

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2007

Übersetzen im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Olaf Briese (Berlin), Erika Brokmann (Detmold), Birgit Bublies-Godau (Bochum), Claude Conter (München), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Wien), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Rainer Kolk (Bonn), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Christian Liedtke (Düsseldorf), Harro Müller (New York), Maria Pörrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2007
13. Jahrgang

Übersetzen im Vormärz

herausgegeben von

Bernd Kortländer und Hans T. Siepe

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

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.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2008
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-688-9
www.aisthesis.de

Barbara Tumfart (Wien)

„... aus fremden Gärten in unseren deutschen Boden von mir verpflanzt“.

Ignaz Franz Castelli als Übersetzer französischer Theaterstücke

Die Rezeption französischer Theaterstücke in Österreich war bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts auffallend intensiv und man kann auf dem Gebiet der Dramatik von einer Art Monopolstellung der Franzosen gegenüber anderen Nationen sprechen. Getragen wurde sie vor allem durch die Vielzahl deutschsprachiger Übersetzungen und Bearbeitungen französischer Komödien und Vaudevilles, die auf den Wiener Bühnen große Aufnahmebereitschaft fanden. Während des ganzen 19. Jahrhunderts tauchten immer wieder sowohl die Klage über das Fehlen einer eigenständigen österreichischen Lustspielproduktion als auch heftige Kritik an den Massenübersetzungen, die die Wiener Bühnen geradezu überschwemmten, auf. Man trifft nicht selten auf populäre Schlagworte wie „Übersetzungsfabriken“ und „Übersetzungsmanufakturen“.

Ignaz Franz Castelli (1781-1862) zählt neben Johann Ludwig Deinhardstein, Karl Wilhelm Koch, Hermann Herzenskron, Franz August Kurländer und Wenzel Lemberg zu den wichtigsten österreichischen Übersetzern und Bearbeitern im Vormärz. Von seiner insgesamt über 200 Theaterstücke umfassenden dramatischen Produktion ist nur eine geringe Zahl an Werken eigener Schöpfungskraft zuzurechnen. Die Zeitgenossen schätzten seine Theaterstücke durchaus und seine Übersetzungen und Bearbeitungen waren viele Jahrzehnte lang auf den Wiener Bühnen präsent. Zwischen 1804 und 1857 wurden am Burgtheater 48 Stücke von Castelli erstaufgeführt, am Kärntnertortheater gab es zwischen 1809 und 1861 39 Premieren seiner Werke und auch das Theater an der Wien brachte es in den Jahren 1826 bis 1855 auf 60 Erstsinszenierungen Castelli'scher Stücke.¹ Castelli ist heute v.a. als Vertreter der Mundartdichtung und als Gründer des Wiener Tierschutzvereins bekannt und sein Einfluss auf das gesellschaftliche und geistige Leben Österreichs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch seine vielseitige Tätigkeit als Dichter, Journalist und Übersetzer ist nahezu in Vergessenheit geraten.

¹ Vgl. Walter Martinez: *I. F. Castelli als Dramatiker*. Diss. Wien 1932. S. 152ff. Im Folgenden zitiert als: Martinez 1932.

I. Biographische Skizze

Ignaz Franz Castelli wurde am 6. März 1781 in Wien als Sohn des staatlichen Rechnungsrates Ignaz Castelli geboren. Bis zu seinem siebenten Lebensjahr besuchte er die öffentliche Schule im Heiligenkreuzerhof und war später Schüler des Gymnasiums zu St. Anna. Im Gymnasium lernte er Griechisch und Latein, wie und wo er Französisch lernte, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden.²

Nach der Übersiedlung des inzwischen pensionierten Vaters 1790 nach Weitra, dem vier Jahre später die Mutter folgte, wurde Castelli von seiner Großmutter, Maria Katharina Mayr, und seinen zwei Tanten, Therese und Katharina, großgezogen. Die Eltern sah er folglich nur mehr während allfälliger Besuche im Waldviertel in der schulfreien Zeit.

Schon während des Studiums der Rechte an der Universität Wien fühlte er sich zum Theater hingezogen. So schreibt er in seinen *Memoiren* über eine regelrechte Theaterwut, die ihn bereits als Schüler erfasst hatte:

Obwohl ich nun meine Studien nicht versäumte und bei den Prüfungen immer gute Classen davontrug, so waren doch alle meine Nebenstunden dem Theater gewidmet; ich las begierig alle Stücke, die ich bekommen konnte, ich sah alle neuen Vorstellungen und fing nun auch an, selbst auf Haustheatern zu spielen.³

Nach mehreren vergeblichen Versuchen eine feste Anstellung zu bekommen, kam er 1801 als Praktikant in die landständische Buchhaltung in Wien. Castelli verblieb in diesem Amt bis zu seiner Pensionierung und wusste die Freiheiten einer staatlichen Anstellung sehr gut für seine pri-

² Im Jahre 1815 unternahm er eine erste größere Reise nach Frankreich im Zuge seiner Tätigkeit bei der landesständischen Buchhaltung als Sekretär des Grafen Maximilian Cavriani, worüber er folgendermaßen schreibt: „Unter dem Titel eines k.k. Gouvernements-Comissärs ward ihm aufgetragen, sich sogleich nach Frankreich zu begeben und in Nancy die weitem Befehle, wohin er sich weiters zu begeben habe, von dem Armeeminister Grafen von Baldacci zu empfangen. Es wurde ihm auch freigestellt, einen Secretär, zu welchem er Vertrauen habe, mit sich zu nehmen, und er wählte mich dazu, weil er mich, da ich in der landständischen Buchhaltung unter ihm diente, kannte und wußte, daß ich der französischen Sprache mächtig sei.“ In: Ignaz Franz Castelli: *Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenenes, Erlebtes und Erstrebtes*. Vier Bände. Wien, Prag: Kober & Markgraf, 1861. Im Folgenden zitiert als: Castelli: *Memoiren* 1861. Hier zitiert Bd. 2. S. 3.

³ Castelli: *Memoiren* 1861. Bd. 1. S. 52-53.

vaten Interessen und vielfältigen Freizeitbeschäftigungen zu nutzen. So findet er auch in seinen *Memoiren* wohlwollende Worte über seine Anstellung als Beamter:

Ich diente bei dieser Stelle volle einundvierzig Jahre, habe freilich manches von vorgesetzten Kanzleipedanten erdulden müssen, aber im Grunde herrschte bei den ständischen Ämtern doch immer eine bessere Behandlung und mehr Freiheit als in allen übrigen kaiserlichen Ämtern; ich machte auf Kosten der Stände Reisen nach Ungarn, Frankreich und Italien, lernte fast jedes Dorf in Österreich kennen und trat endlich als Sekretär, Herrenstandsagent und ständischer Häuserrevident mit einer Pension von jährlichen 2000 fl. aus, welche ich jetzt schon 15 Jahre genieße. Wenn ich wieder auf die Welt kommen und Beamter werden sollte, so würde ich gewiß in kein anderes Amt eintreten als bei den Landständen, wenn anders noch welche in Österreich existieren.⁴

Er hatte neben diesem Amt noch genug Zeit für die Schriftstellerei und übernahm, angeregt durch seinen Freund Joseph Ritter von Seyfried⁵, die Ausführung einiger Szenen und Arien. Seine erste vollständige Bearbeitung des Melodrams *Coeline* von Pixérécourt wurde mit Erfolg im Jahre 1802 im Theater an der Wien unter dem Titel *Die Mühle am Arpennerfelsen* aufgeführt. Zu jener Zeit erschienen auch seine ersten gesammelten Gedichte unter dem Titel *Poetische Erstlinge*, allerdings unter dem Pseudonym Rosenfeld. Das erste Werk, das er 1803 unter seinem richtigen Namen herausgab, war eine Bearbeitung nach dem Französischen mit dem Titel *Tot und lebendig*. Nach dem Einmarsch der Franzosen in Wien im Jahre 1805 wurde Castelli als ständischer Lieferungskommissär nach Purkersdorf in Niederösterreich versetzt. Durch mehrere Kriegs- und Wehrmannslieder machte er sich in der Folge unter seinen Landsleuten einen Namen. Zu seiner steigenden Popularität trug außerdem seine Zusammenarbeit mit dem Komponisten Weigl⁶ bei, der die Musik zu Castellis

⁴ Castelli: *Memoiren* 1861. Bd. 1. S. 86-87.

⁵ Joseph Ritter von Seyfried (1780-1849) war 1801-1806 Sekretär und Theaterdichter am Theater an der Wien und Übersetzer französischer, englischer und italienischer Theater- und Opernwerke. 1811 begann seine intensive Tätigkeit als Zeitungsredakteur und von 1828 bis 1836 war er Kanzleidirektor am Hofoperntheater. Sein Bruder Ignaz Ritter von Seyfried (1776-1841) war einer der erfolgreichsten Kapellmeister und Bühnenkomponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und vertonte zahlreiche Bearbeitungen Castellis.

⁶ Joseph Weigl (1766-1846) kam durch Vermittlung Salieris an den Wiener Hof, wurde 1792 Erster Theaterkapellmeister und 1827 Vizehofkapellmeister.

Textbuch *Die Schweizerfamilie* komponierte. Das Stück wurde 1809 aufgeführt und war ein durchschlagender Erfolg. Weiters begann Castelli 1809 mit der Herausgabe des *Dramatischen Sträußchen*, das eine Sammlung eigener Werke und hauptsächlich Übersetzungen aus dem Französischen beinhaltet und 20 Jahrgänge erlebte. So urteilte Castelli selbst darüber:

Es enthält 73 größere und kleine, die meisten von mir nach französischen Originalien bearbeitete, und auf dem Hofburg- und den übrigen Theatern Wiens gegebene Stücke. Die meisten derselben haben bei der Aufführung großen, andere minderen Beifall gehabt, aber ausgezischt wurde auch nicht eines.⁷

1811 wurde er als Hoftheaterdichter des Kärntnertheaters angestellt. Er erfüllte diese Funktion bis zum Jahre 1814. Im Jahre 1812 begann er die Herausgabe des Taschenbuches *Selam*, von dem insgesamt sieben Jahrgänge erschienen. In den Jahren 1814-15, 1819 und 1822 unternahm er längere Reisen nach Frankreich, Bayern, Tirol, in die Schweiz, nach Mailand, Venedig und an die italienische Küste. 1832 wurde er zum ständischen Rechnungsrat und Häuserrevisor, bald darauf zum Landschaftssekretär befördert. 1833-37 leitete er zudem die Niederösterreichische Landesbibliothek.

1839 wurde er während einer Deutschlandreise von der Universität Jena mit dem Dokortitel geehrt. Nach 40 Jahren im Staatsdienst ging er 1843 in Pension und zog sich in sein Haus in Lilienfeld (Niederösterreich) zurück, um sich besonders der Gärtnerei zu widmen. Er kehrte im Alter aber wieder nach Wien zurück, wo er sich wieder literarischen Arbeiten zuwandte und u.a. seine *Memoiren* niederschrieb. Auch unternahm er noch immer mit großer Begeisterung Reisen ins Ausland. 1847 erschien sein *Wörterbuch der Mundart in Österreich unter der Enns*, ein Wörterbuch über den niederösterreichischen Dialekt. Im selben Jahr gründete Castelli den Tierschutzverein in Wien, dessen Vereinszeitung er auch herausgab. Seine Bedeutung als eifriger Sammler kam dem Staate zugute, dem er seine umfangreiche Theaterzettelsammlung und seine wertvolle Dosensammlung vermachte. Auch wurden ihm im Laufe seines Lebens staatliche Ehrungen zuteil, er erhielt beispielsweise 1835 das Ehrenbürgerrecht der Stadt Wien. Am 5. Februar 1862 verstarb Castelli im Alter von 81 Jahren in Wien.

⁷ Castelli: *Memoiren* 1861. Bd. 1. S. 145.

II. Rezeption französischer Theaterstücke

Die österreichische Literatur zeichnete sich während vieler Epochen durch eine große Aufnahmebereitschaft ausländischer Ideen und Impulse aus. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war der Einfluss auf den österreichischen Theaterbetrieb seitens der französischen, norddeutschen und der englischen Literatur besonders groß. Aufgrund der starken Expansion des Buchhandels ab den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts erlebte auch das Übersetzungswesen einen rasanten Aufstieg. Das Bürgertum wurde zunehmend zur Zielgruppe und förderte durch sein Interesse wiederum die Rezeption ausländischer Literatur. Die Untersuchungen der Bestände von Leihbibliotheken durch Alberto Martino⁸ und Susan Doering⁹ liefern aufschlussreiche rezeptionsgeschichtliche Erkenntnisse und Beweise für ein erhöhtes Interesse an ausländischer Literatur und belegen eindrucksvoll die Zunahme des französischen Kultureinflusses. Auch Leopold Nosko kommt zu ähnlichen Ergebnissen nach näherer Untersuchung des *Haupt-Catalogs der deutschen, französischen, englischen, italienischen und spanischen Bücher in der großen öffentlichen Leihbibliothek von Armbrusters Witve und Friedrich Gerold in Wien, Stadt, Singerstraße Nr. 878, beim rothen Apfel, im ersten Stock rechts* aus dem Jahre 1859.¹⁰ Der *Catalog* listet 11.476 Titel auf, die Nosko in 6902 deutschsprachige Werke (60,1 Prozent), 3028 französischsprachige Werke (26,4 Prozent), 941 englischsprachige Werke (8,2 Prozent), 577 italienischsprachige Werke (5,0 Prozent) und 28 spanischsprachige Werke (0,3 Prozent) aufteilt. Nosko folgert weiter, dass zu den 3028 französischsprachigen Werken noch 857 Werke französischer Autoren in diversen Übersetzungen hinzukommen. Man erhält somit einen Bestand an 3885 Büchern französischer Herkunft und Sprache, das entspricht 33,85 Prozent und macht somit mehr als ein Drittel aller Bücher in der Leihbibliothek aus. Unter-

⁸ Alberto Martino: *Die deutsche Leihbibliothek. Geschichte einer literarischen Institution (1756-1914)*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1990. Im Folgenden zitiert als: Martino 1990.

⁹ Susan Doering: *Der Wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke*. München: W. Ludwig, 1992 (Literatur aus Bayern und Österreich. Literaturhistorische Studien Band V). Im Folgenden zitiert als: Doering 1992.

¹⁰ *Haupt-Catalog der deutschen, französischen, englischen, italienischen und spanischen Bücher in der großen öffentlichen Leihbibliothek von Armbrusters Witve und Friedrich Gerold in Wien, Stadt, Singerstraße Nr. 878, beim rothen Apfel, im ersten Stock rechts*. Wien: Druck von Carl Gerolds Sohn, 1859.

sucht man diese Gruppe näher, zeigt sich, dass die belletristischen Werke im Gesamtbestand zahlenmäßig überwiegen.¹¹

Die Beherrschung der französischen Sprache war sowohl in adeligen als auch in bürgerlichen Kreisen in Wien von großer Bedeutung. Neben dem regulären Sprachunterricht eines Handels- und Gebrauchsfranzösisch in den Handelsschulen wurden im 19. Jahrhundert zunehmend Privatschulen frequentiert, um sich Sprachkenntnisse für Reisen, Theaterbesuche oder Lektüre anzueignen. Im Laufe der ersten Jahrhunderthälfte wurde somit der französische Kultureinfluss ausgehend von einem „hoforientierten Elitarismus“¹² für breitere Volksschichten maßgeblich und begünstigte in Folge verstärkt das Übersetzungswesen auch im Theaterbetrieb. Norbert Bachleitner spricht bezüglich der Romanübersetzungen von einem Gleichgewicht der französischen und englischen Autoren, auf dem Sektor der Dramatik allerdings von einer Monopolstellung der Franzosen.¹³

Eine nähere Analyse der Spielpläne der wichtigsten Bühnen Wiens untermauert den frappierenden französischen Einfluss. Bereits im ersten Jahr der Inbetriebnahme des Wiener Hofburgtheaters waren ca. die Hälfte aller aufgeführten Stücke Übersetzungen aus Fremdsprachen, der Großteil Übersetzungen oder Bearbeitungen aus dem Französischen. Im Zeitraum von 1814 bis 1849 finden sich am Burgtheater unter den 733 Neuinszenierungen 196 ins Deutsche übersetzte Stücke französischer Autoren, das sind somit 26,7 Prozent aller Neuinszenierungen. Von diesen 196 französischen Stücken waren 151 Lustspiele oder Possen und 45 Tragödien, Dramen, Schauspiele und Familiengemälde. Nosko stellt fest, dass in der Zeit von der Gründung des Nationaltheaters, d.h. von 1776 bis 1888, noch jedes vierte zur Aufführung gebrachte Theaterstück eine

¹¹ Leopold Nosko: *Kultureinflüsse – Kulturbeziehungen: Kultur 1850-1880. Wechselwirkungen österr. und franz. Kultur*. Wien, Köln, Graz: Böhlau, 1983. S. 92-93. Im Folgenden zitiert als: Nosko 1983. Martino kommt bei näherer Untersuchung für das Jahr 1842 zu ähnlichen Zahlen. Von einem Gesamtbestand an 4880 Bänden ausländischer Literatur in der Leihbibliothek von Armbrusters Witwe und Friedrich Gerold, waren 3582 französischer Herkunft, d.h. 73,4 Prozent des Bestandes fremder Literatur. Vgl. als: Martino 1990. S. 768. Tabelle 4.

¹² Doering 1992. S. 21.

¹³ Norbert Bachleitner: „Übersetzungsfabriken. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jhs.“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Hg. W. Frühwald/G. Jäger/D. Langewiesche/A. Martino. 14. Band. Heft 1. 1989. S. 1-49.

Übersetzung eines französischen Originals war.¹⁴ Aus den Aufführungsziffern kann man zwei Feststellungen gewinnen: das Hofburgtheater war einerseits besonders abhängig von Vorlagen aus dem Ausland, andererseits waren besonders die französischen Lustspielbearbeitungen von extremer Kurzlebigkeit. Auf den Bühnen der Vorstadttheater war die Situation, bis auf das Theater in der Leopoldstadt, das sich bis in die 30er Jahre auf das Lokallustspiel konzentrierte, ähnlich. Besonders das Theater an der Wien folgte rasch dem Beispiel des Burgtheaters. So waren im Jahre 1820 von 59 Neuinszenierungen 17 französische Übersetzungen, im Jahre 1844 halten sich die Übersetzungen aus dem Französischen mit den deutschsprachigen Originalen bereits die Waage.¹⁵ Gespielt wurden auf den Wiener Bühnen alle Gattungen der französischen Dramatik: Drama, Melodrama, Lustspiel, Vaudeville und Oper, wobei im Zuge der Bearbeitungen die Gattungen gerne ausgetauscht wurden.

III. Motive für Übersetzung und Bearbeitung

Für das große Interesse an französischen Theaterstücken in Österreich gab es mehrere Gründe. So waren es sicherlich die aktuellen Themen der französischen Theaterproduktion, welche Probleme des Bürgertums, der Politik, der Religion ansprach und allgemein die gesellschaftlichen Veränderungen und die damit einhergehenden Spannungen dramatisch abhandelte. Aber auch die oftmals von der literarischen Kritik bekräftigte Krise des deutschsprachigen Lustspiels mag einen wichtigen Impuls für die verstärkte Rezeption französischer Dramatik gegeben haben. Vielfach zitiert und bekannt sind die stereotypen Klagen über die Übersetzungswut und die Bearbeitungsmanie in Deutschland und Österreich.¹⁶ In dem im 13. Jahrgang des *Wiener Hof Theater Taschenbuchs* erschienenen Einakter *Der Theater-Dichter nach der Mode* von Friedrich Reil wird die Schreibweise der dramatischen Schriftstellerkollegen scharf kritisiert und die Gründe für die Bearbeitungen der französischen „Schublädchen-Stücke“ auch in der Misere der heimatlichen Theaterproduktion gesehen.

¹⁴ Vgl. Nosko 1983. S. 77.

¹⁵ Vgl. Doering 1992. S. 26ff.

¹⁶ Die bekannteste Beschreibung einer sogenannten „Übersetzungsfabrik“ lieferte Wilhelm Hauff in *Die Bücher und die Lesenwelt*. Vgl. Wilhelm Hauff. *Werke*. Hg. Hermann Engelhard. Band 2. Stuttgart 1962. S. 734f. (Zuerst erschienen im *Morgenblatt für gebildete Stände* 1827, Nr. 85-92).

Wie, Sie glauben also wirklich, es sey eine so große Kunst, ein Lustspiel zu schreiben? Und ich behaupte, nichts ist leichter. [...] Allein ich verstehe auch hier nicht die Arbeiten eines Molière, Holbein, Hafner, Jünger, Goldoni, usw., sondern nur jene Machwerke und hirnlose Possen, die jetzt unter dem Namen Lustspiel auf den Theatern herumgaukeln, und die Neugierde der Geschmackvollen betrügen. Solche Schublädchen-Stücke, die Franzosen nennen sie mit dem wahren Ausdruck *pièces-à-tiroir*, kann man alle Stunden Eines auf die Welt bringen. Bey uns Deutschen grassieren jetzt zwei Arten von Lustspiieldichterseuchen. Die eine wüthet und kränkelt in Uebersetzungen. Kaum ist ein dialogirter Kalemberg, oder eine in Scenen eingetheilte Anekdote in unserer Gränze, gleich fällt die Uebersetzerhorde über die Beute her, gibt den Personen andere Namen, dem Stück einen andern Titel. Wenn sie nur noch eine gute Auswahl zu treffen verstünde! Aber da gibt es im fremden Original so viel Schlechtes und Mittelmäßiges, daß es verdient hätte, im Original selbst unbekannt zu bleiben. – Die andern Sternschneuzen von Dichtern sind die Bearbeiter, Zurichter oder vielmehr Nachrichter der Stücke. Diese fahren plötzlich als Originale auf, spreizen sich, daß sie ganze Handlungen von drei oder zwei Personen herausgekünstelt haben, hängen dem Siebenminuten-Kindchen die Reimklapper an, lassen einige Personen zwischen den Koulissen sprechen, oder singen, und man findet die Spielerey allerliebste. Wir liegen jetzt in solcher Krisis verderbten Geschmacks, daß ich wetten darf, es sollen ein Dutzend Personen die Verabredung treffen, zusammen ein Stück zu schreiben, doch so, dass Jeder eine Scene schreibt, wie ihm beliebt. Werden hernach alle diese Scenen blind aneinander gereiht, das Publikum nimmt diese Säckelchen eben so gut auf, wie ein Meisterwerk. Die ganze Komödienmacherey behandelt man wie Charaden, wie ein Endreimen-Gedicht.¹⁷

Neben dem Fehlen eigenständiger Werke sind aber auch die wirtschaftlichen Verhältnisse für die massive Zunahme auf dem Übersetzungssektor verantwortlich zu machen. Das Fehlen eindeutiger Tantiemenregelungen förderte die finanzielle Abhängigkeit der Autoren von den Theaterdirektionen, die aufgrund der erhöhten Nachfrage nach Neuinszenierungen seitens des Publikums die Produktion an Theaterstücken verstärkt in die

¹⁷ Friedrich Reil: „*Der Theater-Dichter nach der Mode*. Ein Lustspielchen in einem Aufzug.“ *Wiener Hof-Theater Taschenbuch*. Wien: Geistinger, 1816. 13. Jg. S. 133-176. Hier zitiert S. 135-138.

Höhe trieben. Als Ausweg dieses fatalen Zusammenhangs wirtschaftlicher Notwendigkeiten und dem kulturellen Geschehen auf den Bühnen wurden daher vermehrt Originale aus dem Ausland, teils auf illegalem Wege, nach Österreich geschafft, schnell übersetzt oder bearbeitet und auf den Wiener Bühnen zum Besten gegeben. Die österreichischen Autoren bekamen nur ein einmaliges Honorar bezahlt, wobei die Höhe desselben allein vom Gutdünken des Theaterdirektors und nicht von der Qualität, dem Ertragswert des Stückes oder, bei Übersetzungen, von der investierten Mühe und Zeit abhing. In nur ganz seltenen Fällen kam es zu einer Beteiligung des Autors an den Einnahmen.¹⁸

Zu der fehlenden Tantiemenregelung kam ein Fehlen urheberrechtlicher Bestimmungen in Österreich hinzu, da es mit Frankreich oder England keine Abkommen auf diesem Gebiet gab.¹⁹ Selbst innerhalb Österreichs wurde erst mit der Erlassung des Urheberrechtspatentes von 1846 ein gewisser Schutz inländischer Theaterstücke vor unerlaubtem Nachdruck bis 30 Jahre und Schutz vor unberechtigter Aufführung ungedruckter Stücke bis 10 Jahre nach dem Tod des Urhebers gewährleistet.²⁰ Daraus lässt sich mit Sicherheit einerseits die große Fülle an Übersetzungen erklären und andererseits ihre oft mangelnde Qualität. Lediglich bereits anerkannte und bekannte Schriftsteller konnten eine gewisse Summe als Voraussetzung zur Zusammenarbeit verlangen, unbedeutende Autoren und Übersetzer waren ungeschützt der Willkür der Theaterdirektoren und Verleger ausgesetzt. Über die Bezahlung von Castelli für seine erste Übersetzung²¹ geben seine *Memoiren* Aufschluss:

¹⁸ Vgl. Hans-Jürgen Weisker: *Das wirtschaftliche Verhältnis zwischen Autor und Theater. 1790-1857*. Diss. München 1931. S. 16. Im Folgenden zitiert als: Weisker 1931.

¹⁹ Erst 1866 wurde ein Vertrag zwischen Frankreich und Österreich abgeschlossen, der den gegenseitigen Schutz gegen Nachdruck garantierte und die Vergabe der Übersetzungsrechte regelte. Als Folge dieser neuen gesetzlichen Regelungen kam es zu einem massiven Rückgang der Übersetzungen aus dem Französischen, da Mehrfachübersetzungen nunmehr unmöglich waren und durch die Verpflichtung von Tantiemenzahlungen an die Autoren und Verlage der Originale die Übersetzungen generell teurer wurden.

²⁰ Vgl. Urs Helmsendorfer: „Heilig sey das Eigenthum!“ Urheberrecht in Wien um 1850“. *UFITA. Archiv für Urheber- und Medienrecht*. 2001/II. Bern: Stämpfli, 2001. S. 457-496.

²¹ Es handelt sich dabei um eine Übertragung des Stückes *Coeline* von Pixérécourt, das 1802 unter dem Titel *Die Mühle am Arpennerfelsen* am Theater an der Wien aufgeführt wurde.

Dies war meine erste dramatische Arbeit, mit allen Ingredienzen gefüllt, welche bei dem Volke Wirkung machen. Eine verfolgte Unschuld, ein gräulicher Thyrann, Donner und Blitz, eine Brücke, welche einbricht, ein Stummer u.s.w. Ich hatte eine große Freude über den glücklichen Ausgang und bedauerte nur, daß ich dem sublimen Werke den Namen des großen Bearbeiters nicht beige-
setzt hatte. Ich erhielt dafür das ungeheure Honorar von 30 fl. in Bankozetteln und gab in der Freude meines Herzens den Schauspielern, welche in dem Stücke zu spielen hatten, ein glänzendes Souper, wofür ich dem Gastgeber auf mein Honorar noch 10 fl. darauf zahlen mußte.²²

Für sein Libretto zur *Schweizerfamilie*, einer freien Bearbeitung nach einem französischen Original, erhielt Castelli lediglich 8 fl. Das Stück wurde bei Wallishausser in Wien verlegt, erlebte sechs Auflagen, ohne dass Castelli finanziell an dem Erfolg beteiligt war.

Weigl hat seine Musik zur Schweizerfamilie an alle Theater verkauft, mein Buch ging mit in den Kauf, da es für 30 kr. gedruckt zu haben war. Wallishausser hat davon 6 Auflagen gemacht, und ich habe kein Honorar mehr gesehen, und das mit Recht, da ich bei der ersten Auflage keines forderte und auch keine Bedingungen für die folgenden festsetzte.²³

Eine andere Möglichkeit für einen Dichter sich einen halbwegs gesicherten Lebensunterhalt zu beschaffen, bestand darin, vertraglich angestellter Dichter eines bestimmten Theaters zu werden. Der Auswahl eines fix angestellten Autors lagen in den meisten Fällen nicht ästhetische, sondern rein wirtschaftlich-ökonomische Überlegungen zugrunde. Der finanzielle Ertrag der Stücke stand dabei im Vordergrund und die Autoren mussten, um dauerhaft Hausdichter an einer Bühne zu bleiben, dementsprechend viel produzieren.

Im Jahre 1811 wurde Castelli als Hoftheaterdichter im k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnertor angestellt. Castelli schreibt in seinen *Memoiren*, dass er sehr überrascht war, als er einen Brief des damaligen Direktors des Hoftheaters, des Fürsten von Lobkowitz, erhielt. Eine beiliegende Instruktion schrieb Castelli als Bedingung für eine Anstellung vor, dass er kein Theaterjournal mehr redigieren, und dass er sich nicht mit der italienischen Oper beschäftigen dürfe. Castelli erfüllte diese

²² Castelli: *Memoiren* 1861. Bd. 1. S. 55.

²³ Castelli: *Memoiren* 1861. Bd. 1. S. 151.

Bedingungen und seine Produktivität auf dramaturgischem Gebiet hielt ungebrochen an.

Während ich nun Hofoperntheater-Dichter war, arbeitete ich mit dem größten Fleiße für diese Bühne, ich übersetzte den „Ferdinand Cortez“, den „Schnee“, „Johann von Paris“, das „Lotterielos“, die „Bayaderen“, den „neue Gutsherrn“, „Jeannet und Colin“, den „Kirchtag im benachbarten Dorfe“ und noch mehrere andere. Ich hatte dazu gute Darsteller; denn damals verstanden die deutschen Operisten auch noch zu reden und zu spielen, und so gefielen alle diese Opern. Der Fürst war sehr mit mir zufrieden und vermehrte meine Jahresgage von 1500 fl. auf 2000 fl.²⁴

Mit Antreten der Direktion von Graf Ferdinand Palffy 1814, der gezwungen war, Sparmaßnahmen im Theaterbetrieb vorzunehmen, verzichtete man auf Castelli.

IV. Verbreitung der französischen Vorlagen

Die Kontaktaufnahme mit der französischen Literatur konnte durch die Lektüre von Korrespondenzberichten in Zeitungen, durch Gastspiele französischer Schauspielergruppen, durch Reisen in das benachbarte Ausland, durch Kontakt mit einer dort lebenden, dem Theater zugeneigten Persönlichkeit oder durch die Zusammenarbeit mit der neuen Institution der Theateragentur, die sich die Vermittlung ausländischer Werke für ein gewisses Entgelt zur Aufgabe gemacht hat, erfolgen. Die persönliche Kontaktaufnahme war vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die häufigste Form, da Bildungsreisen nach Frankreich durchaus beliebt und populär waren, Paris war eine Art Pilgerstätte für alle

²⁴ Castelli: *Memoiren* 1861. Bd. 1. S. 205. *Ferdinand Cortez* – *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique* – Große her. Oper in 3 Akten von Spontini, Text von Jouy und Esménard, Paris 1809; *Johann von Paris* – *Jean de Paris* – Kom. Oper in 2 Akten von Boieldieu, Text von St. Just, Paris 1812; *Lotterielos* – *Le billet de loterie* – Kom. Oper in 1 Akt von Isouard, Text von Roger und Creuzé, Paris 1811; *Die Bayaderen* – *Les Bayadères* – Oper in 3 Akten von Catel, Text von Jouy; *Der neue Gutsherr* – *Le nouveau Seigneur de village* – Oper in 1 Akt von Boieldieu, Text von Creuzé de Lesser, Paris 1813; *Jeannet und Colin* – *Jeannot et Colin* – Singspiel von Isouard, Text von Etienne, Paris 1814; *Kirchtag im benachbarten Dorfe* – *La fête de village voisin* – Kom. Oper von Boieldieu, Text von Sevrin, nach 1810.

Theaterliebhaber. Castelli selbst unternahm ebenfalls mehrere Reisen ins Ausland, wobei ihn diese 1814-15 nach Frankreich führten. In seinen *Memoiren* liefert er ausführliche Beschreibungen seiner Eindrücke und Erlebnisse, vor allem die Metropole Paris und ihre Theater haben einen bleibenden Eindruck bei dem Reisenden hinterlassen. Er berichtet über die wichtigsten Pariser Bühnen, kommentiert die Handhabung der Theaterzettel in Paris, das Verhalten des französischen Publikums und konstatiert ein stärkeres Ineinandergreifen der Bereiche Theater und Journalistik. Die in Frankreich bereits übliche Tantiemenauszahlung beurteilt er als sehr positiv und als dem Schaffensprozess förderlich, wenn er notiert:

Dichter und Componist werden durch diese Veröffentlichung keineswegs beeinträchtigt; denn die Provinzdirektionen, welche die Werke auf ihren Theatern geben, müssen nichts desto weniger die von dem Gesetze bestimmten Prozente jeder Einnahme an die Verfasser abgeben. Auf diese Art bezahlt sich jedes Werk nach seinem Gehalte und kein Dichter oder Componist kann durch betrügerische Direktionen, Copisten und Souffleurs um die Früchte seines Geistes bevorthelt werden.²⁵

Nach einer längeren Passage über die zu der Zeit bedeutenden und populären Schauspieler an den Pariser Bühnen, schließt er seine Reisebeschreibung mit Berichten über Gebäude und geographische Besonderheiten. Castelli nutzte die Reise sicherlich neben dem Besuch von Theatern, Museen und Sehenswürdigkeiten, um sich französische Theaterstücke zu beschaffen. Nach seiner Rückkehr bat er Bekannte und Freunde, ihm aktuelle französische Spieltexte zu schicken. So schreibt er beispielsweise an Meyerbeer die Bitte: „Schicke mir die Bücher neuer Theaterstücke, wenn welche bisher erschienen seyn sollen.“²⁶ Castellis Theaterbibliothek, die er an die k. k. Hofbibliothek verkaufte, enthielt 12000 Theaterstücke, worunter 4000 französische Spieltexte und etwa 12000 Theaterzettel zu finden sind.²⁷

Neben Dichtern wie Castelli reisten aber auch Wiener Theaterdirektoren häufig nach Paris, um die dortigen Theaterverhältnisse zu begutachten. So unternahm beispielsweise der Direktor des Theaters in der Leo-

²⁵ Castelli: *Memoiren* 1861. Bd. 2. S. 80-81.

²⁶ Giacomo Meyerbeer: *Briefwechsel und Tagebücher*. Hg. Heinz Becker. Berlin: De Gruyter, 1960. Band I. S. 280.

²⁷ Vgl. Martineau 1932. S. 197. Weiters den *Catalogue des pièces dramatiques françaises qui se trouvent dans la collection de I. F. Castelli*. Österreichische Nationalbibliothek Signatur 15399 (Suppl. 3105) ch XIX (1818) 251.

poldstadt, Carl Carl, im Jahre 1840 in Begleitung des Malers De Pian und des Theatermeisters Sußbauer eine Reise nach Paris mit dem ausdrücklichen Ziel, Theaterstücke für die eigene Bühne zu akquirieren.²⁸ Auch Johann Nepomuk Nestroy reiste in seiner Funktion als Direktor des Carltheaters 1857 und 1858 nach Paris.

Neben persönlichen Kontakten und Reisen ins Ausland wurde die Verbreitung der französischen Vorlagen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die neu entstandene Institution der Theateragentur gefördert. Da sich das Theater zusehends zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor wandelte und sich die Bühnen zu gewinnorientierten Unternehmen entwickelten, waren die Theateragenten ein wichtiger Bestandteil für den reibungslosen geschäftlichen Ablauf in allen Belangen des Bühnenbetriebs. Sie vermittelten einerseits Schauspieler an diverse Theaterbühnen gegen Provision und vertrieben andererseits inländische, als auch ausländische Theaterstücke an die Theater selbst. Als wichtigster Agent Wiens ist Adalbert Prix zu nennen, der von 1839 bis 1843 bei Carl Carl Kassier und Direktionssekretär war. Er wurde mit seiner Agentur einer der einflussreichsten und rücksichtslosesten Agenten. – „Er, wie die meisten Wiener Agenturen, unterscheidet sich von den übrigen deutschen dadurch, daß er nur Stücke gegen Pauschalvergütung, d.h. nach Erwerbung als Eigentum, an sämtliche österreichischen Provinzbühnen vertreibt.“²⁹ Prix stand in geschäftlicher Verbindung mit den deutschen Theateragenten Heinrich und Michaelson. Als zweiter wichtiger Wiener Agent neben Prix ist Franz Holding zu nennen, der ebenfalls die Werke zum alleinigen Vertrieb als Eigentum den Autoren abkaufte. 1844 übernahm Holding die Leitung der Agentur des Musik- und Theater-Auskunfts-bureaus von Franz Glöggel. Überdies gab er die *Wiener Theaterzeitung* und den *Theater-telegraphen* heraus. 1850 wurde eine neue Agentur von Max Wiedermann in Wien gegründet und ab den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts wuchs die Zahl der Theateragenturen rasant an. Der Konkurrenzkampf verstärkte sich, das Niveau sank infolgedessen stark ab, die Theateragenturen gerieten immer mehr in Misskredit und wurden zusehends für den Qualitätsabfall der Bühnenleistungen verantwortlich gemacht.³⁰

²⁸ Vgl. Friedrich Kaiser: *Unter fünfzehn Theaterdirektoren*. Wien: Waldheim, 1870. S. 119f.

²⁹ Weisker 1931. S. 51.

³⁰ Vgl. *Monatsschrift für Theater und Musik*. Hg. J. Klemm. Wien: Wallishausser, 1855 und 1856. Veröffentlichung eines Berichtes aus den *Hamburger Jahreszei-*

V. Die Zensur – ein wichtiger Faktor im Theaterbetrieb

Neben der Rücksichtnahme auf die Erwartungshaltung und die Wünsche des Theaterpublikums, die Direktiven der Theaterunternehmer und die Erfüllung betriebswirtschaftlicher Grundlagen, war auch die österreichische Theaterzensur ein wichtiger und maßgeblicher Faktor in der Theaterproduktion des 19. Jahrhunderts. Die österreichische Monarchie verfügte zweifelsohne über eines der strengsten Zensursysteme im 19. Jahrhundert, das alle Bereiche des öffentlichen Lebens betraf.

Mit dem Regierungsantritt Kaiser Franz II. im Jahre 1792 fand das Gedankengut des Josephinismus ein abruptes Ende. Die seit 1782 von der Studien-Hofkommission ausgeführte Bücherzensur wurde 1801 dem Aufgabenbereich der 1793 geschaffenen Polizeihofstelle zugeteilt. Das am 10. Mai 1795 erlassene neue Zensurgesetz bedeutete eine eindeutige Restauration der Gesetze vor Joseph II. und die im Jahre 1810 verfügte Dienstvorschrift für die literarische Zensur blieb bis 1848 bestehen. Mit der Revolution 1848 wurde das Zensursystem kurzfristig stillgelegt, um am 1. September 1852 mit einer neuen *Presß-Ordnung* teilweise wieder eingeführt zu werden. Mit seiner *Denkschrift* aus dem Jahre 1795 legte Franz Karl Hägelin den Grundstein für die Handhabung der Theaterzensur im gesamten 19. Jahrhundert und beeinflusste durch die Einteilung der drei großen Problembereiche Religion, Staat und Sitte alle weiteren gesetzlichen Zensurbestimmungen maßgeblich.³¹ Im Jahre 1803 wurde auch die Theaterzensur in den Zuständigkeitsbereich der Polizei übertragen. Am

ten, der die Problematik der Theateragenturen abhandelt. Auch Wallishausser selbst äußerte sich über dieses Thema in der *Monatsschrift* von 1855 mit ähnlich negativen Worten: „Die sogenannten Theateragenturen sind die eigentlichen Factoren der jetzigen so traurigen und leidigen Theaterwirtschaft, sie haben schlechte Directoren, schlechte Schauspieler (diese sogar in Unzahl) und schlechte Stücke hervorgebracht. Durch das Errichten von Theater-Blättern und Blättchen ist der ganzen heillosen Wirthschaft noch die Krone aufgesetzt worden, denn diese Theater-Chroniken und Zeitungen wurden das Feld, um all den Wust von Unsinn und Lobqualm anzubauen, den man nothwendig brauchte, um seine Künstler lobpsalmend zu empfehlen, – seine Stücke auszuposaunen, – überhaupt um sein Geschäft zu heben.“ In: *Monatsschrift für Theater und Musik*. Hg. J. Klemm. Wien: Wallishausser, 1855. S. 552-553.

³¹ Die Denkschrift Hägelins an das Directorium in cameralibus et publico-politicis ist nachzulesen in Carl Glossy: *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur*. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 7 (1896): S. 62-104.

5. Dezember 1803 trat die *Instruktion für die Theaterkommissäre in den Vorstädten von Wien* in Kraft, welche die Kontrolle der Aufführung durch die verpflichtende Anwesenheit eines Theaterkommissärs vorschrieb. Die drei Theaterkommissäre für die Vorstadtbühnen wechselten alle sechs Monate das Theater. Mit der Revolution 1848 wurde die Theaterzensur nicht offiziell aufgehoben, sie konnte allerdings aufgrund der Abschaffung der Polizei- und Zensurhofstelle nicht mehr ordnungsgemäß ausgeführt werden.³² Bereits am 25. November 1850 wurde mit der Erlassung der *Theaterordnung* durch den Innenminister Alexander Freiherr von Bach eine neue Grundlage für die zukünftige Handhabung der Zensur dramatischer Werke geschaffen. Ergänzt wurde die sogenannte *Bach'sche Theaterordnung* durch eine *Instruktion für die Statthalter*.³³ Die dort festgehaltenen Regeln orientierten sich im Wesentlichen an der Denkschrift von Hägelin und sollten das ganze restliche 19. Jahrhundert über ihre Gültigkeit bewahren. Hägelin unterteilte die Aufgaben der Zensur in drei große Problembereiche: Religion und Kirche, Staat und Politik sowie Sitte und Moral. Da das Theater als Schule der Sitten und des guten Geschmacks betrachtet wurde, musste ein besonders strenges Einhalten der Zensurrichtlinien auf dem dramatischen Sektor gewährleistet werden. Aufgrund der Massenwirkung des gesprochenen Textes auf der Theaterbühne und dem häufigen Extemporieren der Schauspieler erschien die strengere Handhabung der Theaterzensur gegenüber der Bücherzensur gerechtfertigt. Auch nach der bürgerlichen Revolution von 1848 und der Abschaffung der Vorzensur bei gedruckten Werken blieben die Kriterien für die Theaterzensur unvermindert streng aufrecht, wenngleich es in Summe zu weniger Aufführungsverboten kam.

Der Ablauf der Theaterzensur war strengstens geregelt: die Texte mussten vor ihrer Aufführung in zweimaliger Ausführung bei den Behörden eingereicht werden, wurden begutachtet, vielfach verändert und durften erst nach der amtlich erteilten Bewilligung aufgeführt werden. Diese Regelung galt natürlich auch für Übersetzungen und Bearbeitungen fremdsprachiger Originale. Es müssen demnach bei deren Begutachtung auch immer zensurgeschichtlich relevante Fragestellungen bedacht werden, da viele Streichungen und Textabänderungen gegenüber der ori-

³² Vgl. Johann Hüttner: „Zensur ist nicht gleich Zensur“. *Nestroyana*. Jahrgang 13 (1981): S. 22-24.

³³ „Verordnung des Ministeriums des Innern vom 25. November 1850“. *RGBL* Nr. 454.

ginalen Vorlage auch aus Rücksichtnahme auf die Zensur unternommen worden sind.

In allen Biographien und Einzeldarstellungen wird Castelli charakterisiert als ein Dichter der Gemütlichkeit, frei von künstlerisch-poetischen Absichten und politischen Ideen. Seine Anstellung bei der österreichischen Regierung gewährte ihm ein gewisses Ansehen in der Gesellschaft und finanzielle Absicherung. Bauernfeld charakterisierte ihn als den „letzten Alt-Wiener“³⁴ und hob besonders seine Popularität und seinen Patriotismus hervor.³⁴ Trotz aller ihm attestierter Oberflächlichkeit und angeblichen Gleichmutes kam auch Castelli immer wieder mit der Zensur und Polizei in Konflikt. Ein erstes massives Zusammentreffen mit der Polizei und ihren Behörden fand 1826 in Bezug auf das behördliche Verbot der literarisch-humoristischen Vereinigung der Ludlamshöhle statt, die Castelli mitbegründet hatte. In seinen Memoiren hinterließ Castelli einige interessante Details über die Zensurhandhabung, deren Dokumentation für die Nachwelt ihm besonders wichtig war: „Ich besitze Sammelgeist, und so wie ich Dosen, Anekdoten und Bücher sammelte, so sammelte ich mir auch Censuralbernhheiten, und könnte mit mehreren Fascikeln voll aufwarten.“³⁵ Nach eigenen Angaben wurde Castelli auch mehrmals wegen Zensurübertretungen, vor allem in Aufsätzen für Zeitschriften und Zeitungen, mit einer Geldstrafe belegt. Das *Wiener Conversationsblatt*, dessen Redaktion Castelli seit März 1821 innehatte, musste auf obersten Befehl der Zensur im Dezember 1821 sein Erscheinen einstellen. Als ein echtes Bekenntnis für ein Eintreten gegen die herrschenden Zensurbedingungen ist seine Unterschrift unter der *Schriftstellerpetition* vom März 1845 zu sehen. Mit bekannten Autoren, wie z.B. Grillparzer, trat Castelli für eine Lockerung der Zensur, eine gerechtere Handhabung derselben und mehr Rechte für den Schriftsteller ein.³⁶ Allerdings plädierte Castelli weniger aufgrund seiner politischen Einstellungen für die Aufhebung der Zensur, vielmehr fühlte er sich durch die Zensurrichtlinien in seinem alltäglichen Leben und Schaffen einge-

³⁴ Vgl. Eduard Bauernfeld: *Erinnerungen aus Alt-Wien*. Hg. Josef Bindter. Wien 1923. S. 436-445.

³⁵ Castelli: *Memoiren* 1861. Band 1. S. 278.

³⁶ Der gesamte Wortlaut dieser Petition unter dem Titel *Denkschrift über die gegenwärtigen Zustände der Zensur in Österreich* ist abgedruckt in: Adolph Wiesner: *Denkwürdigkeiten der österreichischen Zensur vom Zeitalter der Reformation bis auf die Gegenwart*. Stuttgart: A. Krabbe, 1847. S. 409-422.

schränkt. Seine Tätigkeit als Übersetzer und Bearbeiter ist daher auch immer im Zusammenhang mit der Theaterzensur der Zeit zu sehen.

So sah er sich beispielsweise im April 1826 gezwungen, anlässlich eines Verbotes seiner Übersetzung *Ein Tag Carls des Fünften*³⁷, einen Rekurs an die Zensurbehörden zu richten. Castelli bekräftigt die Unanständigkeit des Sujets und bittet um eine nochmalige Prüfung des Manuskriptes.³⁸ Zusätzlich bietet er die Möglichkeit der Abänderung einzelner beanstandeter Textstellen an. Castellis Rekurs zeigte den gewünschten Erfolg und das Theaterstück wurde am 14. April 1826 admittiert, am 11. Februar 1827 in Prag erstaufgeführt und im *Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande* für das Jahr 1827 gedruckt.³⁹ Castelli veröffentlichte es zusätzlich 1835 im *Dramatischen Sträußchen*. Nach einem Textvergleich zwischen französischem Original und deutscher Übersetzung kann man zensurgeschichtlich motivierte Abweichungen erkennen. Die Person des Königs erfuhr eine allgemeine Aufwertung, wird populärer und volksnaher dargestellt und kritische Textstellen über die Hofgesellschaft wurden entfernt.

Im Dezember 1832 wurde die Übersetzung von Eugène Scribes Lustspiel *Die Familie Riekeburg*⁴⁰ am Burgtheater erstaufgeführt und erlebte bis 1854 23 Aufführungen. In einem mit 19. März 1831 datierten Brief an den deutschen Übersetzerkollegen Theodor Hell, mit dem er in regem Kontakt stand, schreibt Castelli, dass die Bearbeitung von Hell in Wien von der Zensur nicht angenommen werden würde und dass Direktor Schreyvogel ihm den Auftrag erteilt hätte, das Lustspiel *passender* zu übersetzen.⁴¹

³⁷ Nicolas-Paul Dupont: *Une journée de Charles V.* Comédie en un acte et en prose. Paris 1824.

³⁸ Der Akt trägt die Aktennummer H 65/1826. (K 1163). Akten des Allgemeinen Verwaltungsarchivs, Österreichisches Staatsarchiv.

³⁹ *Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande*. Hg. C. Lebrün. 17. Jahrgang. Hamburg 1827.

⁴⁰ *Die Familie Riekeburg*. Lustspiel in 1 Akt. *Dramatisches Sträußchen* 17. Jg. (1832). Vorlage: Eugène Scribe. *La Famille Riquebourg ou le mariage mal assorti*.

⁴¹ Vgl. Brief Castellis an Theodor Hell vom 19. März 1831 – Signatur I. N. 6040, Handschriftensammlung der Wienbibliothek.

VI. Castelli als Übersetzer

Castelli hinterließ insgesamt mehr als 200 dramatische Erzeugnisse, von denen die Mehrheit Übersetzungen und freie Bearbeitungen aus dem Französischen sind. Eine eigens von ihm verfasste Übersicht unter dem Titel *Verzeichnis aller von mir verfaßter und bearbeiteter Theaterstücke, mit Beisetzung, wo selbe gegeben wurden* befindet sich im vierten Band seiner *Memoiren* aus dem Jahre 1861.⁴²

Der Definition von Werner Koller folgend kann man Castellis Übersetzungstätigkeit als adaptierende Übersetzungsweise bezeichnen, da aus der Ersetzung der ausgangssprachlichen Textelemente durch andere Elemente der Zielsprachlichen Kultur eine beinahe vollständige Assimilierung des Originals in der Übersetzung resultiert.⁴³ Castelli passt die im französischen Original spezifischen Elemente den österreichischen Verhältnissen an, lokalisiert und aktualisiert sie. Die Einbeziehung des sozialen und literarischen Umfeldes von Castelli ist bei der Analyse seiner Übersetzungen relevant, da die Änderungen am Originaltext nicht so sehr persönlichen Beweggründen, sondern vielmehr der allgemeinen Übersetzungstradition seiner Zeit entsprangen. Jirí Levý sieht den Übersetzer stets als „Autor seiner Zeit und seiner Nation“⁴⁴ und bezeichnet jede Übersetzungstätigkeit als einen Akt der Interpretation. Bei Übersetzungen von Theatertexten muss man aber zusätzlich noch die Rücksichtnahme des Übersetzers auf die Interessen und die Erwartungshaltung des Publikums in Betracht ziehen. Besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das Theater die vorrangigste Vergnügungsstätte und das Publikum die oberste Instanz im Bühnengeschehen. Castelli war daher, wie auch seine Schriftstellerkollegen, gezwungen, seine dramatische Produktion den Wünschen der Zuschauer und dem allgemein herrschenden Literaturgeschmack anzupassen, um erfolgreich zu sein. Castelli nahm selbst mehrmals zur Problematik des Übersetzens Stellung und setzte sich u.a. in seinem *Vorschlag zu einer neuen Übersetzungsmethode*

⁴² Walter Martinez bietet in seiner Dissertation eine ausführliche Auflistung aller dramatischen Werke, inklusive Verweise auf die originalen Vorlagen, Aufführungsdaten und Inszenierungen. Vgl. Walter Martinez: *I. F. Castelli als Dramatiker*. Diss. Wien 1932.

⁴³ Vgl. Werner Koller: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg, Wiesbaden: Quelle und Meyer, 1992. S. 60ff.

⁴⁴ Jirí Levý: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt/M.; Bonn: Athenäum, 1969. S. 65-66.

mit dem Thema auseinander. Eine gute Übersetzung bedeutet für Castelli den Versuch, das, „was die Menschen sagen, mit dem was sie denken, [zu] übersetzen.“⁴⁵

Seine Laufbahn als Übersetzer begann durch Vermittlung seines Freundes Joseph von Seyfried, der Castelli einzelne Stellen übersetzen ließ. 1802 bearbeitete Castelli das französische Melodrama *Coeline, ou l'Enfant du mystère* von Pixérécourt.⁴⁶ Das Stück wurde im Oktober 1802 ohne Nennung des Übersetzers im Theater an der Wien erstaufgeführt. Im Jahre 1803 erschien das ebenfalls nach einer französischen Vorlage bearbeitete Stück *Tod und lebendig*, welches auch im Theater an der Wien in Szene gesetzt wurde und Erfolg hatte.⁴⁷ Der große Durchbruch als Bearbeiter gelang Castelli mit dem Textbuch nach einem französischen Vaudeville zu der Weigl-Oper *Die Schweizerfamilie* im Jahre 1809, die allein in Wien über 100 Aufführungen erlebte.⁴⁸ Ab dieser Zeit blieb Castelli seiner Übersetzungstätigkeit bis an sein Lebensende treu, seine eigene literarische Produktion war, besonders auf dem Gebiet der Dramatik, nicht sehr umfangreich. Auf den Vorwurf eines Lesers, zu wenig Eigenständiges zu produzieren und nur von anderen zu kopieren, antwortete er in der Zeitschrift *Thalia* mit selbstsicherem Ton:

Der Briefsteller macht es mir zum Vorwurf, daß ich, statt Originalien zu verfertigen, mich mit Übersetzungen beschäftige. Ist es denn ein Verbrechen, in seine eigenen Talente Mißtrauen zu setzen? [...] Und gewinnt nicht auch der nach Vervollkommnung strebende Geist, wenn es ihm erlaubt ist, aus bessern, fremden Originalien zu schöpfen, seine Sprachkenntnisse zu bereichern, den Geschmack des Publicums zu studieren, und sich so, nach und nach, zu seiner höheren Bestimmung, selbst Schöpfer zu werden, vorzubereiten! Nur wenigen ward die Weihe der Vollendung. [...] Ich kann diese Gelegenheit nicht vorbegehen lassen, ohne dem Publicum meinen innigsten Dank für die Güte zollen, womit es viele meiner Bearbeitungen aufnahm. Ohne mir von dem Beyfall mehr, als mir gebührt, zuzueignen, soll er mir stets zur Aufmunte-

⁴⁵ Ignaz Franz Castelli: „Vorschlag zu einer neuen Übersetzungsmethode“. *I. F. Castellis sämtliche Werke*. Bd. 14. S. 41-44. Hier zitiert S. 42.

⁴⁶ *Coelina, ou l'Enfant du mystère*, mélodrame en 3 actes de Pixérécourt. 1801.

⁴⁷ Laut Theaterzettel ist dieses Stück eine Bearbeitung nach Martainville und wurde am 29. Oktober 1803 im Theater an der Wien erstaufgeführt.

⁴⁸ Nachgedichtet nach dem Comédie-Vaudeville *Pauvre Jacques* von Cogniard Frères.

rung dienen, meine geringen Kräfte der vaterländischen Museu zu weihen, und ich glaube, mir schmeicheln zu dürfen, daß man den Gärtner, welche manche liebliche Blume des Auslandes in den heimischen Boden verpflanzte, auch dann günstig beurtheilen wird, wenn er ein selbst erzeugtes Blümchen ausstellt.⁴⁹

Eine andere Einstellung zu seiner Übersetzungstätigkeit könnte man allerdings vermuten, wenn er in der Nachrede seiner Bearbeitung von Spontinis *Fernand Cortez* von einer „maschinenmäßigen, beschränkten und undankbaren Arbeit“ schreibt.⁵⁰ Die „selbst erzeugten Blümchen“ blieben, zumindest auf dem dramatischen Gebiet, in Castellis literarischem Schaffen die Ausnahme. In seinen *Memoiren* gibt er sogar selbst die geringe Zahl von 10 Theaterstücken als eigenständige Geistesprodukte an.

Neben Autoren wie Jean-François Bayard, Philippe François Pinel Dumanoir, Ernest Legouvé, Eugène Labiche, Emile Augier, Octave Feuillet, Alexandre Dumas fils, Théodore Barrière, Victorien Sardou und Edouard Pailleron erfreuten sich besonders Stücke aus der Feder Eugène Scribes (1791-1861) großer Beliebtheit auf österreichischen Bühnen. Eine Untersuchung der Erstaufführungen auf den Theaterbühnen von Wien, Leipzig, Berlin und Weimar zeigt, dass Scribe besonders zwischen 1815 und 1820 an Popularität auf der Berliner Bühne gewann, der eigentliche Höhepunkt ist mit 1830 zu datieren. Die Anzahl der Stücke im Repertoire gemessen stand das Hofburgtheater in Wien ab 1825 an erster Stelle. Im Jahre 1830 befanden sich 30 Stücke von Scribe im Burgtheaterrepertoire. Zwischen 1835 und 1850 waren es gleichbleibende 26 Stück, zwischen 1855 und 1859 standen noch immer zwanzig Stücke am Spielplan. Erst um 1880 betrug die Anzahl der Werke von Scribe lediglich zehn Stück.⁵¹ Nosko bietet eine Auflistung aller französischen Stücke, die am Burgtheater in dem Zeitraum von 1857 bis 1887 aufgeführt

⁴⁹ Thalia, 24. Oktober 1810. Nr. 33.

⁵⁰ *Fernand Cortez, oder: Die Eroberung von Mexiko*. Eine große heroische Oper mit Ballet in drey Aufzügen. Nach dem Französischen von I. F. Castelli. Die Musik ist von Herrn G. Spontini, Kapellmeister des Conservatoriums in Neapel, General-Direktor der Musik bey dem Theater Ihrer Majestät der Kaiserinn von Frankreich. Für das k. k. Hof-Operntheater, Wien: J. B. Wallishauser, 1812, o. Paginierung.

⁵¹ Vgl. Hans-George Ruprecht: *Theaterpublikum und Textauffassung. Eine textsoziologische Studie zur Aufnahme und Wirkung von Eugène Scribes Theaterstücken im deutschen Sprachraum*. Bern: Lang, 1976. S. 53ff.

wurden. Von den insgesamt 153 Neuinszenierungen in diesen dreißig Jahren stammen achtzehn von Scribe beziehungsweise von Scribe und einem Coautor, das macht somit 8,5 Prozent in einer Zeit, wo Scribes Popularität bereits im Sinken begriffen war. Mit 5,7 Prozent aller Aufführungen ist er aber immer noch maßgeblich am Gesamtrepertoire beteiligt. Die Gründe für die Beliebtheit der Scribe'schen Stücke sind vielfältig. Neben der Beschäftigung mit zeitaktuellen und gesellschaftspolitischen Themen, erweiterte Scribe das Bühnenpersonarium des Lustspiels durch Einführung der Zeit angepasster und realistisch anmutender Figuren und reagierte dadurch auf die zunehmende Bedeutung des Bürgertums. Die österreichischen Dichter konnten aufgrund der strengen Zensur in nur sehr begrenztem Ausmaß die sozialen Veränderungen im Land thematisieren. Allein in der Volkssposse auf den Wiener Vorstadttheatern konnte ein Mindestmaß an zeitaktueller Kritik auf getarnt harmlos-spaßige Art und Weise erfolgen.

Die deutschsprachigen Autoren, und unter ihnen natürlich auch Castelli, waren angezogen von den aktuellen Themen im französischen Theater und insbesondere in den Stücken Scribes. Sie fanden in seinen Bühnenwerken Probleme behandelt, die ihrerseits auch im eigenen Land auftraten und verarbeiteten diese literarisch weiter. Die Übersetzer und Bearbeiter veränderten die Texte und passten sie dem Zeit- und Publikumsgeschmack an, doch blieben die darin behandelten Handlungsschemata und Grundprobleme dieselben. Generell kann man eine Zeitspanne von etwa sechs Monaten zwischen Erscheinen bzw. Erstaufführung des Originals und seiner Übersetzung für die Jahre 1820 bis 1860 feststellen. Am meisten und am erfolgreichsten gespielt wurden ein- bis zweiaktige Vorspiele oder burleske Vaudevilles, auf die Übertragung der Tableaux-Vaudevilles und der Vaudevilles-à-propos, die sich mit zeitaktuellen Pariser Zuständen befassten, wurde verzichtet.

Castelli übersetzte mehr als dreißig Stücke von Scribe, aus denen ich für eine genauere Textanalyse vier Werke auswählt habe, um seine Übersetzungstätigkeit näher zu illustrieren.

Das einaktige Vaudeville *L'Amant bossu* von Scribe und Mélesville aus dem Jahre 1821 wurde als Übersetzung von Castelli unter dem Titel *Der buckelige Liebhaber* am 28. Jänner 1822 am Burgtheater erstaufgeführt.⁵²

⁵² *L'Amant bossu*. Comédie-Vaudeville en un acte de Scribe. En société avec M. Perlet [pseud.: Mélesville] 1821. Der Text, den ich im Folgenden zitieren werde, ist enthalten in: Eugène Scribe: *Œuvres complètes*. Band II/8. 1876. Zi-

Das dreiaktige Lustspiel *Valérie* von Scribe und Mélesville aus dem Jahre 1822 wurde von Castelli ein Jahr später unter dem Titel *Gabriele* am Burgtheater erstaufgeführt.⁵³ Die Erstaufführung von Castellis Übertragung des einaktigen Vaudevilles *Le Baiser au porteur*, aus der Feder von Scribe, Gensoul und De Courcey unter dem Titel *Der Kuß durch einen Wechsel* (oder *Der Kuß durch Anweisung*) fand im August 1824 am Burgtheater statt.⁵⁴ Das vierte ausgewählte Theaterstück hatte weniger Erfolg auf den deutschsprachigen Bühnen als der Durchschnitt von Castellis Bearbeitungen. Im Mai 1826 wurde *Klimpern gehört zum Handwerke*, eine Bearbeitung des Comédie-Vaudevilles *Le Charlatanisme* von Scribe und Mazères, am Theater an der Wien zur Aufführung gebracht.⁵⁵

Allgemein kann man feststellen, dass Castellis Übersetzertätigkeit mit den üblichen Bearbeitungsroutrinen im 19. Jahrhundert konform geht, der originale Text wird mitunter stark verändert, den Gegebenheiten des Zielpublikums angepasst und bis auf die wesentlichen Handlungsmomente teilweise rigoros umgestaltet.

Castelli hatte, wie alle seine österreichischen und deutschen Übersetzerkollegen, die Angewohnheit, den Originalschauplatz entweder nach Österreich zu verlegen oder überhaupt ganz zu neutralisieren. Die Übersetzungen von Castelli spielen meistens „in der Hauptstadt“, wobei na-

tiert als: Scribe. *Amant bossu*. Gedruckt wurde die Übersetzung im *Dramatischen Sträußchen* für das Jahr 1823. 8. Jahrgang. Im Folgenden wird die Übersetzung zitiert als: Castelli: *Buck. Liebhaber*.

⁵³ *Valérie*. Comédie en trois actes par Scribe et Mélesville. Der Text, den ich im Folgenden zitieren werde, ist enthalten in: Eugène Scribe. *Valérie*. Comédie en trois actes. Avec notes et vocabulaire par A. W. Kastan. 2ième édition. Berlin: Friedberg & Mode, 1888. Zitiert als: Scribe: *Valérie*. Deutsche Übersetzung: *Gabriele*. Drama in 3 Akten. Nach der „Valérie“ der Herren Scribe und Melesville. Von I. F. Castelli. In: *Wiener Theater-Repertoire*. 164^{te} Lieferung. Wien: Wallishausser, 21866. Im Folgenden zitiert als: Castelli: *Gabriele*.

⁵⁴ *Le Baiser au porteur*. Comédie-Vaudeville en un acte. En société avec Mm. Justin Gensoul et F. de Courcy. In: Eugène Scribe: *Œuvres complètes*. II/12. 1877. Im Folgenden zitiert als: Scribe: *Baiser au porteur*. Castelli, I. F.: *Der Kuß durch einen Wechsel*. Posse in 1 Akt, nach Scribe. In: *Dramatisches Sträußchen* für das Jahr 1826. 11. Jahrgang. Im Folgenden zitiert als: Castelli: *Kuß*.

⁵⁵ *Le Charlatanisme*. Comédie-Vaudeville en un acte. En société avec M. Mazères. In: Eugène Scribe. *Œuvres complètes*. II/14. 1878. Im Folgenden zitiert als: Scribe: *Charlatanisme*. Castelli, I. F. *Klimpern gehört zum Handwerke*. In: *Dramatisches Sträußchen* für das Jahr 1826. 11. Jahrgang. Im Folgenden zitiert als: Castelli: *Klimpern*.

türlich Wien gemeint ist, da er an zahlreichen Textstellen die Pariser Straßenbezeichnungen durch Wiener Straßennamen ersetzt. So werden aus der „rue Neuve-des-Mathurins“ und der „rue Joubert“⁵⁶ bei Castelli der „Kornmarkt“ und die „Sattlergasse“.⁵⁷ Oft ersetzt Castelli aber auch konkrete französische Ortsangaben durch neutrale Angaben wie „Land“ oder „Provinz“, um seine Bearbeitungen auch auf anderen deutschsprachigen Bühnen außerhalb Österreichs erfolgreich zur Aufführung bringen zu können. Neben der Neutralisierung oder der Verdeutschung der geographischen Bezeichnungen werden natürlich auch die Personennamen eingedeutscht, um dem Wiener Publikum Personen vorzuführen, deren Namen leicht verständlich sind, fast aus dem realen Leben gegriffen scheinen, oder auch einen typisierenden Charakter haben. Zusätzlich kommt es zu einer Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Durch die Tilgung jeglicher Adelskritik werden bürgerliche Werte und Vorstellungen betont, die Dienstverhältnisse zwischen den Figuren jovialer und freundschaftlicher gestaltet. Der oft karge Befehlston des Originals weicht einem freundschaftlichen, manchmal fast herzlichen Plauderton. Jegliche Standeskritik wird entweder getilgt, abgeschwächt oder neutralisiert, bürgerliche Werte werden verteidigt, adelige Untugenden vertuscht. Eine Szene in *Le Baiser au porteur*, in welcher der einfache Bauer Thibaut sich über die Sitten der Städter mit folgenden Worten aufregt: „C'est une horreur! et je n'entends pas qu'ici, au village, on donne dans les manières de la ville.“⁵⁸ findet sich bezeichnender Weise in Castellis Übersetzung nicht. In den Zeitstücken von Scribe werden nicht nur die gesellschaftlichen Verhältnisse Frankreichs, sondern auch die politischen Ereignisse jener Zeit widergespiegelt. So werden zum Beispiel die Thematik der Emigration in den Stücken *Vatel, ou le Petit-fils d'un grand homme* und *Philippe* angesprochen oder im Stück *La Famille Riquebourg, ou le Mariage mal assorti* die Barrikadenkämpfe des Jahres 1830 erwähnt. Wurden diese Stücke nun übersetzt, musste der politische Gehalt verändert und entschärft werden. So hat beispielsweise Castelli in seiner Übersetzung *Die Familie Rickeburg* die Meinung des Herrn Rickeburgs über die Juliaufstände völlig verändert und die ursprünglich bei Scribe liberal angelegte Figur als reaktionären Charakter dargestellt.⁵⁹ Angriffe Scribes gegen die deutsche Na-

⁵⁶ Scribe: *Charlatanisme*. S. 208.

⁵⁷ Castelli: *Klimpern*. S. 254.

⁵⁸ Scribe: *Baiser au porteur*. S. 287.

⁵⁹ Castellis Übersetzung wurde am 14. Dezember 1832 am Burgtheater erstauffgeführt.

tion und ihre Bevölkerung mussten bei der Bearbeitung für das deutschsprachige Publikum natürlich entsprechend abgeändert werden. Die norddeutschen Bearbeiter formten Angriffe gegen ihr Land meist in Kritik gegen eine andere Nation um, zum Beispiel gegen Russland. Die österreichischen Übersetzer ihrerseits konnten, allein durch ihre enge Gebundenheit an Preußen, den deutschen Nachbarn nicht kritisieren und strichen diese Textstellen daher in den meisten Fällen völlig. In Castellis Übersetzungen fehlen oftmals die originalen Angaben über Nationalitäten oder werden durch das Adjektiv „fremd“ neutralisiert. Diese Textänderungen sind sicherlich auch aufgrund der österreichischen Zensur zu erklären, welche generell die Nennung politischer Ämter und die Verunglimpfung anderer Nationalitäten und Herrscherhäuser untersagte. So mutieren die „ambassadrice d’Espagne“ und die „princesse polonaise“ in Scribes Text⁶⁰ bei Castelli zur „Frau des neu angekommenen Gesandten“ und einer „fremde[n] Fürstin“⁶¹. Auch das von den Figuren transportierte französische Bildungsgut erlebt eine grundlegende Änderung im Zuge der Übersetzung und wird in der Regel in deutsches bzw. österreichisches umgewandelt. Französische Dichternamen, Buchtitel oder Titel von Theaterstücken werden entweder gestrichen oder durch ein deutsches Äquivalent ersetzt. So werden die Büsten der Dichter Favart und Piron in der Schilderung der Wohnung einer der Hauptfiguren bei Scribe⁶² in Castellis Übertragung zu Büsten Schillers und Goethes.⁶³ In einer Reihe von anderen Fällen kommt es auch zu einer Erweiterung des im Original genannten Bildungsgutes beziehungsweise zu einer näheren Erklärung desselben, um die Erwartungen des „bildungsbeffissene[n] Publikum[s]“⁶⁴ zu befriedigen. In dem Stück *Valérie* bedankt sich die blinde Valérie bei dem greisen Diener Ambroise, welcher sie immer führt und ihr alles erklärt. Sie erzählt, dass sie die französische Oper von König Richard gehört hätte, und Ambroise zu ihr wäre wie Antonio. Welche Funktion die Figur des Antonio in dieser Oper innehat, wird

⁶⁰ Scribe: *Charlatanisme*. S. 209-210.

⁶¹ Castelli: *Klimpern*. S. 255.

⁶² Scribe: *Charlatanisme*. S. 187.

⁶³ Castelli: *Klimpern*. S. 201.

⁶⁴ Hans-George Ruprecht: *Eugène Scribes Theaterstücke auf den Bühnen in Wien, Leipzig, Weimar und Berlin. Eine geschmacksoziologische Studie über den Erfolg der Scribeschen Theaterstücke in den deutschsprachigen Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts*. Diss. Saarbrücken 1965. S. 88. Im Folgenden zitiert als Ruprecht 1965.

nicht erklärt, das Pariser Publikum verstand den Hinweis offenbar von selbst. So lautet es in der vierten Szene:

Valérie, gaîment. Comme ma cousine me le lisait l'autre jour dans cet opéra français de Richard, tu es mon Antonio.

Ambroise. Oui ... un Antonio caduc.⁶⁵

Castelli sah sich bei der Übertragung dieser Textstelle offenbar dazu veranlasst, den Inhalt der erwähnten französischen Oper zu referieren und die Funktion des Antonio näher zu erklären. In der deutschen Version liest man:

Gabriele (fröhlich). Caroline hat mir neulich die schöne rührende Geschichte vom König Richard vorgelesen, und wie ihn der blinde Blondel befreite. Blondel wurde auch von Antonio geführt. – Ambros! Du bist mein Antonio.

Ambros. Ja, ja! aber ein alter, schwacher Antonio.⁶⁶

Textstellen, die spezifisch zeitgebundene nationale Elemente aufweisen, wie zum Beispiel Hinweise auf die nationale Währung, spezielle französische Lebensgewohnheiten und dergleichen, bereiteten den Übersetzern größte Probleme. Castelli blieb in vielen Fällen nur die Möglichkeit der Tilgung der erwähnten Realien. Wenn Delmar beispielsweise in *Le Charlatanisme* über die neue Behandlungsmethode der Akupunktur spricht, verändert Castelli die Textstelle, indem Dawitz von einer „Universal-Medizin“ und einem „neuen System“ redet.⁶⁷

Scribes Figurenrede zeichnet sich stets durch einen möglichst natürlichen, der Gesprächsführung seines Publikums nachgebildeten Dialog aus. Er setzte diese natürliche, ungezierte, oft unterbrochene Rede und Gegenrede bewusst ein, verzichtete auf jeglichen rhetorischen Glanz und schuf damit eine „in Wortschatz und Stilart der Umgangssprache angepasste Konversation“⁶⁸. Anders erscheinen hingegen die Gespräche nach ihrer Bearbeitung ins Deutsche. Die ursprünglich sehr natürlichen Dialoge wurden durch neues Bildungsgut aufgeputzt und auch stilistisch verändert. Der erste Schritt zur Veränderung war die Ersetzung der meist sehr abwechslungsreichen Rede und Gegenrede durch einen Monolog, der besonders die Gefühle und Probleme der jeweiligen Person zum

⁶⁵ Scribe: *Valérie*. S. 8.

⁶⁶ Castelli: *Gabriele*. S. 4.

⁶⁷ Scribe: *Charlatanisme*. S. 196 und Castelli: *Klimpern*. S. 241.

⁶⁸ Ruprecht 1965. S. 124.

Ausdruck bringen sollte. Friedrich Sengle stellt diesbezüglich fest, dass der Monolog vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein beliebtes Ausdrucksmittel war. Seine große Bedeutung verlor er erst ab 1850.⁶⁹ Durch diese Betonung und Bevorzugung des Monologes, ergänzt durch ausschweifende Ausschmückungen und Beschreibungen, wurde das Spieltempo des Originals verlangsamt. Hans-George Ruprecht findet diese Tendenz zur Retardierung der Dialogführung besonders häufig in Castellis Übersetzungsweise und bezeichnet diese Eigenheit als „biedermeierliche Kleinmalerei“ und meint, dass dadurch „das Publikum vom Entwicklungsgang der Handlung abgelenkt und zu einem geruhsamen, am Detail verweilenden Theatergenuss verleitet wurde“.⁷⁰ Zusätzlich wurden einzelne Figuren oftmals mit einer typisierenden Sprechweise ausgestattet. Während Zitate aus dem Griechischen oder dem Latein dazu dienten, die Bildung der Figur positiv hervorzuheben, wurden französische Sprachbrocken für die meist negative Charakterisierung von Scharlatanen, Gecken und Bösewichten eingesetzt. Um eine Person besonders komisch darzustellen, verwendete Castelli gelegentlich eine Art Kauderwelsch, eine Mischung aus österreichischen Dialekten, die schwer verständlich war und lächerlich wirkte.⁷¹

In Castellis Übersetzungen finden sich zahlreiche Textstellen, an denen er einfach Rede und Gegenrede stark kürzte oder die Personen viel ausschweifender und ausschmückender als im französischen Original reden ließ. Zu Beginn der ersten Szene im Lustspiel *Le Charlatanisme* reflektiert der als Dichter dilettierende Delmar über das Abfassen eines Theaterstückes, als er durch das Eintreten des Dieners unterbrochen wird: „Hein, qui vient là me déranger? Voilà une scène que je n’achèverai jamais. Eh bien, John! qu’est-ce que c’est?“⁷² Der kurze und prägnante Satz, „Voilà une scène que je n’achèverai jamais“ wird von Castelli in einen längeren Monolog über die Arbeit als Lustspieldichter umgearbeitet.

⁶⁹ Vgl. Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. 1815-1848*. Band II. Die Formenwelt. Stuttgart: J. B. Metzler, 1972. S. 395.

⁷⁰ Ruprecht 1965. S. 138.

⁷¹ Zum Beispiel in der Übersetzung *Yelva, oder: Die russische Waise*. Drama in 2 Akten nach Scribe. Das Stück wurde gedruckt im *Dramatischen Sträußchen* von 1829. 14. Jahrgang. Es fand großen Gefallen beim Publikum, allein am Burgtheater wurde es im Zeitraum zwischen 1830 und 1853 einunddreißig Mal aufgeführt.

⁷² Scribe: *Charlatanisme*. S. 187.

In der deutschen Fassung beginnt die erste Szene mit den missmutigen Worten von Dawitz:

Mit dem Schlusse eines Stückes geht's immer am schwersten. Zerhauen soll man das Ding nicht, und langsam wieder auseinanderwickeln, wie man's zusammengeknüpft hat, da müßten die Zuschauer gleich die Schlafmützen mit ins Theater bringen. (Horcht.) Da hat schon wieder jemand geklingelt. Ist es doch, als ob ich das Lustspiel gar nicht mehr zu Ende bringen sollte.⁷³

Die zweite Art der Ausschmückung erfolgt durch die Hinzufügung einer erotischen Nuance, um dem Inhalt der Rede einen erotischen Unterton zu verleihen. In der fünften Szene des Stückes *Valérie* berichtet das blinde Mädchen von einem Abkommen zwischen ihrem Geliebten Ernest und ihr, welches darin bestand, einen von ihm geschenkten Blumenstrauß den ganzen Tag bei sich zu tragen. Valérie erklärt dem Freund Henri dieses stille Übereinkommen: „Valérie.[...] Chaque matin seulement en signe de son amitié, il me donnait un bouquet que je lui rendais le soir après l'avoir porté toute la journée ... c'était là notre seul entretien!“⁷⁴ Wie und wo sie den Blumenstrauß bei sich trug, erfährt man bei Scribe nicht. Castelli läßt darüber keinen Zweifel aufkommen, denn seine Gabriele sagt:

Wir konnten uns nicht mehr allein sprechen – doch zum Zeichen seiner fortwährenden Freundschaft gab er mir jeden Morgen einen Blumenstrauß, welchen ich den ganzen Tag hindurch *an meinem Busen* trug, und ihm des Abends wieder zurückgab. – Das war unser einziges Einverständnis.⁷⁵

Bleiben die Szenen bei Scribe noch unverfänglich, unschuldig und immer im Rahmen der Höflichkeit, so werden die Personen in den deutschen Übersetzungen von Castelli, natürlich stets unter Einhaltung der geltenden Zensurbestimmungen, wagemutiger, leidenschaftlicher und hemmungsloser. Zusätzlich versucht Castelli allgemein den Stil der Figurenreden durch Hinzufügung zusätzlichen Bildungsgutes und Einbindung von Sentenzen und Sprichwörtern zu heben. Häufig werden auch Wortspiele hinzugedichtet, die miteinander reimen, um so einen besonderen Effekt zu erzeugen. In dem Lustspiel *Klimpern gehört zum Handwerk*

⁷³ Castelli: *Klimpern*. S. 229.

⁷⁴ Scribe: *Valérie*. S. 14.

⁷⁵ Castelli: *Gabriele*. S. 6-7.

ke finden sich, wie auch in den anderen Stücken, mehrere populäre Redewendungen. So sagt Mme de Melcourt in der sechsten Szene, dass sich für die Wahl in die medizinische Akademie zwei Konkurrenten beworben haben und dass „[...] un troisième qui se présenterait pourrait tout concilier“.⁷⁶ Bei Castelli lautet die Stelle anders, Frau von Feller meint: „[...] ein Dritter, der da dazwischen träte, *könnte leicht im Trüben fischen*“.⁷⁷ In der vierzehnten Szene empört sich Monsieur Germont über die Präpotenz der Pariser Stadtbewohner, und er schwört, selbst in alle Buchhandlungen zu gehen, um nach dem vermeintlich so erfolgreichen Werk seines Schwiegersohnes in spe zu fragen. Man liest an dieser Stelle bei Scribe:

Germont. Suffit, je m’entends. Je passerai après cela chez les libraires du Palais-Royal; et je verrai si, par hasard, l’édition entière ne serait pas dans leurs boutiques; car il ne faut pas croire que nous autres provinciaux [...].⁷⁸

Castellis Herr Brückelheim reagiert ebenfalls entrüstet, seine Sprache ist aber viel volkstümlicher als jene seines französischen Pendants. In der deutschen Fassung sagt Herr Brückelheim:

Nachher geh’ ich zu dem Buchhändler Walter, meinen Freund, und frage um sein Werk über die Bräune. Tausend Sapperment, man muß nicht glauben, daß uns Leuten aus der Provinz so *leicht ein X für ein U vorzumachen ist*.⁷⁹

Neben der eingefügten Redewendung findet sich in dieser Textstelle die übliche Neutralisierung der Ortsangabe, aus den Buchhandlungen im Pariser Palais Royal wird der Buchhändler Walter. Zusätzlich finden sich in Castellis Übersetzungen auch oftmals sogenannte Wiederholungsdialoge, in welchem ein Wort oder ein Satz durch den Dialogpartner wiederaufgenommen wird. Castelli hatte außerdem die Angewohnheit, Andeutungen oder Redewendungen in Zusammenhang mit der griechischen Mythologie einzufügen, ohne dass das französische Original eine Veranlassung dazu gegeben hätte. Neben solchen Anleihen in der Mythologie finden sich in den Arbeiten der österreichischen Bearbeiter eine besonders große Vielzahl an Fremdwörtern, ohne eine Entsprechung im Ori-

⁷⁶ Scribe: *Charlatanisme*. S. 209.

⁷⁷ Castelli: *Klimpern*. S.254.

⁷⁸ Scribe: *Charlatanisme*. S. 226.

⁷⁹ Castelli: *Klimpern*. S. 276.

ginal zu haben. Castelli selbst fügte gerne lateinische, aber auch sehr oft französische Wörter ein. Ruprecht charakterisiert diese neue Figurenrede, mit welcher der der Umgangssprache angepasste Konversationsstil der französischen Vorlage verändert wird als „klappernde Rhetorik [...]“, die mit häufig wechselnden Redefiguren, Sprichwörtern, Sentenzen und kleinen Wortspielen beeindrucken möchte“. ⁸⁰

Die Handlungsführung in den französischen Stücken bleibt von der Mehrzahl der österreichischen Übersetzer unverändert, allerdings werden die fast in jeder Szene vorhandenen Gesangseinlagen, die Vaudevilles, entweder in Prosa wiedergegeben oder gänzlich weggelassen. Castelli selbst äußerte sich anlässlich seiner Frankreichreise zwar sehr positiv über die Gattung des Vaudevilles und charakterisierte es als „ein Lustspiel mit eingemischten gesungenen Epigrammen“ ⁸¹, machte sich allerdings wie seine Kollegen meist nicht die Mühe, die gesungenen Verseinlagen zu übersetzen. Vaudevilles, die eine zeitkritische Aussage beinhalten oder sehr eng mit aktuellen Pariser Ereignissen verknüpft sind, werden meist ganz gestrichen oder ihr Inhalt sinngemäß von einer der Figuren in Prosa wiedergegeben.

Auffallend ist letztendlich die Ausschmückung der Regieanweisungen bei Castelli, die in den meisten Fällen auf eine Steigerung der Gestik und der Mimik der Figuren abzielen und, kombiniert mit einer affektbetonten Sprache, generell eine Steigerung der Affekthandlungen bezwecken. Durch die bewusste Spekulation mit dem Rührenden sollen nicht nur die Personen auf der Bühne von den Worten des Gesprächspartners ergriffen werden, sondern vor allem das Publikum gerührt werden. Dass solche auf überhöhte Affekthandlungen ausgerichteten Bearbeitungen, wie das Stück *Gabriele* von Castelli, damit durchaus dem damals herrschenden Publikumsgeschmack entsprachen, beweisen die Aufführungszahlen des Schauspiels, das in den Jahren von 1823 bis 1866 neunundfünfzig Mal am Burgtheater aufgeführt wurde. Neben dem Stück *Gabriele* war das Stück *Yelva, ou l'Orpheline russe*, ein weiteres sentimentales Rührstück in einer Bearbeitung von Castelli, auf den Wiener Bühnen besonders erfolgreich. Es wurde allein am Wiener Burgtheater zwischen 1830 und 1853 einunddreißig Mal aufgeführt.

⁸⁰ Ruprecht 1965. S. 131.

⁸¹ Castelli: *Memoiren* 1861. Band 2. S. 73-74.

VII. Schlussbemerkungen

Der deutsche Theateragent und eifrige Übersetzer Heinrich Börnstein verteidigt in seinen *Memoiren* seine eigene intensive Übersetzungstätigkeit, in dem er darauf hinweist, dass das Übersetzen fremder Literatur immer schon ein wichtiges Merkmal der deutschen Literatur gewesen war:

Nur hätten sie bedenken sollen, daß ich nicht allein es war, der übersetzte, daß, was ich nicht bearbeitete, Andere noch bearbeiten würden, daß die Sache überhaupt nichts Neues in der deutschen Literatur war [...].⁸²

Einer seiner fleißigsten Übersetzerkollegen war der Österreicher Ignaz Franz Castelli. Nur durch die Tätigkeit dieser Übersetzer und Bearbeiter konnte die französische Literatur, insbesondere die französischen Theaterstücke, derart intensiv im deutschsprachigen Raum rezipiert werden. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stieg die Buchherstellung generell enorm an, wobei vor allem eine Steigerung des Anteils der Übersetzungen zu verzeichnen ist. Die Produktion erhöhte sich im Zeitraum 1820 bis 1845 von 3772 Bücher auf 13008 Bücher. Der Anteil der Übersetzungen betrug 1820 11 Prozent, im Jahre 1845 bereits 48 Prozent. Bestand auf dem Gebiet der Romanübersetzungen noch ein Gleichgewicht zwischen Franzosen und Engländern, so war die Sparte der Dramenübersetzung sehr rasch von Frankreich monopolisiert worden. Die starke Präsenz der französischen Literatur lässt sich sowohl durch die Bestände der Leihbibliotheken als auch durch die Aufführungszahlen der Wiener Theaterbühnen belegen. Der am häufigsten auf Wiener Bühnen gespielte Autor war Eugène Scribe. Das Hofburgtheater inszenierte mit einem durchschnittlichen Zeitabstand von sechs Monaten in den Jahren zwischen 1820 und 1860 über sechzig Theaterstücke von Scribe, manchmal nur wenige Wochen nach der Pariser Uraufführung. Die Texte wurden in der Regel den österreichischen Gegebenheiten angepasst um einen möglichst großen Erfolg verbuchen zu können, da das Publikum die oberste Instanz im Theaterleben des 19. Jahrhunderts war. Roger Bauer charakterisiert Übersetzer und Schriftsteller, wie Castelli, die er als „fonctionnaires-écrivains“ titulierte, folgendermaßen:

⁸² Heinrich Börnstein: *75 Jahre in der Alten und Neuen Welt. Memoiren eines Unbedeutenden*. Erster Band. Leipzig: O. Wigand, 1881. S. 328-329.

Comme toute littérature de dilettantes, et ces fonctionnaires-écrivains ne sont, sauf exception, en particulier sauf l'exception Grillparzer, que des dilettantes, la littérature dramatique autrichienne est caractérisée par le conformisme, la soumission aux modes dominantes dans la société où vivent ces écrivains et par le souci, complémentaire, qu'ils ont de plaire à tout prix au public, c'est-à-dire à cette même société: cette littérature est au premier chef une littérature de consommation immédiate.⁸³

Die französischen Stücke mussten verändert, an die österreichischen Verhältnisse adaptiert und aktualisiert werden. Ruprecht spricht in diesem Zusammenhang sehr treffend von einer „Verpflanzung“ dieser Stücke auf ein deutsches Wirkungsfeld.“⁸⁴ Durch diese mitunter massiven Eingriffe in den originalen Text der Vorlage werden die Übergänge zwischen Eigenem und Fremden fließend und das Original wird verwendet, um über eigene schriftstellerische Fehlleistungen hinwegzutäuschen. Castelli war sich der Problematik seiner Rolle als Übersetzer nur begrenzt bewusst und hatte vor allem auf dramatischem Gebiet nicht viel wirklich Eigenständiges geschaffen. Überraschenderweise versucht er diesen Missstand nicht zu verdecken, da er selbst in seinen *Memoiren* ein Verzeichnis über seine Bearbeitungen und Übersetzungen anbietet. Man mag in all seinen Werken eine gewisse Mittelmäßigkeit feststellen, man mag ihm seine politische Orientierungslosigkeit und das Fehlen jeglicher sozialer Ideen vorwerfen. Die minimale Produktion an eigenen Werken wird aufgewogen durch seine rege Tätigkeit als Übersetzer und Bearbeiter. Obwohl Castelli in der heutigen Zeit eher in Vergessenheit geraten ist und meist nur als ein Zeitgenosse Grillparzers oder Nestroys erwähnt wird, darf man doch seine Leistung als Übersetzer und dadurch als Vermittler französischer Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht vergessen. Auch wenn das Übersetzergeschäft zu Castellis Zeit keine elitäre, gesellschaftlich hochangesehene Tätigkeit war und prinzipiell auf massenhafte Verbreitung und Befriedigung kommerzieller Bedürfnisse ausgerichtet war, so wurden durch die Tätigkeit des Übersetzens und Bearbeitens auch wichtige Ideen der nachbarschaftlichen Länder nach Österreich transportiert, wengleich auch in veränderter, oft zensurgeschichtlich bedingt abgeschwächter Form. Castelli wusste um die

⁸³ Roger Bauer: *La réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e siècle*. München: Max Hueber Verlag, 1965. S. 478.

⁸⁴ Ruprecht 1965. S. 79.

Vergänglichkeit seines Ruhmes nur zu gut Bescheid, denn als Abschluss seiner *Memoiren* bietet er nahezu prophetisch wirkende Worte, die durch die Realität der Literaturgeschichte bestätigt wurden:

Was ich gesungen, wird nicht lange tönen,
Es ist ja nicht von hohem Geist durchglüht,
Vielleicht doch singet Einer von den Söhnen
Der ländlichen Natur von mir ein Lied.
Die fragen nicht nach dem ästhetisch Schönen,
Nur ihr Gemüth sucht wieder ein Gemüth,
Auch macht manch Scherz von mir noch heitre Stunden,
Weil keiner Stacheln birgt, die auch verwunden.⁸⁵

⁸⁵ Ignaz Franz Castelli: „Selbstschau an meine Freunde“. In: Castelli. *Memoiren* 1861. Band 4. S. 213.