

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2001

Theaterverhältnisse
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Bochum), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Porrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Köln), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2001
7. Jahrgang

Theaterverhältnisse im Vormärz

herausgegeben von
Maria Pormann und Florian Vaßen

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Theaterverhältnisse im Vormärz / hrsg. von Maria Pormann
und Florian Vaßen. – Bielefeld : Aisthesis Verl., 2002
(Jahrbuch ... /FVF, Forum Vormärz Forschung ; Jg. 7. 2001)
ISBN 3-89528-350-9

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2002
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, gw@geisterwort.de
Herstellung: Digitaldruck Center, Witten
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-350-9
www.aisthesis.de

Bernd Kortländer (Düsseldorf)

„... was gut ist in der deutschen Literatur, das ist langweilig und das Kurzweilige ist schlecht“

Adaptionen französischer Lustspiele im Vormärz. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Thema

I.

Seit Jahrhunderten zieht sich die stereotype Klage deutscher Schriftsteller, insbesondere deutscher Bühnenautoren, über zu Unrecht bevorzugte ausländische Konkurrenz durch Korrespondenzen und Publikationen. Im Vormärz steigerte sich das teilweise bis zum blanken Haß:

Der unnationale, durch die politische Zerrissenheit des Vaterlandes und die Prunk- und Nachahmungssucht der Großen und Fürsten von ehemals genährte unselbstständige Sinn der Deutschen begünstigt das Uebersetzungswesen ungemein, und die erstaunlich biege- und fügsame Sprache – biege- und fügsam wie das deutsche Volk selbst – die allen Sätteln, allen Formen gerecht ist; endlich die Nichtsdenkerei und vornehme Ausländerei des Publikums, wie die Speculationswuth der Buchhändler und Theaterdirectoren, und die Menge von hungerleidigen Schriftstellern, die höchstens die fähigkeitslose Fähigkeit haben, fremde Gedanken, Gestalten und Empfindungen in das Hausgewand der vaterländischen Sprache zu kleiden, steigerten dies Wesen bis zum widerlichen Unwesen.¹

Ein Blick auf die Produktionszahlen des Buchgewerbes, die sich zwischen 1820 und 1845 explosionsartig von 3 772 Büchern auf 13 008 Bü-

¹ Vgl. Hermann Marggraff: Artikel „Uebersetzung, Version, Uebersetzungswesen“. – In: *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde...* hrsg. von R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff. Bd. 7. Altenburg und Leipzig 1842, S. 139-141, hier S. 139. – Zum Gesamtkomplex vgl. meinen Aufsatz: „Übersetzen – „würdigstes Geschäft“ oder „widerliches Unwesen“. Zur Geschichte des Übersetzens aus dem Französischen ins Deutsche im Vormärz.“ In: *Journalliteratur im Vormärz. Jahrbuch 1995 des Forum Vormärz Forschung*. Red. Rainer Rosenberg/Delev Kopp. Bielefeld 1996. S. 179-204. Dort auch weiterführende Literaturhinweise.

cher entwickeln, bestätigt zumindest die erhebliche Bedeutung der Übersetzungen für den deutschen Buchmarkt: 1845 waren ca. 48% der in Deutschland herausgebrachten Romane Übertragungen aus anderen Sprachen.² Der Buchmarkt reagiert damit selbstverständlich nur auf die veränderte gesellschaftliche Situation. Einerseits wird das Bürgertum in immer stärkerem Maße zur Zielgruppe des literarischen Marktes, der so erst seine Dynamik entwickeln kann; andererseits ist diese Zielgruppe verstärkt an unterhaltsamer, spannender Literatur interessiert, die ihr vorrangig in Form der französischen und englischen Romanliteratur geboten wird. Insofern ist die Argumentation von Hermann Marggraff im obigen Zitat auch nur teilweise richtig. Er vergißt das wichtigste Argument, nämlich den höheren Qualitätsdurchschnitt ausländischer Ware gegenüber den deutschen Produkten. Welcher Leser würde nicht einen Roman von Walter Scott oder Eugène Sue einem solchen von Willibald Alexis oder Karl Gutzkow vorziehen?

Im Bereich des Theaters ist die Entwicklung durchaus mit der auf dem Buchmarkt vergleichbar. Auch hier entwickeln sich die reinen Zahlen mit einer enormen Rasanz: Gab es 1836 kaum 50 Theater in Deutschland, so sind es 1840 bereits ca. 100, am Ende des Jahrhunderts dann weit über 300.³ Auch diese Entwicklung ist den Veränderungen im Publikum geschuldet. Gleichwohl bleibt beim Theater, worauf Friedrich Sengle hingewiesen hat, zunächst die Dominanz des Adels bestehen.⁴ Der Typus des Hoftheaters auf breiterer Basis mit einem adeligen Intendanten und dem direkten Zugriff der Geldgeber auf die Spielplangestal-

² Die Angaben sind entnommen der Tabelle 2 bei Norbert Bachleitner. „Übersetzungsfabriken. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.“ In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. 14. 1989, H. 1, S. 1-49, S. 8. – Vgl. auch die Darstellung bei Reinhard Wittmann. *Geschichte des deutschen Buchhandels*. München 1991, insbesondere Kap. VII: Der Buchhandel zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution.

³ Angaben nach Alwill Räder. *Fünfzig Jahre Deutscher Bühnengeschichte, 1836-1886*. Berlin 1886. – Eine Zusammenfassung der wichtigsten Fakten auch in der verdienstvollen Untersuchung von Hans-George Ruprecht. *Theaterpublikum und Textauffassung. Eine textsoziologische Studie zur Aufnahme und Wirkung von Eugène Scribes Theaterstücken im deutschen Sprachraum*. Frankfurt a.M./München 1976 (= Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 14).

⁴ Vgl. Friedrich Sengle. *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Bd. 2: Die Formenwelt. Stuttgart 1972, S. 335-347.

tung gibt noch bis in die 40er Jahre den Ton an; eine wirkliche ‚Verbürgerlichung‘ des Theaterbetriebs ist, wie Ute Daniel in ihrer lesenswerten Studie feststellt, trotz der Verschiebungen im Publikum nicht zu beobachten.⁵ Im Gegenteil: das bürgerliche Experiment Immermanns in Düsseldorf in den Jahren 1834-37, der das Theater als wirkliches ‚Stadttheater‘ in die direkte Verantwortung der Bürger zu stellen versucht, scheitert genauso wie eine Reihe anderer Unternehmungen, die sich an das wirtschaftlich aufstrebende, kulturell aber noch wenig selbstbewußte Bürgertum anlehnen. Der Theaterbesuch hat eine auch repräsentative soziale Qualität; auch deshalb hielt der Adel, anders als im Bereich der Leseliteratur, hier seine Ansprüche aufrecht. Die Entwicklung ist charakteristisch für den reaktionären Metternichschen Staat mit seinem starren Festhalten an den alten Standesbegriffen und der fraglosen Vorstellung von der Führungsrolle des Adels sowie den damit verbundenen rigorosen Zensur- und Verfolgungsmechanismen. Erst damals wurde die quasi offizielle Domestizierung des Theaters möglich, und der sich ausbildende Typus Hoftheater steht deshalb auch für Unfreiheit und Bevormundung. Während die zahlreichen Privat Bühnen weitgehend den Typus Hoftheater zu kopieren versuchten, wobei sie wegen der Schwierigkeiten der Finanzierung hinter dessen Qualitätsstandards zurückbleiben mußten, steht ihm als einzige nennenswerte Alternative, insbesondere in Wien, der Typus des Volkstheaters gegenüber, das mit Possen und anderen derberen Genres eher ein Publikum von Kleinbürgern und Handwerkern bediente. Erst in den 40er Jahren, als liberale Autoren wie Gutzkow und Laube auf die Bühne drängen und künstlerischen Fragen mehr Gewicht eingeräumt wird, gerät die Dominanz des Hoftheaters langsam ins Wanken.

Gleichzeitig war das Theater in Ermangelung anderer offiziell genehmigter Themen im öffentlichen Diskurs allgegenwärtig und deshalb für das Leben der wohlhabenden Schichten in den deutschen Städten von zentraler Bedeutung. In der Theater- und Literaturkritik bildete sich in Deutschland jene Form von Öffentlichkeit, die auf dem politischen Feld nicht möglich war: Jede Zeitung räumt den Theaterdingen einen breiten Raum ein, und man erinnert sich an den beißenden Spott Börnes oder Heines angesichts des in den Rang von Staatsaffären hochstilisierten Theaterkantinentratsches. In der Vorrede zum *Allgemeinen Theater-Lexikon* heißt es dazu noch ganz unkritisch:

⁵ Vgl. Ute Daniel. *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1995, dort vor allem S. 115-157.

Die Bühne ist für uns Deutsche außer der Kirche fast die einzige Stätte der Öffentlichkeit. In ihrer Beachtung und Anerkennung vereinigen sich alle Stämme, Staaten und Provinzen des deutschen Volkes, sie ist der Mittelpunkt der intellektuellen und geselligen Einheit Deutschlands, ein die Zeitblätter und Conversation stets rege und lebendig erhaltender, nie sich erschöpfender oder alternder Stoff, und demnach ein unabweisbarer Aggregat des gesellschaftlichen Lebens.⁶

Inhaltlich und ästhetisch konnte Theater unter diesen Bedingungen, die eine Auseinandersetzung mit politisch-gesellschaftlichen Fragen auf der Bühne praktisch ausschlossen, in erster Linie nur als Ort der Unterhaltung und der Zerstreung konzipiert sein. Goethes Abschied vom Weimarer Theater erfolgte 1817 deshalb, weil ein lebender Hund auf der Bühne erscheinen sollte. Angesichts des Erfolges von Angelys Théaulon de Lambert-Adaption *Sieben Mädchen in Uniform* seufzt der Herr Geheimrat:

Sieben Mädchen in Uniform machen auch hier das Publikum glücklich; denn so etwas ist zeitgemäß. Das Soldatengespiele zu einer halblüsterne Posse verwandt, läßt sich jedermann gefallen, wenn unter dem Drucke eines Shakespearischen Alps das Publikum seufzt und sich sehnt aus einem schweren Traum des Ernstes in die freie Luft der Torheit.⁷

Ute Daniel resümiert in diesem Punkt: „Das Publikum verweigerte sich in der Tat der theatralischen Sittenbotschaft und Bildungsabsicht auf der ganzen Linie.“⁸ Dabei war den Intendanten kaum ein Vorwurf zu machen, waren sie doch vollständig vom kommerziellen Erfolg abhängig, sofern sie als selbständige Unternehmer agierten; vom Erfolg beim hochmögenden und einflußreichen Publikum, sofern sie die Bühne im Auftrag eines Mäzens zu führen hatten. Beide ganz eng miteinander verzahnten Arten von Erfolgsdruck hatten selbstverständlich direkte Folgen für die Programmplanung: Einerseits war dem Geschmack und den Unterhaltungsbedürfnissen des Publikums Rechnung zu tragen; andererseits mußte vor allem ein ständiger Programmwechsel die immer gleiche Besuchergruppe immer wieder neu ins Theater locken. Der häu-

⁶ *Allgemeines Theater-Lexikon* (wie Anm. 1), Bd 1. Neue Auflage. Altenburg und Leipzig 1846, S. III.

⁷ Brief an Zelter, 31.12.1825; zitiert nach Sengle (wie Anm. 4) II, 463.

⁸ Daniel (wie Anm. 5), S. 146.

fige Wechsel ließ sich nur durch einen enorm hohen Ausstoß an Neuinszenierungen erreichen; bei den größeren Theatern lag ihr Anteil pro Jahr bei ca. 30 Stücken.

Die Orientierung auf Unterhaltung hin führte zum Ansteigen der Anteile von Musik- und Tanztheater am Gesamtspielplan. Zugleich liegt hier aber auch einer der wesentlichen Gründe für die Bedeutung, die Übersetzungen vor allem aus dem Französischen für das deutsche Theater der Vormärzzeit erhielten.⁹ Denn gerade im Bereich der unterhaltsamen Salonstücke und Komödien, die der Typus Hoftheater vor allem verlangte, vermochten deutsche Autoren nur bedingt Originales und Originelles beizusteuern. Es waren insbesondere die kurzen Vaudevilles, im Deutschen, wenn sie denn ihre musikalischen Anteile behielten, als Liederspiele oder Singspiele bezeichnet, häufig aber auch zu Possen oder Lustspielen ohne Musik umgearbeitet, die massenhaft importiert wurden. Sie ließen sich hervorragend als Füllstoff und Rahmen zu größeren Stücken einsetzen, oder man konnte sie zu mehreren zusammenbinden und damit einen eigenen Abend bestreiten. Durchschnittlich 25% der Neuinszenierungen auf deutschen Bühnen gingen im Vormärz auf französische Vorlagen zurück.¹⁰

Eine Rolle spielte dabei auch das weitgehende Fehlen einer deutschen Lustspieltradition. Das Komische hatte es, wie man weiß, traditionell schwer, sich gegen die protestantisch-deutsche Tiefsinnstradition durchzusetzen, oder, wie Robert Prutz es ausdrückt:

[...] was gut ist in der deutschen Literatur, das ist langweilig und das Kurzweilige ist schlecht, was die Ästhetik billigt, das degoutiert das Publikum und umgekehrt [...]. Ein reiner deutscher Dichter darf eigentlich nichts schreiben, als bloß lyrische Gedichte und allenfalls Dramen, aber unaufführbare [...]. Das eigentliche, was die Menge unterhält [...] er überlaßt es Alles den Handwerkern und Pfüschern, den Franzosen, den Engländern, der Industrie der Übersetzer!¹¹

⁹ Vgl. dazu Karl-Ernst Hüdepohl. *Das französische Theaterstück auf der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert*. München Diss. (masch.) 1955.

¹⁰ Vgl. Ruprecht (wie Anm. 3), S. 56.

¹¹ Robert Prutz. „Ueber die Unterhaltungsliteratur, insbesondere der Deutschen.“ In: *Literarisches Taschenbuch*. Bd. 3. Hrsg. von Robert Prutz. Hannover 1845, S. 444, 447.

Heine hat in seinen *Briefen über die französische Bühne* das Dilemma direkt am Unterschied zwischen deutscher und französischer Komödientradition exemplifiziert. Vehement weist er die Meinung zurück, der Volkscharakter der Franzosen sei mehr von Humor geprägt als der der Deutschen. Auch den Unterschied in der politischen Verfassung der beiden Länder läßt er nicht als Grund dafür gelten, daß es in Frankreich, im Gegensatz zu Deutschland, so viele gute Komödien gibt. Für ihn liegt das in den sozialen Unterschieden begründet, die sich aus den Folgen der französischen Revolution ergeben haben. Der Verlust aller Autoritäten in den großen und kleinen Verhältnissen, in Staat und Familie, macht die komischen Kontraste zwischen Männern und Frauen, Gatten und Gattin, die in der Regel den Kern der Komödien bilden, überhaupt erst möglich:

Das sittliche Verhältniß oder vielmehr Mißverhältniß zwischen Mann und Weib ist hier in Frankreich der Dünger, welcher den Boden des Lustspiels so kostbar befruchtet. Die Ehe, oder vielmehr der Ehebruch, ist der Mittelpunkt aller jener Lustspielraketten, die so brillant in die Höhe schießen [...] Die alte Religion, das katholische Christenthum, welche die Ehe sanktionirte und den ungetreuen Gatten mit der Hölle bedrohte, ist hier mit sammt dieser Hölle erloschen. Die Moral [...] hat dadurch alle ihre Lebenswurzeln verloren, und rankt jetzt mißmuthig welk an den dürren Stäben der Vernunft, die man an Stelle der Religion aufgepflanzt hat.¹²

Schon Heine weist darauf hin, daß „einem Deutschen etwas unheimlich [...] zu Muthe“ werden muß angesichts dieses Szenarios, und wenn auch seine Beschreibung des französischen Lustspiels nicht in jedem Einzelstück wiederzufinden ist, so haben wir in dem von ihm skizzierten Hintergrund doch ein Problem vor uns, dem sich insbesondere die Übersetzer, aber auch die Intendanten gegenübersehen: das Problem der Transposition der Stücke nicht nur aus einer Sprache in die andere, sondern vor allem auch aus dem Kontext des nachrevolutionären französischen Theaters in die deutsche Tradition des Hoftheaters der Vormärzzeit.

¹² Heinrich Heine. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hrsg. von Manfred Windfuhr (Düsseldorfer Heine-Ausgabe). Bd. XII: Französische Maler, Französische Zustände, Über die französische Bühne. Bearb. von Jean-René Derré und Christiane Giesen. Hamburg 1980, S. 242.

II.

Für manche, wie den eingangs bereits zitierten Wilhelm Marggraff, war die massive Präsenz französischer Stücke auf deutschen Bühnen geradezu eine nationale Schande:

Da wir im Lustspiele, in kleinern Füllstücken, in der dramatisirten Zeitanekdote, wenigstens jetzt, so überaus schwach sind, so kann man allerdings den Bühnendirectoren nicht verargen, daß sie den ausländischen Vorrath benutzen; daß aber das große Magazin an der Seine von den bekanntlich meist sehr albernen und langweiligen franz. Trauerspielen und blut- und greuelvollen Melodramen an bis zur frivolsten und demoralisirtesten Hausanekdote, bis zum dramatisirten Ehebruchsscandal und pariser Straßenspektakel herab, förmlich ausgebeutet wird, ist eine Schmach für die deutsche Nation, auf welche die Franzosen hinweisend ein Recht haben, zu sagen: Seht, wir sind doch die Herren der Welt, denn wir sind Herren ihrer Bühnen!¹³

Der Theaterpraktiker Heinrich Laube, der sich seit den 40er Jahren zur größten Autorität des deutschen Theaters entwickelte und Erfolge sowohl als dramatischer Autor und Intendant wie auch als Theaterhistoriker und -kritiker hatte, sah die Sache da schon sehr viel nüchterner. Für ihn war ganz selbstverständlich, was Maßstab jeder Übersetzung eines Theaterstücks aus dem Französischen zu sein hatte: „Was das Ausland Gutes liefert, soll benützt, aber in unserm Stile benützt, es soll soviel als möglich deutsch, also wenigstens bearbeitet werden.“ Werktreue fordert Laube für andere Literaturformen:

Für die gedruckte Literatur, welche auch die fremden Stilarten zur Vergleichung und Bildung braucht, mag das blank Übersetzte nötig sein, für das Theater selbst sollen wir nicht zu literar-historischen Zwecken wiederholen, was ohne das Theater gesichert wird.¹⁴

Laube und mit ihm die Übersetzer und Intendanten proklamieren und realisieren ein sehr freies Verhältnis zu den fremdsprachigen dramatischen Vorlagen. Zwar fallen die zitierten Äußerungen Laubes im Zusammenhang der viel diskutierten Frage, wie sich das Repertoire für ein

¹³ *Allgemeines Theater-Lexikon* (wie Anm. 1), Bd. 7, S. 140f.

¹⁴ Laube: „Briefe über das deutsche Theater. IV. Brief.“ In: *Gesammelte Werke in fünfzig Bänden*. Hrsg. von Heinrich Hubert Houben. Leipzig 1909, Bd. 29, S. 46f.

Nationaltheater bilden läßt, doch war das zwar profanere, aber wichtigere Argument aller am Betrieb direkt und praktisch Beteiligten der oben angesprochene Erfolg: Die Stücke wurden so zurecht gemacht, daß sie von einem deutschen Publikum verstanden wurden und ihm möglichst auch gefielen. Das war eine Praxis, wie sie eigentlich im Bereich des Theaters immer anzutreffen war. Im 18. Jahrhundert gab es zeitweilige gegenläufige Tendenzen, die Lessing mit seiner Kritik an den sinnentstellenden Nachlässigkeiten vieler Übersetzungen verstärkte.¹⁵ Doch änderte das kaum etwas an der bedenkenlosen Praxis tiefgreifender und die Struktur der Stücke teils auf den Kopf stellender Eingriffe der bearbeitenden Übersetzer.

Hans-George Ruprecht hat diese Bearbeitungstendenzen für das 19. Jahrhundert am Beispiel der Übersetzungen von Stücken Eugène Scribes im Detail untersucht und zusammengestellt.¹⁶ Sie betrafen zunächst Äußerlichkeiten: die weitgehende Einddeutschung von Namen, das Verlegen von Örtlichkeiten nach Deutschland, häufig in die Umgebung der Stadt, für die die Übersetzung vorgesehen war; aber auch Anspielungen auf Personen etc. im Text, die in den nationalen Kontext eingefügt werden. Wichtiger, wenngleich schwieriger zu erkennen, sind die Verschiebungen hinsichtlich der Darstellung der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse. Besonders auffällig: Die deutschen Bearbeiter machen die Verwischung der Standesgrenzen in den französischen Stücken rückgängig zugunsten einer deutlich gegliederten Standesgesellschaft. Der Adel wird, ganz im Sinne der Metternichschen Restaurationsgesellschaft, in aller Regel sehr positiv gezeichnet, ohne die in Frankreich übliche Kritik an Standesdünkel und Privilegiendenken. Was die politischen Verhältnisse angeht, so mußten alle Verweise auf die revolutionären Errungenschaften Frankreichs selbstverständlich verschwinden, ebenso Anspielungen auf die Revolution selbst, auf politische Institutionen, auch auf den König oder das Königtum. Notfalls werden liberale Parolen schon einmal einfach in konservative umgeschrieben. Schließlich

¹⁵ Vgl. seine Kritik im 18. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* an einer Marivaux-Übersetzung. Doch gerade Marivaux wird in der Folge zum Beispiel für verheerende Eingriffe in die Struktur. Vgl. dazu Roswitha Kramer. *Marivaux und die deutsche Bühne des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/Bern 1977 (= Heidelberger Studien 1). Vgl. auch meine Zusammenstellung in: *Pierre Carlet de Marivaux. 1688-1763. Anatom des menschlichen Herzens* (Ausstellungskatalog Heine-Institut). Düsseldorf 2. Aufl. 1990, S. 57-84.

¹⁶ Vgl. Ruprecht (wie Anm. 3), S. 81-105.

weist Ruprecht, wie vor ihm schon Heinrich Laube, auf einige strukturelle Unterschiede hin, insbesondere darauf, daß die deutschen Bearbeiter generell mehr Wert auf die Ausgestaltung des Charakters der Figuren legten, während die französischen Vorlagen eher die „geistreiche Intrige“¹⁷ in den Vordergrund stellen.

Natürlich gibt es auch Übersetzer und Übersetzungen, die sich diesem Trend verschließen. Doch waren sie dann meist nur für den Buchdruck zu gebrauchen, nicht aber für die theatralische Praxis. Ein gutes Beispiel sind die Übersetzungen der Dramen Victor Hugos für die Ausgabe im Verlag Sauerland (19 Bde., 1835-42), an denen u.a. Georg Büchner mitgearbeitet hat. Die Ausgabe war ein öffentliches Bekenntnis der jungen liberalen Intellektuellen in Deutschland zu einem Autor, in dem sie einen Repräsentanten der eigenen Generation mit europäischer Reputation erkannten. Sie wurde denn auch mehr aus literaturpolitischem Kalkül als aus ästhetischer Begeisterung unternommen, denn viel anfangen konnten Gutzkow und die andern nicht mit den Dramen des Franzosen. Hugos Melodramen wurden in Deutschland recht häufig gespielt, aber keine der ermittelten Inszenierungen hat sich auf den Text der Sauerland-Ausgabe gestützt.¹⁸ Für sie trifft das oben zitierte Wort Laubes über den Unterschied von wörtlichen Übersetzungen, die für den Buchdruck geeignet waren, und bearbeiteten Übersetzungen für die Theaterpraxis in jeder Hinsicht zu.

Die Theater operierten in der Regel unabhängig von den Verlagen. Erst wenn ein Werk ein Erfolg geworden war, erschien der Text in gedruckter Form, vor allem und häufig genug auch allein die Texte und Melodien der darin gesungenen Lieder und Arien. Schon damals folgte man dem heute noch verbreiteten Muster und lieferte das Buch zum erfolgreichen Stück nach. Häufig verfügten die Theater, zumindest die großen, über Hausübersetzer, billige Kräfte, die zugleich im Bühnenbetrieb als Schauspieler o.ä. arbeiteten und die nötigen Stücke nach Bedarf lieferten. Tantiemen an den Verfasser des Originals wurden nicht gezahlt. Freie Über-

¹⁷ Heinrich Laube. *Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze*. Hrsg. von A. von Weilen. Berlin 1906, S. 221.

¹⁸ Vgl. meinen Aufsatz: „Französische Literatur in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Beispiel Victor Hugo.“ In: *Transfers. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*. Hg. M. Espagne/M. Werner. Paris 1988, S. 427-446.

setzer hatten das Risiko bei der Vermittlung zwischen dem Stück und den Bühnen weitgehend selbst zu tragen: Sie mußten entweder ein Theater finden, das ihre Übersetzung spielte, um die in der Regel mageren Tantiemen einstreichen zu können (und mußten dabei höllisch aufpassen, daß die Intendanten sie nicht einfach ignorierten oder die Schauspieler anschließend mit ihrem Text auf Tournee gingen, ohne sie weiter zu informieren); oder sie mußten eine Agentur wie das Theatergeschäftsbureau in Leipzig, die Redaktion des Fachblatts *Allgemeine Theater-Chronik* oder auch freiberufliche Agenten mit der Vermittlung beauftragen, was natürlich den Verdienst wieder schmälerte. Zu bezahlen hatten die Theater zunächst die angeforderte Kopie; sodann das Honorar für den Übersetzer, das je nach Größe des Theaters und Häufigkeit der Aufführungen festgelegt wurde, im Durchschnitt aber nur wenige Taler pro Akt betragen haben dürfte.¹⁹

III.

Leben konnte man von der Arbeit des Übersetzens alleine nicht, was dazu führte, daß viele der ausgesprochenen Theaterübersetzer noch in anderer Funktion dem System angehörten, als Schauspieler etwa, Regisseure oder Direktoren. Das erklärt auch den sehr hohen Grad an Spezialisierung gerade in dieser Sparte: Während die Teilnehmer an der Übersetzungsindustrie ansonsten meist über die Sparten und Genres hinweg arbeiteten, Romane und Gedichtbände, geschichtliche Werke, Memoiren und Belletristik durcheinander übersetzen, beschränken sich die Theaterübersetzer häufig ganz auf ihr Gebiet.²⁰

¹⁹ Originaldramatiker erhielten im Durchschnitt pro Akt magere 5 Taler (Angabe bei Michael Werner. *Genius und Geldsack*. Hamburg 1978, S. 60 (= Heine-Studien)). Aus der Korrespondenz von Charlotte Birch-Pfeiffer weiß man aber, wie schwierig es war, das Geld tatsächlich zu bekommen, und wie selbst diese Erfolgsautorin gelegentlich mit Minibeträgen abgespeist wurde, vgl. Birgit Pargner. *Zwischen Tränen und Kommerz. Das Rührtheater Charlotte Birch-Pfeiffers (1800-1868) in seiner künstlerischen und kommerziellen Verwertung. Quellenforschung am Handschriften-Nachlaß*. Bielefeld 1999. – Dort auch interessante sozialgeschichtliche Details zur Vermittlerrolle der Agenten.

²⁰ Selbstverständlich gab es auch Ausnahmen, wie etwa Ludwig von Alvensleben oder Theodor Winkler alias Hell, die in allen Übersetzungs-Sätteln heimisch waren.

Dabei ist es noch nicht einmal so einfach, überhaupt einen Überblick über die auf diesem Gebiet tätigen Übersetzer zu gewinnen; zusätzlich schwierig ist die bibliographische Lage. Denn gedruckt wurde nur das wenigste; häufig erschienen die Stücke zudem in Almanachen und Sammelbänden zum Gebrauch auch für die vielen Amateur-Theater der Zeit, was die bibliographische Erschließung erheblich erschwert. Immerhin läßt sich eine Reihe typischer Theaterübersetzer identifizieren, wobei ein Blick in die Biographien immer wieder die enge Verbundenheit mit dem Theater über das Schreiben hinaus deutlich macht. Einige markante Namen von wichtigen Übersetzern aus dem Französischen für das Theater: Ferdinand von Biedenfeld (1788-1862) war vorübergehend Theaterdirektor in Berlin, Magdeburg und Breslau; Heinrich Börnstein (1805-1892) war Schauspieler und Regisseur in ganz Europa und in den USA; Friedrich Gleich (1782-1842) Theaterleiter in Erfurt; Carl Lebrun (1812-1842) Schauspieler und Direktor in Hamburg; Friedrich Wilhelm Riese (1805-1879) arbeitete am Thalia-Theater in Hamburg, ging dann nach Neapel; Karl August Ritter (1800-1878) war Schauspieler und Spielleiter in Mannheim und Bremen; Louis Schneider (1805-1878) begann als Sänger und Schauspieler und gab unter dem Namen Both das *Bücherei-Repertoire des Auslandes* heraus. Von allen weist die maßgebliche Bibliographie von Hans Fromm mehrere Übersetzungen von Stücken aus dem Französischen auf, und man darf sicher sein, daß sich die Zahl bei genauerem Hinsehen noch vermehren ließe.²¹ Eine eigene Gruppe bildeten die Übersetzer von Opern-Textbüchern. Ihr Anteil im Rahmen der Bibliographie ist auch deshalb so hoch, weil die Texte bekannter Opern offenbar eher einen Verlag fanden als Schauspieltexte. Auch hier gibt es meist direkte Berührungen der Lebensläufe der Übersetzer mit dem Musiktheater-Betrieb. In diese Gruppe gehören z.B. Friedrike Ellenreich (1775-1845), aus einer Schauspielerfamilie stammend und selbst als Sängerin und Schauspielerin auftretend; Johann Christoph Grünbaum (1785-1870), ebenfalls als Tenor engagiert; Karl Alexander Herklots (1759-1830), der als Theaterdichter in Berlin „etwa 70 Übersetzungen italienischer und französischer größerer und kleinerer Singspiele

²¹ Mir steht eine Datenbank zur Verfügung, die auf der Basis von Hans Fromm. *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen 1700-1948*. 6 Bde. Baden-Baden 1950-1953, erstellt wurde und Übersetzungen aus dem Zeitraum 1815-1848 erfaßt. Aus den genannten Gründen ist Fromm für die Theaterliteratur aus diesem Zeitraum ausgesprochen unvollständig.

zu beibehaltener Musik²² lieferte; Karl August von Lichtenstein (1767-1845), der eine Reihe von Theaterdirektionen innehatte und zuletzt Oberregisseur an der Berliner Oper war²³; Joseph von Seyfried (1780-1849), der Bruder des Komponisten Ignaz von Seyfried, der für verschiedene Wiener Theater arbeitete.

Auf zwei wichtige Theaterübersetzer aus dem Französischen will ich abschließend ein wenig ausführlicher eingehen; beide belieferten vorrangig die Berliner Bühnen.

Louis Angely (1787-1835) machte die typische Karriere des Theaterübersetzers. Auch er hatte als Schauspieler und Regisseur begonnen, war u.a. am deutschen Theater in St. Petersburg engagiert, fand aber seine eigentliche Bestimmung als Verfasser und insbesondere als Übersetzer und Bearbeiter kleinerer Lustspiele und Singspiele aus dem Französischen. Zu den bekanntesten und viele Jahrzehnte auf deutschen Bühnen gegenwärtigen Titeln gehören *Sieben Mädchen in Uniform* nach einem Vaudeville Guillaume Marie Théaulon de Lamberts und *Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten*, „nach dem Französischen“ eines nicht weiter genannten Verfassers, Stücke, die 1825 bzw. 1834 beide, wie die meisten von Angelys Werken, am Königsstädter Theater in Berlin uraufgeführt wurden. *Sieben Mädchen in Uniform* – in anderen Versionen auch *Zwölf* oder *Dreizehn Mädchen in Uniform* –, das Angely eine „Vaudeville-Posse in einem Akt“ nannte, erschien erst im Druck, als die Erfolgswelle bereits lief, ein typisches Beispiel für das Prinzip: „das Buch zum Stück“²⁴. Angely war Theaterpraktiker durch und durch. Schon ein erster Blick auf seine Übersetzung von Scribes Vaudeville *Le Gastronom sans Argent*, was er mit *Der Schmarotzer in der Klemme* eher derb und nicht sehr elegant wiedergibt, zeigt, wie wenig er auf die Vorgaben des Originals Rücksicht nimmt.²⁵ Zunächst wird die ganz Szene nach Pankow, in die Nähe Ber-

²² Goedeke, Bd. 5, S. 398.

²³ Über ihn heißt es bei Goedeke, Bd. 5, S. 515: „Er übersetzte eine große Anzahl franz. und anderer Opern [...] Die Musik war sein Lebenselement, ihr opferte er sein Vermögen, seine soziale Stellung, seine ganze Existenz.“

²⁴ Der Text wurde vollständig erst im Rahmen der Sammelausgabe von Angelys *Vaudevilles und Lustspiele. Theils Originale, theils Übertragungen und Bearbeitungen. Zunächst für das Königsstädtische Theater zu Berlin* (3 Bde. Berlin 1828-34, dort Bd. 2, 1830, Nr. 9) abgedruckt. Zur Uraufführung war lediglich der Separatdruck der „Arien und Gesänge“ erschienen.

²⁵ Druck in ebd., Bd. 1, 1828. Laut Titelblatt wurde die Bearbeitung in „Berlin, Breslau, Petersburg, Ratibor, Riga etc.“ gespielt. – Die Übertragung ist weder

lins, verlegt, es gibt Teltower Rübchen zu essen, Monsieur Fringale (von frz. fringale: Heißhunger) heißt Herr Schmeckebein usw. Das gesamte Stück ist durch mehrere ganz neu hinzugeschriebene Szenen erheblich ausgeweitet und in seinem Duktus stark verändert. Die musikalischen Einlagen hat Angely auf bekannte Opernmelodien, u.a. aus der *Zauberflöte* getextet, wobei den jämmerlichen Reimen anzumerken ist, wie eilig die ganze Sache offenbar war. Dennoch ist Angely unter den Bearbeitern und Nachahmern der französischen Komödien in Deutschland sicher der einflußreichste, weil beim Publikum beliebteste gewesen.

Carl Blum (1786-1844) war im Alter von 17 Jahren Schauspieler geworden, hatte dann aber eine musikalische Ausbildung durchlaufen und war seit 1822 in verschiedenen Funktionen, insbesondere als Regisseur an der Berliner Oper und am Königsstädter Theater tätig. Als Musiker hat er sich vor allem um das Singspiel gekümmert und gilt zusammen mit Angely als wichtigster Beförderer des französischen Vaudeville in Deutschland. Bearbeitungen wie *Der Schiffskapitän* oder *Der Bär und der Bassa* nach französischen Vorlagen waren in den 20er und 30er Jahren viel gespielte Erfolgsstücke auf deutschen Bühnen.

Von Carl Blum fand sich bei den Vorarbeiten zu diesem Beitrag im Bestand der Düsseldorfer Universitäts- und Landesbibliothek die Übersetzung von Scribes Vaudeville *Der Sekretair und der Koch*. Der Druck von 1825 entstammt der Textsammlung des alten Düsseldorfer Theaters, trägt den Besitzstempel des Theaterdirektors Joseph Derossi und unter dem Titel den handschriftlichen Vermerk „Regie!“²⁶. Im Innern finden sich zahlreiche Anstreichungen und Notizen die darauf hindeuten, daß dieses Buch tatsächlich als Regieexemplar gedient hat, und zwar, wie einige Schauspielernamen nahelegen, die auf dem Personenverzeichnis notiert sind, im Rahmen der Aufführung, die unter der Intendanz Karl Immermanns am 28.12.1835 in Düsseldorf über die Bühne ging.²⁶ Blum hat das Vaudeville zum Lustspiel umfrisiert, also anders als Angely im obigen Beispiel auf die Musikeinlagen verzichtet, ein Vorgang, dem man

bei Fromm (wie Anm. 21) verzeichnet, noch hat Ruprecht (wie Anm. 3) sie gekannt, der in seiner Bibliographie der Scribe-Übersetzungen weit über Fromm hinaus gelangt.

²⁶ Das Wirken Derossis in Düsseldorf erstreckte sich von 1815 bis 1841 und wurde lediglich durch die Intendanz Immermanns 1834-37 unterbrochen. Möglicherweise ist das Stück bereits unter Derossi auf die Bühne gekommen. – Laut Theaterzettel wurde das Stück an diesem Abend zusammen mit der Komödie: „Bube und Dame, oder: schwache Seiten“ von Carl Töpfer aufgeführt.

öfter begegnet, da das deutsche Publikum, im Gegensatz zum französischen, nicht bereit war, bei stimmlich unbegabten Schauspielern eine Art Sprechgesang mit Orchesteruntermalung zu akzeptieren.²⁷ Die Bearbeitung, die im Umfang und der Szenenabfolge weitgehend dem Original folgt, weist ansonsten einige der charakteristischen Merkmale auf. Das beginnt wieder bei den Äußerlichkeiten: So ist der Name des Kochs, der im Original „Soufflé“ heißt, in der Übersetzung mit „Blasebalg“ wiedergegeben, was allerdings nur eine Seite des Wortspiels trifft. Besonders eklatant wirkt sich die Tendenz zur Nationalisierung aber im Umgang mit dem Standesproblem aus, offensichtlich ein besonders heikler Punkt auf dem deutschen Theater der Metternichzeit und in Frankreich ohne Entsprechung. Als am Ende der Komödie auf dem Höhepunkt der Verwechslungen der Graf den Koch für den verkappten adligen Liebhaber seiner Tochter hält, heißt es im Original: „Vous n’êtes secrétaire que par hasard; ce n’est pas là votre état. SOUFFLÉ: Eh bien! oui, Monseigneur, c’est la vérité.“ Blum übersetzt hier zunächst wörtlich: „Sie sind nicht Secretair, Sie gehören einem andern Stand zu. BLASEBALG: Unmaßgeblich, Ew. Exzellenz, zum Exempel –“ Die harmlose Zweideutigkeit, die sich aus dem Spiel mit dem Wort „état“ – „Stand“ ergibt, meint Blum dann doch auflösen zu müssen. Er schiebt gegen das Original ein: „GRAF: Einem edleren Stande“, womit der letzte Rest an Witz aus dieser Stelle vertrieben ist. Ähnliche Kleinigkeiten finden sich häufig. Besonders schlägt allerdings das Fehlen der Liederinlagen zu Buche, wodurch sich der Gesamtcharakter der Komödie völlig verändert. Dem Düsseldorfer Publikum scheint das Stück nicht sonderlich gefallen zu haben: Es wird nach der Erstaufführung nicht wieder aufgenommen.

IV.

Diese wenigen Beobachtungen können nur Annäherungen sein an ein Untersuchungsobjekt, das man mit vollem Recht als einen „versunkenen Kontinent“ bezeichnen kann, weil es in jeder Hinsicht gewaltige Dimensionen hat. Ohne die übersetzte Literatur mit in den Blick zu nehmen, bleibt jede Untersuchung des literarischen Lebens im Vormärz unvollständig, ganz gleich mit welcher Literaturgattung sie sich beschäftigt.

²⁷ Vgl. den entsprechenden Hinweis im Artikel „Vaudeville“ des *Allgemeinen Theater-Lexikons* (wie Anm. 1), Bd. 7, S. 154f.

Doch ist hier der Grund überhaupt erst einmal zu legen. Im Rahmen einer historischen Übersetzungsforschung wären die Namen und Biographien wichtiger Übersetzer zu recherchieren, die teilweise völlig im Dunkeln liegen, und es wäre insbesondere eine solide bibliographische Basis herzustellen. Für den Bereich der Übersetzungen aus dem Englischen sind in letzter Zeit verschiedene Arbeiten vorgelegt worden²⁸; für die romanischen Sprachen gibt es noch sehr viel zu tun. Die Vormärzforschung hat diesen Bereich bislang zu wenig wahrgenommen; zu hoffen ist, daß sich das grundlegend ändert.

²⁸ Vgl. insbesondere die Arbeiten von Norbert Bachleitner (wie Anm. 2), zuletzt als Herausgeber des Bandes: *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*. Amsterdam und Atlanta 2000 (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft).