucht Legrée den Weg zu Herrn Harris, welcher ihm daraufhin entgegeneilt.

Neunte Szene

Harris begrüßt Legrée, der ihm erzählt, auf der Sklavenjagd erfolgreich gewesen zu sein. Er ist nun hier, um das Geschäft bezüglich Henri abzuschließen.

Zehnte Szene

Tom rät Emmi, nicht zuzugeben, dass sie Georg kennt, als dieser mit Elis, Henri, Loker und den Sklavenfängern ankommt. Emmi hingegen fragt Cassy, ob sie ihren Sohn nicht erkenne. Diese steht starr, geht auf ihn zu und sinkt mit dem Ausruf „Henri“ ohnmächtig zu Boden. Emmi stürzt zu ihr und bittet Georg um Hilfe – diese Frau sei ihre Mutter. Er kann es nicht glauben, da sie nicht seinen Erinnerungen entspricht, aber Tom bestätigt es. Harris will das Wiederfinden stören und die SklavInnen auseinanderreißen. Wilm hält ihn davon ab und meint, dies wäre mehr als grausam. Inzwischen kommt Cassy wieder zu sich und erkennt ihre Kinder. Sie ist glücklich, als ihr auch Elis vorgestellt wird, aber Georg erinnert sie daran, dass sie alle SklavInnen seien und ein Wort ihrer Herren sie trennen könne. Dies ist das Stichwort für Harris, der Legrée anweist, sein Eigentum mitzunehmen. Legrée befiehlt den SklavInnen, dem Wiedersehen ein Ende zu machen. Cassy fragt, wer sich hier erdreiste, Anordnungen zu geben. Harris erteilt Sambo den Befehl, die Wahnsinnige ins Krankenhaus zu bringen, woraufhin Cassy erklärt, nicht mehr verrückt zu sein. Sie zählt auf, was Harris ihr und ihren Kindern angetan hat. Gott habe sie geleitet, als sie Harris halb wahnsinnig belauschte und schließlich die Papiere entwendete, die das Erbrecht ihrer Kinder beweisen. Sie holt eine in rotes Leder gebundene Brieftasche aus der hohlen Rinde des Baumes, vor dem sie auf der Steinbank gesessen war, und gibt sie Georg. Dieser bestätigt, dass sie Cassys Freibrief und eben jene Papiere enthält. Die anderen Männer sind Zeugen.

Cassy fragt Loker, der sie damals an die Buchstaben des Gesetzes verwies, ob er nun überzeugt sei. Daraufhin erklärt er sie und ihre Kinder zu freien Bürgern des Staates Kentucky.

Georg freut sich, kein Sklave mehr zu sein, und Elis fragt ihn, ob er sein Kind weiterhin lieben werde wie zuvor, obwohl es das Kind einer Sklavin ist.

Legrée wirft ein, dass das Kind sein Eigentum sei. Wilm entgegnet, dass Harris zur Zeit, als er sich das Vermögen seines Verwandten aneignete, selbst kein Vermögen besaß und die Summe, die Herr Scelbi ihm schuldete, folglich Georg Morton gehörte, der sein eigenes Kind gekauft hatte.

Harris möchte wissen, ob er nun ein armer Teufel sei. Georg erklärt ihm, dass ihm verziehen wird, die Familie um Namen, Freiheit und Vermögen gebracht zu haben, nicht aber, Missouri erschossen zu haben. Loker übernimmt Harris.

Familie Morton erhebt Anspruch auf Onkel Tom und fordert seine Liebe, wie sie früher seine Treue hatte.

Georg möchte allen, die ihm gehören, die Freiheit schenken und Cassy meint, er müsse sich dafür einsetzen, die Sklaverei generell abzuschaffen.

6.3 Analyse der Quantitätsverhältnisse in Anlehnung an Asmuth¹⁴

Die Anwesenheit von Figuren, denen auch Redetext zugeteilt wurde, wird mit / gekennzeichnet. (/) bedeutet, dass die jeweilige Figur zwar anwesend ist, aber nicht spricht. Tritt eine Figur am Ende einer Szene auf und nähert sich dem Geschehen, wie bspw. Harris in der 3. Szene des Vorspiels oder Herr Scelbi in der 3. Szene des 1. Aktes, so wird dies nicht als Anwesenheit gerechnet, wenn der Nebentext, der den Auftritt ankündigt, gleichzeitig den Abschluss der Szene darstellt und die hinzukommende Figur nichts vom Geschehen dieser Szene mitbekommt.

Umfang bezieht sich in den Tabellen auf den Auftrittsumfang. Hierfür werden die angefangenen Seiten, auf der die jeweilige Figur im betreffenden Abschnitt der verwendeten Dramenausgabe vorkommt, gezählt.

Abschnitt	Vorspiel							1. Akt													
Ort	Plantage in Kentucky							Herrn Scelbis Gut in Louisiana													
Zeit	18 Jahre vor den folgenden drei Akten							Tag bis Abend (vermutlich Nachmittag)													
Szene	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Cassy	/	/	(/)	/	/	/	/														
Georg		/	(/)	/	(/)	(/)				/	/	(/)*									
Emmi	(/)	(/)	(/)	(/)	(/)	(/)	(/)														
Harris			/	/	/	/	/	/	/	/	/	/					/				
Tom	/	/	/	/		/*	/	/	(/)	/*	(/)	/	/	(/)	/		/		/	/	/
Cloe																					
Loker						/															
Herr Scelbi								/	/								(/)	/			
Emilie Scelbi																	/	/		/	
Wilm Scelbi								/	/	(/)							/				
Scipers								/	(/)	/	(/)	(/)	/				(/)				

¹⁴ Vgl. 2009⁷:42–47.

Elis		/ * / / / / *
Henri		/ (/ / (/ / (/ * (/
Mary		/ (/ (/ (/ (/
Legrée		
Mischler		
Song		
Paoli		
Misouri		
Sim		
Sambo		

* nicht die ganze Szene hindurch anwesend

Abschnitt	Vorspiel	1. Akt
Ort	Plantage in Kentucky	Herrn Scelbis Gut in Louisiana
Zeit	18 Jahre vor den folgenden drei Akten	Tag bis Abend (vermutlich Nachmittag)
Szene	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
Figurenzahl	2 3 4 5 4 5 6	3 5 4 6 8 2 4 4 3 4 5 2 3 4
Szenenumfang	1 3 2 1 1 2 2	1 2 2 1 2 1 1 1 3 1 2 2 3 1

Anmerkungen: 1. Akt, 5. Szene – hier ist nicht angegeben, ob die Figuren der vorigen Szene noch anwesend sind. Allerdings unterhalten sich Harris und Herr Scelbi noch, weshalb davon auszugehen ist, dass der Zusatz „Vorige“ fehlt.

Abschnitt	2. Akt	3. Akt
Ort	Straford beziehungsweise Ufer des Ohio	Plantage in Kentucky
Zeit	untertags	untertags
Szene	1 2 3 4 5 6 7 8 11 12 13 14 15 16 17 18	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Cassy		/ / / (/ (/ /

Georg	/ / / / / (I)	/
Emmi	/ / (I) /	/ / / (I) (I) /
Harris	/ / / / / / / / / / /	/ / / / / / / / /
Tom	(I) / / / (I) / / / /	/ / / / / (I) /
Cloe		
Loker	/ (I)	/
Herr Scelbi		
Emilie Scelbi		
Wilm Scelbi		/ (I) /
Scipers		
Elis	/ (I) (I)	/
Henri	/ (I) (I)	(I)
Mary		
Legrée	/ / / / / / / /	/ / /
Mischler	/ / /* /*	
Song	/ / (I) /	
Paoli		
Misouri	/ (I) (I)	
Sim	(I) ¹⁵	
Sambo		/ / / (I) (I)
Clown ¹⁶	/ /	

* nicht die ganze Szene hindurch anwesend

¹⁵ Hier tritt Jim auf, der im Figurenverzeichnis nicht erwähnt wird. Daher liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei Sim um einen Tippfehler handelt – im Roman hieß Georges Begleiter auf der Flucht ebenfalls Jim.

¹⁶ Der Clown wird im Figurenverzeichnis auch nicht genannt.

Abschnitt Ort Zeit Szene	2. Akt Straford beziehungsweise Ufer des Ohio untertags 1 2 3 4 5 6 7 8 11 12 13 14 15 16 17 18	3. Akt Plantage in Kentucky untertags 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Figurenzahl	0 1 3 2 3 6 5 2 2 4 6 7 3 3 5 7	2 1 2 2 3 2 5 7 7 11
Szenenumfang	1 1 1 2 2 2 1 3 1 2 2 1 2 2 1 1	1 1 2 2 2 1 2 1 1 2

6.4 Analyse der Redeanteile der einzelnen Figuren

Abschnitt Szene	Vorspiel 1 2 3 4 5 6 7	1. Akt 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
Cassy	70 27 0 20 26 21	
Georg	20 0 2 0 0	0 6 124 0
Emmi	0 0 0 0 0 0 0	
Harris	2 30 19 12	8 36 19 30 22
Tom	16 62 14 2 5 4	17 0 4 0 3 9 0 8 7 55 5
Loker	16	
Herr Scelbi		10 40 0 37
Emilie Scelbi		9 46 32
Wilm Scelbi		3 7 0 1
Scipers		28 0 30 0 0 4 0
Elis		2 10 3 52 5 29 62 14
Henri		7 0 5 1 0 2 0 0
Mary		14 0 0 0 0
Legrée		
Mischler		

Song		
Misouri		
Sambo		

Abschnitt Szene	2. Akt 1 2 3 4 5 6 7 8 11 12 13 14 15 16 17 18	3. Akt 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Cassy		60 11 4 0 0 45
Georg	39 2 109 17 3 9 0	39
Emmi	16 ¹⁷ 10 0 29	25 19 16 0 0 6
Harris	19 31 16 20 11 5 2 15 10 1 7	15 30 37 17 21 24 1 15
Tom	0 24 3 5 0 67 11 2 22	16 59 30 3 5 0 11
Loker	8 0	7
Herr Scelbi		
Emilie Scelbi		
Wilm Scelbi		26 0 10
Scipers		
Elis	39 0 0	5
Henri	2 0 0	0
Mary		
Legrée	44 39 9 10 5 11 2 5	2 8 4
Mischler	32 18 7 3	
Song	15 9 0 20	
Misouri	21 0 0	

17 Für das *Lied der armen Negerin*, das Emmi hier singt, ist an dieser Stelle kein Text angegeben. Er findet sich nur in der ersten Szene des Vorspiels, wo er 16 Zeilen ausmacht. Basierend auf der Annahme, dass es sich um dasselbe Lied handelt, wird diese Zeilenanzahl übernommen. Der Wiedererkennungseffekt bezieht das Publikum höchstwahrscheinlich mit ein und beschränkt sich nicht nur auf Georg.

Sambo		15	4	2	0	0
-------	--	----	---	---	---	---

6.5 Erstellung der Merkmalprofile nach Asmuth¹⁸

Fremdcharakterisierung = FC, Selbstcharakterisierung = SC

implizit-auktorial = IA, implizit-figural = IF, explizit-auktorial = EA, explizit-figural = EF

Figur	körperliches Erscheinungsbild	Charakter	soziale Geltung	zwischen-menschliche Beziehungen
Cassy	weiblich; kein explizites Alter angegeben, im Vorspiel 18 Jahre jünger als in den folgenden drei Akten	stolz (<i>indirekte SC durch Verhalten im Vorspiel; IF</i>); sorglos und an formellen Dokumenten wie ihrem Freibrief uninteressiert (<i>direkte SC durch Aussage, Vorspiel, 2. Szene; EF</i>); geradeheraus (<i>indirekte SC durch Verhalten im Vorspiel; IF</i>); verliert zwischenzeitlich den Verstand (<i>direkte FC durch Aussage von Tom, 3. Akt, 5. Szene; EF</i> ; sowie <i>direkte SC durch Aussage, 3. Akt, 10. Szene; beides EF</i>); übernimmt gerne die Kontrolle über die Situation (<i>indirekte SC durch Verhalten im Vorspiel und 3. Akt; IF</i>)	Witwe von Henri Morton, der Herr über weitläufige Besitzungen war; Sklavin von Harris	Gattin und Witwe von Henri Morton; Mutter von Georg und Emmi; ehemalige Herrin von Tom vertraut Tom; liebt ihren Gatten und ihre Kinder; Harris und seine Gegenwart sind ihr zuwider
Georg	männlich; im Vorspiel 6, dann 24 Jahre alt; selbe Hautfarbe wie Legrée, braunes Haar, blaue Augen	intelligent (<i>SC durch Korrespondenzrelation zu Legrée sowie durch Aussage, 1. Akt, 9. Szene; IA und EF</i>); willens, seine unerträgliche Situation durch die Flucht zu	freies Kind, dann Sklave von Harris, Sklave von Legrée und am Ende des Dramas freier Mann; rechtmäßiger Erbe von Henri Morton	Sohn von Cassy und Henri Morton; Bruder von Emmi; Gatte von Elis; Vater von Henri liebt Elis und

¹⁸ Vgl. 2009⁷:96–98.

		ändern (<i>direkte SC durch Aussage, 1. Akt, 9. Szene; EF</i>); mutig, aber unvorsichtig (<i>indirekte SC durch Handlung, 2. Akt, 6. und 8. Szene; IF</i>); guter Schwimmer (<i>direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 17. Szene; EF</i>)	sehr geschickter Fabrikсарbeiter	Henri; empfindet Hass für seine Peiniger
Emmi	weiblich; im Vorspiel 3, dann 21 Jahre alt; lockiges Haar	faul, unwissend, unterwirft sich keinem fremden Willen und läuft davon, wenn es ihr irgendwo nicht gefällt (<i>direkte SC durch Aussage – widerspricht späteren Beschreibungen, da sie diese Eigenschaften nennt, um nicht verkauft zu werden – strategisches Täuschungsmanöver; 2. Akt, 13. Szene; EF</i>); möchte nie am Unglück eines anderen Menschen schuld sein (<i>direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 15. Szene; EF</i>); mutig (<i>direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 15. Szene; EF</i>); trägt immer einen kleinen Dolch bei sich, den sie auch zu benutzen denkt, sollte es notwendig sein (<i>direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 15. Szene; EF</i>); handelt kurzzeit-	freies Kind, dann Gauklerin, später Sklavin von Harris und schlussendlich freier Mensch	Tochter von Cassy und Henri Morton; Schwester von Georg; Schwägerin von Elis; Tante von Henri kann Harris nicht ausstehen, nachdem sie erfahren hat, wer er ist; kann Tom und Song gut leiden

		schlossen, erkennt günstige Gelegenheiten (<i>indirekte SC durch Handlung, 3. Akt, 7. Szene; IF</i>)		
Harris	männlich; kein explizites Alter angegeben, im Vorspiel 18 Jahre jünger als in den folgenden drei Akten	böser Mensch (<i>direkte FC durch Aussage von Tom, Vorspiel, 2. Szene</i>); hart mit seinen SklavInnen, ihr Leben gehört für ihn ihrem Gebieter (<i>Kontrastrelation zu Familie Scelbi und Scipers, 1. Akt, 3. Szene; IA</i>); geld- und gewinnorientiert (<i>direkte FC durch Aussage von Frau Scelbi, 1. Akt, 12. Szene sowie direkte SC durch Aussage, 1. Akt, 4. Szene; beides EF</i>); unmenschlich (<i>direkte FC durch Aussage von Georg, 2. Akt, 6. Szene; EF</i>); hält das Auseinanderreißen von Familien für eine Kleinigkeit (<i>direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 7. Szene; EF und Korrespondenzrelation – IA – da Legrée selbst den Mann seiner Köchin verkaufte</i>) und bestand auf den Verkauf von Cassys Kindern (<i>direkte FC durch Aussage von Tom, 2. Akt, 8. Szene; EF</i>); herrisch (<i>indirekte</i>	Plantagenbesitzer in Kentucky	Vetter von Cassys Gatten Henri Morton Käufer von Tom und Henri; Besitzer von Cassy und Sambo verfolgte Cassy mit Liebesanträgen, die sie abwies (<i>Vorspiel, 2. Szene</i>); verliebt sich in Emmi (<i>3. Akt, 6. Szene</i>); hält Tom für einen ausgemachten Heuchler (<i>3. Akt, 2. Szene</i>) Feind von Familie Morton – ermordete Cassy, wird Emmis Leben verderben (<i>laut Aussage von Tom, 2. Akt, 15. Szene, wobei sich die Ermordung Cassys im 3. Akt zu Toms großem Erstaunen als Unwahrheit herausstellt</i>)

		SC durch Verhalten, 1. Akt, 5. und 11. Szene; IF); gutherzig (direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 4. Szene; EF – Selbstbild steht im Widerspruch zum Fremdbild); dazu fähig, aus schlechten Geschäften Profit zu schlagen (direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 4. Szene; EF sowie indirekte SC durch Handlung, 2. Akt, 6. Szene; IF); stolz auf seinen Reichtum, den er gerne hervorkehrt (direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 5. Szene; EF); misstrauisch (direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 7. Szene; EF); mag keine Gaukeleien (direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 11. Szene; EF sowie IA da Kontrast zu Legrée); zögert nicht, die HelferInnen entlauffener SklavInnen zu erschießen (indirekte SC durch Handlung, 2. Akt, 18. Szene; IF); wortbrecherisch (indirekte SC durch Handlung, 3. Akt, 7. Szene; IF); unwillig, negative Konsequenzen seines Handelns zu tragen (direkte SC		
--	--	---	--	--

		<i>durch Aussage, 3. Akt, 10. Szene; EF)</i>		
Tom	männlich; im Vorspiel jünger, dann alt (<i>laut Aussage von Herrn Scelbi, 1. Akt, 12. Szene, eigener Aussage, 1. Akt, 13. Szene, und Anrede von Emmi, 2. Akt, 15. Szene</i>)	gutes Personengedächtnis (<i>erkennt Song, Emmi und Cassy; 2. Akt, 13. Szene bzw. 3. Akt, 15. Szene – indirekte SC durch Handlung; IF</i>); intrigant und eigensinnig (<i>direkte FC durch Aussage von Harris, 1. Akt, 3. Szene; EF; widerspricht aber allen anderen Beschreibungen von Tom – strategisches Täuschungsmanöver oder gegenseitige Antipathie</i>); der vortrefflichste unter den SklavInnen von Familie Scelbi (<i>direkte FC durch Aussage von Scipers, 1. Akt, 3. Szene; EF</i>); Familie Scelbis bester Arbeiter und treuste Seele (<i>direkte FC durch Aussage von Frau Scelbi, 1. Akt, 12. Szene; EF</i>); seinen HerrInnen treu ergeben (<i>direkte SC durch Aussage, 1. Akt, 13. Szene; EF</i>); fromm, christliche Grundeinstellung (<i>indirekte FC durch Aussage von Elis, 1. Akt, 13. Szene, EF</i>); sowie direkte SC durch Aussagen in derselben und weite-	Sklave – zuerst von Familie Morton, dann von Familie Scelbi, schließlich von Harris und am Ende freier Mensch Gatte von Cloe und Vater eines Sohnes (<i>1. Akt, 13. Szene</i>)/mehrerer Söhne (<i>3. Akt, 8. Szene</i>)	Freund und Beschützer von Cassy und ihrer Familie (<i>laut Aussage Emmi gegenüber, 2. Akt, 15. Szene, sowie seinen Handlungen während des gesamten Dramas zufolge</i>) den Angehörigen der Familie Morton treu ergeben; kann Harris nicht leiden

		ren Szenen wie z. B. 2. Akt, 4. Szene; EF); geduldig und sanftmütig (<i>direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 8. Szene; EF</i>); wenn es um den Schutz von Personen geht, die ihm nahestehen, verbirgt er seine wahren Ansichten und Absichten (<i>direkte SC durch Aussage und indirekte SC durch Handlung, 3. Akt, 4. Szene; EF und IF</i>) – Harris charakterisiert ihn daher als Heuchler (<i>direkte FC durch Aussage, 3. Akt, 2. Szene; EF</i>)		
Loker	männlich	gesetzestreu (<i>direkte SC durch Aussage, Vorspiel, 7. Szene; EF</i>)	Friedensrichter Begleiter der Sklavenjäger	
Herr Scelbi	männlich; stattliche Figur	seine SklavInnen sind für ihn wie seine eigenen Kinder (<i>direkte FC durch Aussage von Scipers, 1. Akt, 3. Szene; EF und IA</i>) – Kontrastrelation – da Harris mit seinen anders verfährt); hält die Gesetze zur Sklaverei für etwas, das erlaubt, Grausamkeiten auszuüben, die längst vergangenen Jahrhunderten angehören (<i>direkte SC durch Aussage im Gespräch mit Harris, 1. Akt, 5.</i>	Gutsbesitzer in Louisiana; macht einen sehr wohlhabenden Eindruck, ist aber verschuldet	Gatte von Emilie Scelbi; Vater von Wilm Scelbi Besitzer von Tom, Elis, Henri, Mary und einigen anderen SklavInnen; mietet Georg für diverse Arbeiten an

		<i>Szene; EF und IA – Kontrastrelation – da Harris anderer Meinung ist</i>); Geld ist nicht seine beste Seite <i>(direkte FC durch Aussage von Leg-rée, 2. Akt, 6. Szene; EF)</i>; behandelt SklavInnen gütig <i>(direkte FC durch Aussage von Wilm, 3. Akt, 8. Szene; EF)</i>		
Emilie Scelbi	weiblich	mag es, wenn sich die SklavInnen amüsieren <i>(direkte FC durch Aussage von Scipers, 1. Akt, 1. Szene; EF)</i>; ist der Ansicht, dass SklavInnen besser arbeiten, wenn ihnen eine unschuldige Freude bereitet wird <i>(direkte SC durch Aussage, 1. Akt, 11. Szene; EF und IA – Kontrastrelation – da Harris anderer Meinung ist)</i>; gutherzig <i>(indirekte SC durch Handlung, 1. Akt, 12. bzw. 14. Szene; IF)</i>; verabscheut den Handel mit Menschen, vor allem mit ChristInnen <i>(direkte SC durch Aussage 1. Akt, 14. Szene; EF)</i>; praktizierende Christin <i>(indirekte SC durch Handlung, 1. Akt, 14. Szene; IF)</i>;	Gattin eines wohlhabend wirkenden Gutsbesitzers in Louisiana, der verschuldet ist	Gattin von Herrn Scelbi; Mutter von Wilm Scelbi ihr ist Harris' Gegenwart zuwider, sie nennt ihn einen kalten Geldmenschen <i>(1. Akt, 12. Szene)</i> ihre SklavInnen sind für sie wie eigene Kinder

		sentimental (<i>direkte FC durch Aussage von Harris, 2. Akt, 4. Szene; EF</i>); aufrichtig (<i>indirekte FC durch von Wilm erzählte Begebenheit, 3. Akt, 8. Szene; EF</i>); behandelt SklavInnen gütig (<i>direkte FC durch Aussage von Wilm, 3. Akt, 8. Szene; EF</i>)		
Wilm Scelbi	männlich; jung, aber alt genug, um mit seinem Vater über Geldgeschäfte zu sprechen (<i>1. Akt, 4. Szene</i>) und seine Mutter in geschäftlichen Angelegenheiten zu vertreten (<i>3. Akt, 8. Szene</i>)	rasche Auffassungsgabe (<i>indirekte SC durch Handlung, 3. Akt, 10. Szene; IF</i>)	Sohn eines wohlhabend wirkenden, aber verschuldeten Gutsbesitzers in Louisiana	Sohn von Herrn und Frau Scelbi
Scipers	männlich; eher alt? (<i>wird von Mary im Scherz „alter Scipers“ genannt – 1. Akt, 1. Szene</i>)	gutmütig, den SklavInnen zugewandt (<i>indirekte SC durch Verhalten, 1. Akt, 1. Szene; IF</i>)	Sklavenaufseher von Familie Scelbi	eventuell in Mary verliebt (<i>wobei aus dem Text nicht ersichtlich ist, ob die Aussage in der 1. Szene des 1. Aktes ernst gemeint oder Teil der gegenseitigen Neckerei zwischen Scipers und Mary ist</i>); bei den SklavInnen beliebt (<i>laut Aussage von Tom, 1. Akt, 1. Szene</i>)
Elis	weiblich; eher jung	treu und anhänglich (<i>direkte FC durch Aussage von Herrn Scelbi, 1. Akt, 5. Szene; EF</i>);	Sklavin von Familie Scelbi	Gattin von Georg; Mutter von Henri; Schwiegertoch-

		die Trennung von Georg durch verschiedene Besitzer macht ihr zu schaffen (<i>direkte SC durch Aussage, 1. Akt, 7. Szene; EF und IA – Kontrastrelation – da Henri dies nicht so empfindet</i>); ängstlich (<i>direkte SC durch Aussage und indirekte SC durch Reaktion auf Georgs Ankündigung zu fliehen, 1. Akt, 9. Szene; EF und IF sowie IA – Kontrastrelation – da Georg keine Angst zu verspüren scheint, sondern die Flucht als Chance sieht</i>); naiv, was den realen Status von SklavInnen anbelangt, da sie bei Familie Scelbi gut behandelt wird und sich der wahren Macht, die BesitzerInnen über SklavInnen haben, nicht bewusst ist (<i>Kontrastrelation zu Georg, der die realen Verhältnisse sehr gut kennt, 1. Akt, 9. Szene; IA</i>)		ter von Cassy; Schwägerin von Emmi liebt Georg und Henri
Henri	männlich; Kind; verspricht recht kräftig zu werden (<i>laut Aussage von Harris, 1. Akt, 5. Szene</i>)	hat gute moralische Grundsätze (<i>direkte FC durch Aussage von Harris, 1. Akt, 5. Szene; EF</i>); zufriedenes Kind, auch wenn sein Vater nicht immer da ist – Hauptsache, seine Mutter	Sohn eines Sklavenpaars, somit selbst ein Sklave	Sohn von Elis und Georg; Enkel von Cassy; Neffe von Emmi; Neffe 2. Grades von Harris

		und Onkel Tom sind bei ihm (<i>direkte SC durch Aussage, 1. Akt, 7. Szene; EF und IA – Kontrastrelation – da seiner Mutter die Abwesenheit seines Vaters zu schaffen macht</i>)		
Mary	weiblich	frech (<i>indirekte SC durch Handlung sowie Aussage von Scipers, 1. Akt, 1. Szene; IF und EF</i>)	Sklavin von Familie Scelbi	
Legrée	männlich	aufbrausend (<i>indirekte SC durch Handlung, 2. Akt, 5. und 6. Szene; IF</i>); nur Geld zählt und macht den Wert eines Menschen aus (<i>direkte SC durch Aussagen, 2. Akt, 6. und 7. Szene; EF</i>); hart und unaufrichtig gegenüber seinen SklavInnen (<i>direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 6. und 7. Szene; EF und IA – Korrespondenzrelation – da er dies Harris gegenüber äußert, der mit seinen SklavInnen ebenso hart und unaufrichtig verfährt, wie in der 7. Szene des 3. Aktes an Emmi und Cassy ersichtlich wird</i>); gewalttätig (<i>indirekte FC durch Aussage von Georg, 2. Akt, 8. Szene; EF</i>); liebt Gaukeleien	Plantagenbesitzer in Louisiana	Besitzer von Georg; Käufer von Henri

		(direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 11. Szene; EF); bietet für SklavInnen, die nicht explizit zum Verkauf stehen (indirekte SC durch Handlungen, 2. Akt, 6. und 13. Szene; IF); nimmt gern an Sklavenjagden teil (direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 14. Szene; EF)		
Mischler	männlich	ist gegen Sklaverei und die Ausbeutung von SklavInnen (direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 2. Szene; EF)	Wirt; Besitzer des einzigen Wirtshauses in Straford	
Song	männlich	erkennt die Gunst der Stunde (indirekte SC durch Handlung, 2. Akt, 13. Szene; IF); gutherzig (indirekte SC durch Aussage, 2. Akt, 15. Szene; IF)	herumziehender Gaukler; arm	Besitzer von Emmi, der sie gut leiden kann und sie gerne behalten würde, wenn er das Geld nicht so nötig hätte
Missouri	männlich	hilft Elis aus Mitleid (direkte SC durch Aussage, 2. Akt, 16. Szene; EF)	Indianer; Feind der Weißen (laut Aussage von Elis, 2. Akt, 16. Szene)	
Sambo	männlich	grausam gegenüber den SklavInnen; spielt ihnen gegenüber mit Vergnügen seine Macht aus, da er gerne die Peitsche benützt, um sie anzutreiben (indirekte SC durch Aussage begleitende Geste, 3. Akt, 1. Szene; IF), und sie mit Schlägen und Essensentzug bestraft (direkte FC durch Aussage von	Aufseher auf Harris' Plantage in Kentucky	

		<i>Cassy, 3. Akt, 5. Szene; EF)</i>		
--	--	---	--	--

6.6 Abstracts

Deutsch

Die Masterarbeit untersucht anhand der Analyse der Dramenadaption *Onkel Tom. Amerikanisches Zeitgemälde mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen, nebst einem Vorspiele, nach Frau Stowe's Roman: „Onkel Tom's Hütte“* mittels textbasierter und aufführungsbezogener Kategorien, auf welche Strategien Therese Megerle bei der Dramatisierung von Harriet Beecher Stowes Roman *Uncle Tom's Cabin* zurückgriff. Weiters werden Rückschlüsse darauf gezogen, ob im 19. Jahrhundert für die Adaption eines zeitgenössischen fremdsprachigen Romans ähnliche oder sogar dieselben Strategien Anwendung fanden wie für Dramenübersetzungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Durch die Beleuchtung von Therese Megerles Leben und Umfeld wird das Augenmerk auch auf die Sichtbarmachung dieser Dramatikerin gelegt.

Die Arbeit zeigt, dass sich die Herangehensweisen bei Dramenübersetzungen und Dramenadaptionen ähneln. Das Verfassen von Übersetzungen für die Bühne ist nicht nur unter sprachlichen Gesichtspunkten durchzuführen und erfordert einen anderen Ansatz als die Übersetzung rein literarischer Texte. Hier kann die Translationswissenschaft durch theaterwissenschaftliche Ansätze sicherlich bereichert werden, denn für BühnenübersetzerInnen ist es vorteilhaft, zusätzlich zu allgemeinen translatorischen Strategien auch auf solche, die beim Bearbeiten bzw. Verfassen von Dramen angewendet werden, zurückgreifen zu können. Sie sollten sich die notwendigen theaterwissenschaftlichen Kenntnisse aneignen und sich auf diesen Bereich spezialisieren. Dieser Tatsache müsste auch in der Lehre verstärkt Rechnung getragen werden, denn Fachwissen über die Welt des Theaters und ihre Eigenheiten ist zur Übersetzung von Bühnentexten unabdingbar.

Englisch

This thesis investigates which strategies Therese Megerle might have pursued when adapting Harriet Beecher Stowe's novel *Uncle Tom's Cabin*. Her adaptation *Onkel Tom. Amerikanisches Zeitgemälde mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen, nebst einem Vorspiele, nach Frau Stowe's Roman: „Onkel Tom's Hütte“* is analysed through the use of text- and performance-related categories. On this basis, it is shown whether or not similar, or even the same methods, were used in the 19th century for the stage adaptation of a contemporary, foreign-language novel and at the beginning of the 21st century for stage translations. Moreover, this thesis aims to make Therese Megerle visible by examining the playwright's life and background.

It has been found that there are many similarities in terms of strategy when translating a drama or adapting a novel for the stage. Theatre texts cannot be translated by taking only linguistic aspects into account. They require a different approach than translating purely literary texts. In this regard, the field of translation studies can definitely benefit from approaches derived from theatre studies, since for stage translators, in addition to using general translation strategies, employing strategies for adapting or writing plays constitutes a significant advantage. They should acquire the necessary knowledge and specialize in stage translation,

an area that should be emphasized more in education, as expertise in the world of theatre and its characteristics is indispensable to them.