HAL
open science

Johann Nestroy als Bearbeiter von englischen und französischen Stücken und Romanen: Ein Beispiel für Kulturtransfer zwischen Frankreich, England und Österreich im 19. Jahrhundert

Marc Lacheny

To cite this version:

Marc Lacheny. Johann Nestroy als Bearbeiter von englischen und französischen Stücken und Romanen: Ein Beispiel für Kulturtransfer zwischen Frankreich, England und Österreich im 19. Jahrhundert. Moderne Sprachen, 2019, 63 (1), pp.69-86. hal-02895609

HAL Id: hal-02895609

https://hal.science/hal-02895609v1

Submitted on 17 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MODERNE SPRACHEN

63.1 (2019)

Herausgeber:
Wolfgang GÖRTSCHACHER
Wolfgang PÖCKL

Redaktionsassistent:
Andreas SCHACHERMAYR

Redaktionsadresse:
Wolfgang Görtschacher, Universität Salzburg,
Fachbereich Anglistik und Amerikanistik, Unipark Nonntal,
Erzabt-Klotz-Str. 1, 5020 Salzburg, AUSTRIA

E-Mail: editors@modernesprachen.com
Website: www.modernesprachen.com

Johann Nestroy als Bearbeiter von englischen und französischen Stücken und Romanen: Ein Beispiel für Kulturtransfer zwischen Frankreich, England und Österreich im 19. Jahrhundert

MARC LACHENY (Metz)

This essay analyses the ways in which Johann Nestroy (1801-1862) adapted English and French sources (popular plays and novels). After discussing Nestroy's conception of adaptation, situated between economic urgency and creative adaptation, the article deals with the modalities and strategies of adaptation and rewriting to which Nestroy submitted his French (especially Paul de Kock and Michel Masson) and English (John Oxenford, John Poole, Dion Boucicault) source texts: especially "Verwienerung", debasing humour, compression and summarising. The final section evaluates Nestroy's specific contributions to his sources: the art of dialogue and linguistic satire. Nestroy's work in adapting his sources appears then as a dialogue – creative but also critical – with the popular literature of his era and constitutes, at the same time, a prototypical example of cultural transfer between France, England and Austria in the nineteenth century.

1. Einleitung

Die erste bedeutende Studie zum Wiener Vorstadttheater war *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys* (1952) von Otto Rommel, die monumentale Synthese seiner Forschungen zur Geschichte des Wiener Vorstadttheaters. Schon sehr früh wurde die zentrale Bedeutung dieser Untersuchung betont, die bis heute ein Standardwerk bleibt. Und doch: Aus evidenten Gründen legte Rommel noch den Nachdruck auf das Lokale, auf das „Bodenständige" des Wiener Vorstadttheaters. Dies hatte zur Folge, dass wesentliche Teile seiner Entwicklung und die Formen, die zum Melodrama oder zum „ernsten" Drama tendierten, sowie der Einfluss des europäischen (italienischen, französischen, englischen, spanischen) komischen Theaters vernachlässigt wurden. Rommel zielte nämlich vor allem darauf ab, den nationalen, ja regionalen Charakter des Wiener Volkstheaters (ein Begriff, den man keinesfalls unreflektiert wieder aufnehmen sollte) hervorzuheben, z. B. „die geschichtliche Mission Stranitzkys, des Wienerischen Hanswurst" (Rommel 1952: 189), statt das stärker in den Blick zu nehmen, was diese Theaterform den fremden komischen Traditionen – etwa der italienischen Commedia dell'arte oder dem französischen Vaudeville – verdankte.

Seit den 1980er Jahren bemüht sich nun die Theaterforschung, den Blick auf übernationale Kulturbeziehungen und Kulturtransferprozesse zu lenken, wobei vor allem die zentrale Rolle der Formen des Transfers zwischen den Kulturen und der „Kulturvermittler" (cf. insbesondere Espagne / Werner 1988) betont wird. In mehr oder weniger direkter Abweichung von Rommel, der das Lokale am Wiener Vorstadttheater auf Kosten der fremden Einflüsse in den Vordergrund gerückt hatte, beleuchteten die Herausgeber der neuen Historisch-

Kritischen Nestroy-Ausgabe (die in mehr als 50 Bänden zuerst bei Jugend & Volk und dann bei Deuticke erschien), Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates, das Wiener Theaterleben im europäischen Kontext der Zeit: Aus ihren Untersuchungen und den verschiedenen Bänden der Historisch-Kritischen Nestroy-Ausgabe geht hervor, dass das österreichische Vorstadttheater sich nicht „isoliert" entwickelte, sondern auch an einer stark zunehmenden Internationalisierung des europäischen Theaters und Kommerzialisierung des Theaterbetriebs im 19. Jahrhundert (vor allem Paris, London, Wien, Berlin, München, Hamburg und Prag) teilhatte (Yates 2005; Valentin 1986 und 1988). In diesem Kontext zu nennen ist auch Maria Pioks 2017 veröffentlichte Dissertation zur *Sprachsatire in Nestroys Vaudeville-Bearbeitungen*, die in manchen Punkten die Analysen von Joe Reese (1983) in seiner Dissertation *In the Wrong Garden: The French Sources of Johann Nestroy* sowie Susan Doering (1992) in *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke*, denen mehrere Quellen zu Nestroys Stücken nicht bekannt waren, korrigiert.

In Paris wurde Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock* als „Comédie-Vaudeville" bearbeitet und 1842 im Théâtre du Palais-Royal aufgeführt (Valentin 1991). Es war Paris, das als die führende Theaterstadt Europas galt, wobei das Pariser Theater einen besonders starken Einfluss auf die anderen Theatermetropolen ausübte. Auch in Wien galt Paris als ein unübertreffliches Vorbild, dem es nachzueifern galt: Als Direktor des Hofburgtheaters nach der Revolution betrachtete Heinrich Laube die Comédie-Française als Vorbild und einzigen „Rival" (Laube 1959: 177; vgl. hierzu Lacheny 2012). Der Einfluss des französischen Theaters auf den deutschsprachigen Raum und allgemeiner auf die Wechselwirkungen, Austauschprozesse und Kulturtransfers zwischen Frankreich und dem deutschsprachigen Theater erwies sich schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts als stark. Diese Bedeutung des französischen Repertoires lässt sich zunächst durch den erhöhten Bedarf an neuen, vor allem auf Unterhaltung ausgerichteten Stücken erklären, dann durch die Notwendigkeit für die Theaterdirektoren und für die Dramatiker selbst, ständig das Repertoire der nicht subventionierten – auch ‚kommerziell' genannten – Wiener Vorstadtbühnen mit „Novitäten" zu versorgen: Theater an der Wien, Theater in der Leopoldstadt, Theater in der Josefstadt. Es ging also den Wiener Dramatikern darum, sich zum großen Teil von den Hauptstädten des europäischen Theaters im 19. Jahrhundert, insbesondere von Paris, inspirieren zu lassen (Yates 2012: 94-102). Hier muss die zentrale Rolle von Übersetzern betont werden, die sich nicht immer um Texttreue sorgten, sondern vor allem schnell und geschickt arbeiteten, um den deutschsprachigen Bühnen immer mehr französische Stücke zu liefern (vgl. Bachleitner 1989 und 2007; Kortländer 1995 und 2007).

Wie viele seiner Zeitgenossen zeigte auch Johann Nestroy ein lebhaftes Interesse für die französische Literatur seiner Zeit. Nestroys immenses dramatisches Werk (mehr als 80 Stücke) scheint besonders geeignet, die Transferphä-

nomene zwischen Kulturräumen im 19. Jahrhundert zu hinterfragen (Cagneau / Lacheny 2012). Neben dem Deutschen entnahm Nestroy die meisten seiner Quellen aus dem Französischen; in der Tat hat der Wiener Dramatiker, der sich Molières Worte „Je prends mon bien où je le trouve" zu eigen machte, bereits ab den frühen 1830er Jahren immer öfter auf französische Quellen zurückgegriffen, um seine eigenen Stücke zu schreiben: Erzählungen, Schwänke, Lustspiele, Comédies-Vaudevilles, Tragödien, Melodramen, Romane, Ballette, komische und ernste Opern, die er umgestaltete, um ihnen seinen eigenen Stempel aufzuprägen. Auch den „klassischen" Possen aus den 1840er Jahren liegen in erster Linie Erfolgsstücke aus Paris zu Grunde, denen Nestroy Motive, Stoffe und Handlungsabläufe entnimmt und sie für das Wiener Vorstadttheater adaptiert.

Der vorliegende Beitrag möchte die Art analysieren, wie Nestroy sich seine französischen und englischen Quellen aneignete, wie er sie – sprachlich, inhaltlich, gattungsmäßig – be- und umarbeitete, um aus einem fremden Roman oder Drama eine „lokale" satirische Posse zu machen.

2. Nestroy als Bearbeiter:[1] Zwischen ökonomischer Dringlichkeit und „kreativer Adaption"

Der Bedarf an neuen Stücken führte Nestroy dazu, sich ständig auf die Suche nach fremden Quellen zu machen, die ihm ästhetisch als bearbeitungswürdig erschienen und die vor allem praktisch schnell zu bearbeiten waren – Texte mit einem gut durchdachten Handlungsgerüst, das Nestroy ohne weitgreifende Änderungen übernehmen konnte: Es ging ihm weniger darum, eine theoretische Reflexion über die Übersetzungs- oder Bearbeitungsverfahren aufzubauen als einer ökonomischen Notwendigkeit gerecht zu werden. Nestroys Bearbeitungspraxis schreibt sich also zunächst in einen Kulturtransfer „praktischer" und kommerzieller Art ein: „Es ging weniger um ästhetische Theorie als um Ökonomie, um die Praxis des Übersetzens und geschäftlichen Kulturtransfer" (Hein 2012: 16).

Wie so viele Dramatiker vor und nach ihm ließ sich Nestroy beim Verfassen eines neuen Stückes durch die Lektüre anderer Autoren anregen. Und wie im Falle vieler großer Dramatiker stand seine literarische Aneignung bzw. textliche Einverleibung fremder Vorlagen weder synonym für Plagiat – übrigens ein wiederkehrender Angriff der konservativen Wiener Kritik (etwa eines Moritz Gottlieb Saphir) auf ihn – noch für Mangel an Kreativität: Andere große Dramatiker der Weltliteratur – man denke hier nur an Shakespeare, Hofmannsthal oder Brecht – haben sich ebenfalls mehr oder weniger von anderen Autoren inspirieren lassen, und zwar besonders zu einer Zeit, als der Begriff „Urheberrecht" noch recht unscharfe Konturen besaß. Im Gegenteil: Wie Karl Kraus, dem

[1] Als Einführung in die Thematik vgl. Hein 1990: 101-105 („Nestroy als Bearbeiter"); für eine genauere Darstellung des Problems: Piok 2017: 37-58 („Nestroys Vorlagenbearbeitung").

Nestroy einen Großteil seiner „Wiederentdeckung“ um 1900 und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verdankte, zu Recht feststellte, exzelliert Nestroy in der Kunst, „das Gefundene“ zu erfinden; er sei „umso schöpferischer, wo er den fremden Stoff zum eigenen Werk erhebt“ (Kraus 1912: 7 und 12).[2] Um Nestroys Bearbeitungskunst zu beschreiben, benutzt W. Edgar Yates den sprechenden Ausdruck „kreative Adaption“ (Yates 1972: 120; „creative adaption“), und Friedrich Walla spricht in einer Studie über neue französische Quellen zu Stücken Nestroys von „schöpferischer Neugestaltung“ (Walla 1996: 305). In einem Brief an Louis Grois vom 9. November 1862 hat Nestroy selbst ähnliche Konzepte benutzt, um seine eigene Arbeitsweise zu charakterisieren: „Nachbildung“ und „Umgestaltung“, auch im Hinblick auf „Anforderungen des deutschen Publikums“.[3] Allgemein gesehen „verwienerte“ er das Material (die Sprache, aber auch die Milieuschilderung), ergänzte es um neue Motive und Personen und änderte mehr oder weniger die Struktur seiner Vorlagen, indem er die Musiknummern des Vaudevilles nicht übersetzte, sondern drastisch reduzierte; die für das Genre des Vaudevilles typischen Liedeinlagen boten ihm höchstens Anregungen für Motive. Dies gilt z. B. für *Der Zerrissene*, wo aus den 30 gesungenen Teilen des Originals, *L'homme blasé* von Félix-Auguste Duvert und Augustin-Théodore de Lauzanne, nur 3 Couplets werden (HKA Stücke 21: 133 ff.). Die musikalische Parodie, die dem Vaudeville eigen ist, geht hier also zum großen Teil verloren.

Nestroy und seine Wiener Kollegen (oder Rivalen) konnten auf verschiedene Art und Weise Zugang zu ihren fremden Quellen finden. Es gab mindestens vier Möglichkeiten (vgl. Yates 2012: 96 f.):

1) In Wien wie in Berlin dienten Theateragenturen wie die von Adalbert Prix (die älteste Wiener Agentur) als Vermittler, um Texte aus Paris oder London einzuführen, die sie dann an die Theaterdirektoren verkauften, wobei sie oft auch als Übersetzungsbüros fungierten.

2) Französische Truppen gaben regelmäßig Gastspiele in Wien, auch zu Nestroys Zeit als Direktor, wie etwa die Truppe des Komikers Pierre Levassor in den Jahren 1856 (im Carltheater) und 1861 (im Kai-Theater) – Gastspiele, die die Operetten Offenbachs nach Wien brachten. Diese Praxis gewann übrigens mit der Entwicklung des Starkults an Bedeutung.

3) Der Vielleser Nestroy konnte auch in seinen eigenen Lektüren zu bearbeitende Quellen finden: Die literarischen „Novitäten“ erschienen schnell

[2] Zu Kraus' Nestroyrezeption vgl. Rössler 1981 und Lacheny 2008.

[3] Nestroy, Johann (1977-2010): *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe* (von nun an als HKA zitiert). Hg. von Jürgen Hein / Johann Hüttner / Walter Obermaier / W. Edgar Yates. Wien: Jugend & Volk / Deuticke; hier: Nestroy, Johann (2009): *Sämtliche Briefe*. Hg. von Walter Obermaier. Wien: Deuticke, 274, 277 (1861).

in preiswerten Ausgaben in Paris, insbesondere in der Reihe „Magasin Théâtral", und Zeitungen wie die *Allgemeine Theaterzeitung* oder *Der Wanderer* informierten in ihren Rezensionen die österreichischen Leser über die Pariser Bühnenerfolge.[4]

4) Schließlich begaben sich Theaterleute wie der berühmte Theaterdirektor Carl Carl oder Franz Grillparzer in den Jahren 1830-1840 nach Paris, wo die „Comédie vaudeville" damals ihre Blütezeit erlebte. Grillparzer reiste im Sommer 1836 nach Paris und London: in Paris besuchte er nicht nur die Comédie-Française und die Oper, sondern sah auch im Théâtre du Vaudeville, im Théâtre des Variétés und im Cirque olympique Vaudeville-Komödien von Eugène Scribe, Charles Désiré Dupeuty, Félix-Auguste Duvert und Augustin-Théodore de Lauzanne – Autoren, die gerade zu denen zählten, deren Stücke Nestroy und seinem Zeitgenossen Friedrich Kaiser in den 1840er Jahren als Vorlagen dienen sollten. Die von Grillparzer festgestellten Ähnlichkeiten zwischen der Pariser und der Londoner Theaterszene, wobei er in Paris ein vielfältigeres Angebot konstatierte, erlauben es zu verstehen, wie Nestroy in den 1840er Jahren einen großen Teil seiner Vorlagen aus dem Repertoire der Pariser Bühnen übernehmen konnte: Zwischen 1840 und 1845 hatten nicht weniger als zehn seiner Possen französische Libretti und Vaudeville-Komödien zur Vorlage. Dass es bei Erkundungsreisen von Theaterleuten nicht unbedingt um die ästhetische Qualität ging, zeigt ein Brief Nestroys, der 1857 und 1858 einige Tage in Paris weilte, ohne aber fündig zu werden: „Unsere Reise war sehr interessant, jedoch keineswegs in Bezug auf theatralische Ausbeute, indem aller Orten, auch in der Weltstadt Paris, schlechtere Stücke und mittelmäßigere Darstellungen an der Tagesordnung sind, als in Wien." (HKA Sämtliche Briefe: 194 = Brief 155[5]).

Genau gesehen entstanden insgesamt mehr als dreißig von Nestroys Possen, d. h. über ein Drittel des Gesamtwerks, aus französischen Quellen. Nestroy war unter vielen anderen seiner Zeitgenossen ein eifriger Leser von Romanen, die der ‚Unterhaltungsliteratur' zuzuordnen sind: Er las insbesondere französische Romane von Paul de Kock und Michel Masson (Yates 2012: 97), die damals zu den meistgelesenen Autoren gehörten, sowie (etwas später) Romane von Eugène Sue, Frédéric Soulié und Alexandre Dumas père, die häufig kurz nach Erscheinen des französischen Originals ins Deutsche übersetzt wurden. Nestroy lehnte sich zuerst an den Vielschreiber Paul de Kock (1794-1871) an, den Meister des „roman gai", dessen Affinitäten zum Drama augenfällig waren[6]

[4] Über Nestroys Verhältnis zum Pressewesen vgl. Obermaier 1991.

[5] Brief vom 21. Juli 1857 an den Schauspieler und Regisseur Johann Baptist Lang.

[6] Übrigens verfasste Paul de Kock in Zusammenarbeit mit anderen Autoren mehr als zweihundert Stücke für die Pariser Unterhaltungstheater.

(zentrale Rolle der Dialoge, höchst minimale Beschreibungen, komprimierte Handlung, wie dramatische Einheiten konzipierte Kapitel, ein auf „coups de théâtre" beruhender Humor – vgl. Wegener 1980): De Kocks Roman *La Maison blanche* (1836) diente als Vorlage für Nestroys Stück *Glück, Missbrauch und Rückkehr* (1838), sein Roman *Ni jamais, ni toujours* (1835) – 1837 ins Deutsche übersetzt – diente als Grundlage für *Gegen Thorheit giebt es kein Mittel* (1838), der Roman *L'Homme de la nature et l'homme policé*, den de Kock selbst schnell mit Charles-Désiré Dupeuty als Vaudeville bearbeitet hatte, bildete die Vorlage für *Die beiden Herrn Söhne* (1845). Darüber hinaus hat sich Nestroy in mehreren seiner Stücke durch Michel Masson anregen lassen: Seine Erzählung „La Fabrique" aus den *Contes du lapidaire* diente als (zumindest sekundäre) Quelle für die Fassung von *Nur Ruhe!* (1843), seine Erzählung „Le Grain de sable" (1832) inspirierte Nestroy zu *Der Unbedeutende* (1846), sein Roman *Les Trois Marie* findet sich zum Teil in *Der Schützling* (1847) wieder, sowie sein Roman *Albertine* in *Mein Freund* (1851) und „La Femme du réfractaire", auch aus den *Contes du lapidaire*, in *Der alte Mann mit der jungen Frau* (1849). Von Eugène Sue bearbeitete Nestroy *L'Orgueil* in *Kampl* (1852) (Aust 1981; Bachleitner 2012). Eine deutsche Übersetzung des Romans *Au jour le jour* (1844) von Frédéric Soulié diente vermutlich als Vorlage für *Heimliches Geld, heimliche Liebe* (1853). Schließlich diente der Roman *Olympe de Clèves* (1851) von Alexandre Dumas père als Vorlage für *Theater-g'schichten* (1854).[7] So viele Bearbeitungen französischer Romane und Theaterstücke gelangten in Wien zur Aufführung, dass man – genauso wie in London nach 1850 (Stephens 1992: 102 ff.) – fürchtete, Wien könnte als Theaterstadt zur Dependance von Paris werden: In den Boulevardtheatern entstanden nämlich die Vaudeville-Komödien, die Nestroy als Vorlage dienten.

3. Bearbeitungsmodi und -strategien

Um Nestroys einzelne Aneignungs- und Bearbeitungsschritte seiner Vorlagen wahrzunehmen, verfügt man heute über eine wertvolle Hilfe: Der kritische Apparat der HKA-Nestroy dokumentiert sie vor allem in den Teilen „Entstehung und Vorlage" und „Vorarbeiten" (Transkription der Entwürfe und Kommentierung der Bearbeitungsschritte; Kommentierung der Vorarbeiten, die sich auf die Vorlage beziehen, ferner Faksimile-Beispiele). So lässt sich – zumindest teilweise – der ‚Umarbeitungsprozess' rekonstruieren, der von der fremden Vorlage zum Nestroy'schen Text führt: Original, Übersetzung oder Bearbeitung, Entwurf der Textaneignung, grobes Handlungsschema, Szenarium, Notizen / Skizzen, Reinschrift. Die genaue Untersuchung dieses komplexen Konstruktionsprozesses zeugt – im Gegensatz zu einer zu Nestroys Zeit von der Kritik vertretenen These: Nestroy als schneller bzw. leichtfertiger Possenfabrikant –

[7] Eine Liste aller (bislang entdeckten) Bearbeitungen von Nestroy nach französischen Vorlagen steht am Ende von Hein 2012 (37-39).

von der Geduld und Sorgfalt des Dramatikers bei der Konzipierung seiner Stücke: Nestroy, der seine Handschriften, Vorarbeiten, Entwürfe und Handlungsskizzen sorgfältig aufbewahrte, überarbeitete nicht nur einzelne Szenen, sondern plante auch ganze Stücke in verschiedenen Fassungen (Yates 1991: 169). Nestroys Fleiß – „Nestroys Possen sind Produkte einer peinlich sorgfältigen Gestaltung, die seinen tieferen und satirischen Intentionen diente" (Yates 1991: 176) – lässt sich an seinen Bearbeitungen französischer und englischer Vorlagen veranschaulichen.

Trotz seiner zahlreichen Anleihen bei Quellen aus dem Ausland bleibt Nestroys Werk vor allem insofern wienerisch, als es ihm gelingt, seinen Possen einen lokalen Ton zu verleihen, wobei er die epischen oder dramatischen Stellen verändert – sowie das Milieu und die Personen, durch die er sich anregen lässt, indem er von seinen Quellen häufig nur das Gerüst, die Hauptmotive, kurz: die Grundlinien der ursprünglichen Handlung beibehält. Das sieht man etwa in Sequenzen, wo Nestroy sich nur recht wenig auf seine Vorlage(n) bezieht. Im Fall der Bearbeitungen zweier Romane von Paul de Kock, *La Maison blanche* und *Ni jamais, ni toujours*, hat sich Nestroy damit begnügt, statt besonderer sprachlicher Elemente die Grundzüge der ursprünglichen Fabel wiederaufzunehmen:[8] „Cela semble être la règle: les paroles des modèles français ne sont transférées nulle part directement dans le texte allemand." (Scheichl 2012: 93). Es sieht so aus, als ob Nestroy, dessen Beherrschung der französischen Sprache eher begrenzt schien (Walla 2003), nicht die originalen Romane von Paul de Kock benutzt hätte, sondern deren Übersetzung ins Deutsche: Unter den französischen Romanen, die Nestroy bearbeitet hat, gibt es keinen einzigen, der zu seiner Zeit nicht auch in deutscher Übersetzung vorgelegen hätte (Yates 1996: 31).

Nestroys „Nachbildungen" beruhen auf einem grundsätzlichen Verfahren, nämlich dem der Lokalisierung, der (sozialen, geographischen, zeitlichen) Verlagerung – mit oft parodierender Funktion – seiner Vorlagen in das Wien seiner Zeit: In solchen Fällen pflegt man von „Verwienerung" seiner Vorlagen zu sprechen; Genette zufolge geht es um eine „transposition diégétique", d. h. um einen „mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) proximisante" (Genette 1982: 351), der den Text dem Wiener Publikum näher bringt und ihn aktualisiert. Aus naheliegenden Gründen behält Nestroy weder die

[8] Vgl. HKA Stücke 14 (*Glück, Missbrauch und Rückkehr*), hg. von W. E. Yates, 160 („Ob Nestroy die französische oder die deutsche Fassung benutzte, läßt sich wohl kaum mehr feststellen, da er dem Roman in erster Linie nicht sprachliche Anregungen, sondern eher die Grundzüge der Handlung verdankte.") und HKA Stücke 15 (*Gegen Thorheit giebt es kein Mittel*), hg. von Louise Adey Huish, 189 („Es läßt sich übrigens nicht feststellen, ob Nestroy sein Stück auf Kocks Original oder auf dessen deutsche Übersetzung aufbaute, da er Fabel und Vorfälle nur im Umriß übernahm, so daß eine genauere Übereinstimmung von Sätzen oder Ausdrücken nicht vorkommt.").

Aspekte des Originals, an denen die österreichische Zensur[9] hätte Anstoß nehmen können (Anspielungen und Verweise auf Moral, Religion oder Staat), noch die Elemente bei, die als zu ‚französisch' oder ‚englisch' erschienen, wie z. B. die Anspielungen auf die französische Geschichte oder auf die spezifischen Aspekte des Pariser Lebens, zu denen es kein österreichisches Pendant gibt (vgl. Piok 2017: 46). Wir haben es hier mit einer Verwienerung auf drei Niveaus zu tun: auf *sprachlicher*, *geografischer* und *sozialer* Ebene. Dabei verlagert Nestroy die Handlung seiner fremden Vorlagen in einen ganz neuen Kontext, und zwar den Wiens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: auch in den Possen, deren Handlung er im Ausland oder in einer exotischen Ferne verankert (wie etwa *Häuptling Abendwind*, eine Bearbeitung der Operette *Vent du Soir* von Jacques Offenbach), sind die Anspielungen auf Wien zahlreich und erinnern das Publikum daran, dass das ‚Exotische', das ihm gezeigt wird, eigentlich sehr relativ ist. Diese Orts- und Milieuänderung geht natürlich mit einer Komik der Herabsetzung des Standes der Figuren einher: Im Einklang mit einer gängigen Praxis des Wiener Vorstadttheaters tendiert Nestroy dazu, das Pathos seiner Vorlagen zu reduzieren, um es durch komische, parodistische, ja satirische Elemente zu ersetzen (wie die Figur des Kranz, der in *Zwei ewige Juden und Keiner* die pathetische Rede seines verliebten Neffen Wilhelm ins Lächerliche zieht), wobei er die Figuren sozial nach unten transponiert (Walla 1981b: 36 und 40). Während die Handlung der *Mémoires du Diable* von Étienne Arago und Paul Vermond, die ihm als Vorlage für sein Stück *Die Papiere des Teufels* (1842) diente, sich in der Sphäre des Adels abspielt, situiert Nestroy seine Posse in der Welt des Wiener Kleinbürgertums; ein adliger General verwandelt sich ferner in einen bescheidenen Wirt. Zum gleichen Verfahren greift Nestroy in *Liebesgeschichten und Heurathssachen* (1843), einer Bearbeitung des englischen Stückes *Patrician and Parvenu* (1835) von John Poole, in dem die Figur des Parvenüs, Sir Timothy Stilton, eines ehemaligen Käsehändlers, zu einem Herrn von Fett wird, dessen – lächerlicher – Titel nur auf der Unterwürfigkeit und Schmeichelei seiner Umwelt beruht; ähnlich verwandelt sich der Patrizier der englischen Vorlage, Sir Osbaldiston de Mowbray, bei Nestroy in eine groteske Figur, Marchese Vincelli, dessen Titel und pseudoitalienischer Name an einem Spiel mit der Onomastik mitwirken, das der Posse à la Nestroy eigen ist. Der Wiener Dramatiker scheut sich nicht, wenn nötig das Handlungsschema seiner Quellen umzuändern, indem er einerseits den musikalischen Teil seiner Vorlagen drastisch reduziert (zwei bis drei satirische Lieder und eventuell ein Quodlibet mit parodistischem Inhalt) und andererseits die Liedeinlagen aus den Vaudevilles durch seine berühmten Couplets ersetzt, die einen Gutteil seiner satirischen Botschaft enthalten: Persiflage der Sitten und Mängel seiner Zeit, satirische Anspielungen auf die politische und mondäne Aktualität. In diesem Punkt fällt noch einmal auf, dass Nestroy die gesungenen Teile nicht übersetzt, sondern

[9] Zu Nestroys schwierigem Umgang mit der Zensur vgl. Hüttner 1980 und Walla 1989.

sie höchstens als einen dramaturgischen Ausgangspunkt verwendet, um dann ein bestimmtes Motiv zu entwickeln, das ihm wichtig ist.

Hier einige konkrete Beispiele für Nestroys Bearbeitungen seiner fremden Vorlagen:

Für die sogenannte ‚klassische' Posse *Der Talisman* (1840) hat Nestroy eine Art ‚Aneignungsskizze' seiner französischen Vorlage, *Bonaventure* von Charles-Désiré Dupeuty und Frédéric de Courcy, angefertigt. In diesem Fall geht es auch nicht um eine Übersetzung, sondern eher um eine synthetische Zusammenfassung mit Dialogentwürfen (vgl. HKA Stücke 17/I: 189-201). Helmut Herles vermerkt hierzu:

> Er [Nestroy] notierte für sich die Rollen, die wichtigsten Motive der Szenen und Elemente des fremden Dialogs. Er findet dabei Formulierungen, die in den Wortschatz des *Talisman* eingehen. […] Er befreit sich durch flüchtige, oft noch völlig unkünstlerische Notizen von der Vorlage, stellt sich über sie. Er bekommt sie in den Griff, indem er sie auf den für ihn wichtigen theatralischen Kern reduziert. (Herles 1974: 20)

Nestroy lässt dabei alles weg, was ihm in der Vorlage als nicht verwertbar erscheint. Politische Anspielungen auf Frankreich werden ignoriert, Lieder und romantische Passagen werden radikal gekürzt. Außerdem baut er nicht nur das Vorurteil-Motiv, sondern auch das in seinem Werk wesentliche Thema Geld gegenüber der Vorlage aus.

Was das nächste Stück, *Das Mädl aus der Vorstadt* (1841), anbelangt, verfügen wir über eine eigenhändige Rohübersetzung der Vaudeville-Komödie *La Jolie Fille du faubourg* von Paul de Kock und Charles-Victor Varin (vgl. HKA Stücke 17/II: 116-150), eines Stücks, welches selbst einen Roman von Paul de Kock als Vorlage hatte (die Romanfassung, die ursprünglich 1840 in Paris erschien, erlebte mehrere Neuauflagen). Es ist bezeichnend, dass Nestroys ‚Übertragung' zwischen Rohübersetzung und Zusammenfassung der Handlung schwankt, wobei der Dramatiker nicht nur übersetzt, sondern gleichzeitig kürzt und zusammenfasst: Die Lieder des Originals werden z. B. ausgespart, die sentimentalen Passagen drastisch gekürzt. Dies ist auch ein Zeichen für Nestroys Spiel mit den Grenzen der Gattungskategorien und mit der Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Drama und Roman (diese Durchlässigkeit war übrigens schon bei vielen französischen Vorlagen Nestroys – etwa bei Paul de Kock – festzustellen). Als Beispiel für diese Verfahrensweise könnte folgende Stelle aus dem zweiten Akt des Stückes (II, 1) angeführt werden, in dem die Näherinnen in der Vorstadt über ihre geheimnisvolle Nachbarin diskutieren. Zunächst die französische Vorlage im Wortlaut:

> AMANDINE. A propos, mesdemoiselles, vous ne savez pas qui j'ai rencontré ce matin dans l'escalier?
>
> TOUTES. Qui donc?

AMANDINE. La petite voisine d'ici dessus.

JULIENNE. Ah! la chipie du cinquième! *(Elles se lèvent.)*

AMANDINE. Justement ; elle filait … elle filait sans lever la tête … je suis sûre qu'elle m'avait vue, mais elle ne voulait pas avoir l'air … Moi, qu'est-ce que je fais? je la retiens par sa robe … il a bien fallu qu'elle me dise bonjour ; pour lors, je l'ai encore engagée à venir me voir, à veiller avec nous … elle m'a répondu par son refrain ordinaire … Je ne vais nulle part, je ne vois personne … Et avec ça, elle poussait des soupirs … mais des soupirs!

DÉSIRÉE. Elle avait peut-être mangé trop de galette.

AMANDINE. Que tu es bête! c'est plutôt des chagrins, cette jeune fille a des peines intérieures.

JULIENNE. Qui est-ce qui n'en a pas? le sort des femmes est si arbitraire dans l'ordre des choses!

AMANDINE. Le fait est qu'elle vit comme un loup, qu'elle évite le contact du genre humain, et à son âge ça n'est pas naturel.

DÉSIRÉE. Dites donc, c'est peut-être une républicaine?

AMANDINE. Quelle idée! est-ce que les femmes font de la politique?

DÉSIRÉE. Tiens! ça s'est vu! … La pucelle d'Orléans.

AMANDINE. D'abord, il n'est pas sûr que cette demoiselle ait existé … moi, je n'y crois pas … et puis, ça n'a aucun rapport … Je penserais plutôt que la petite voisine … en tout cas, je tâcherai de l'attirer ici, il faudra bien qu'elle y vienne, et nous parviendrons peut-être à la faire causer ; n'est-ce pas, mesdemoiselles?

TOUTES. Oui, oui. (HKA Stücke 17/II: 114 f.).

Dagegen Nestroys Version:

Amd (= Amandine) Sie wissen nicht wen ich diesen Morgen auf der Stiege –

Alle Wen?

Amd Unsere Nachbarinn da oben

Desiré Das Zimperliche Ding von 5ten Stock.

Amd Ja, sie ist gesenkten Blicks, thät als sähe sie mich nicht, ich aber hab sie festgehalten am Rock, so mußte sie reden, – habe sie eingeladen, sie antwortete aber, sie besuche Niemand; geseufzt *ectr*, (Desire *boshaft darüber*)

Amd Innerliche Kränkung.

Juliett Ah wer hat diese nicht. Schiksal der Frauenzimmer (+ gekränkt ist schon jede worden von uns +)

Amd In der Höhle, einsam, flieht ungewö[h]nlich.

Désiré und Andere Muthmassungen (Anspielung auf Jungfr. v. Orleans)

Désiré Ich glaub die hat nicht existirt

Amd Werde suchen sie hereinzukriegen um auszuforschen. (HKA Stücke 17/II: 113 ff.)

Charakteristischer Weise begnügt sich Nestroy hier nicht mit einer ‚einfachen' Übersetzung, sondern kürzt den Umfang seiner Vorlage drastisch, indem er ganze Passagen des Originals streicht: Indem Nestroy sich seine Vorlage aneignet, lässt er erneut nicht nur die Anspielungen auf alles „Französische" im Allgemeinen und auf die französische Politik („c'est peut-être une républicaine") im Besonderen weg, die für Wiener Verhältnisse unbrauchbar, ja unverständlich

gewesen wären, sondern reduziert auch den ganzen Dialog auf Stichworte, um die Logik der Fabel deutlicher zur Geltung zu bringen.

In *Einen Jux will er sich machen* (1842) (vgl. HKA Stücke 18/I: 103-110), einer Bearbeitung des englischen Einakters *A Day Well Spent* von John Oxenford, ist genau das Gegenteil der Fall, da Nestroy die Länge und das satirisch-komische Potenzial seiner Vorlage sozusagen vermehrt: Wie gewohnt überträgt Nestroy die Handlung auf Wien und bereichert den Dialog des Originals durch die Verwendung einer Sprachkomik, die auf Wortspielen, Neologismen (Neuber 1987) und Stilbrüchen (Scheichl 1991) basiert; der Text der Vorlage ist im Umfang verdreifacht, wobei die Handlung durch den Ausbau komischer Situationen und Charakterzüge an Komplexität gewinnt. Schließlich schafft Nestroy neue Personen (vor allem Melchior, aber auch Gertrud, Brunninger, den Hausmeister und den Wächter), deren psychologische Motivationen und Beweggründe er sorgfältig herausarbeitet, und fügt vor allem eine *satirische* Dimension hinzu, die in der englischen Vorlage nicht zu finden war:

> Insbesondere entsprechen die Details über die Pflichten des Ladendieners dem wirklichen Alltagsleben bis in kleine Einzelheiten, und gerade hier liegt der Kern der Satire: Im Fluchtversuch Weinberls aus dem tagtäglichen Einerlei der bürgerlichen Ordnung kommt ja eine tiefe Unzufriedenheit mit den gesellschaftlichen Verhältnissen der Zeit zum Ausdruck. (Yates 1991: 171)

Konzentriert man sich jetzt auf den Übergang von einem Roman zu einem Theaterstück, findet man die – schon oben festgestellten – Verfahren der Komprimierung und der Zusammenfassung in Nestroys Bearbeitung des Romans *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit* (1843-1844) von Charles Dickens,[10] wohl der ästhetisch höchsten Quelle (mit Hebbels *Judith*), auf die Nestroy je rekurriert hat. Das Stück, das Nestroy daraus gemacht hat, *Die lieben Anverwandten* (vgl. HKA Stücke 25/II), entstand 1848, aber Nestroy muss den Roman von Dickens schon 1844 oder 1845 gelesen haben, denn es gibt eine ganze Reihe an humoristischen Formulierungen aus Dickens' Roman, die bereits im Stück *Die beiden Herrn Söhne* von 1845 zu finden sind, was beweist, dass Nestroy diesen englischen Roman (in deutscher Übersetzung, denn seine Beherrschung der englischen Sprache ließ offenbar zu wünschen übrig, vgl. Walla 1981a: 33) wohl zuerst als eine Fundgrube für witzige Einfälle gelesen hat (Walla 1996: 299). Das ‚Scheitern' Nestroys bei seiner Dickens-Bearbeitung hat wohl mit der Grenze der Adaption eines Romans für die Bühne zu tun: Die zwangsläufige Kürze eines Theaterstückes verhindert es, auf der Bühne der Länge und Komplexität eines Romans ganz gerecht zu werden, weil der Dramatiker in einem

[10] Drei andere Stücke von Nestroy beruhen auf englischen Vorlagen, die er bearbeitet hat: *Einen Jux will er sich machen*, 1842 (nach *A Day Well Spent*, 1835, von John Oxenford); *Liebesgeschichten und Heurathssachen*, 1843 (nach *Patrician and Parvenu*, 1835, von John Poole); *„Nur keck!"*, 1855 (nach *London Assurance*, 1841, von Dion Boucicault).

solchen Fall dazu gezwungen ist – gleichsam aus Gattungsnotwendigkeit –, das Original radikal zu kürzen und sich auf gewisse Motive und Teile des Hypotexts zu beschränken.

Im Gegensatz zu seiner gewöhnlichen Art, französische Vaudevilles zu bearbeiten, sah sich Nestroy hier verpflichtet, die etwa 1000 Seiten eines komischen Romans auf die 100 Seiten (oder gar weniger) einer Posse zu reduzieren, und obwohl *Die lieben Anverwandten* zu den längsten Stücken Nestroys gehört (fünf Akte wie hier sind selten bei ihm), konnte er nur einen winzigen Teil der Romanhandlung beibehalten und aus der Überfülle komischer Figuren nur eine Handvoll in seine Posse hinüberretten. Der Vergleich der beiden Fassungen zeigt nicht nur, dass Nestroy nicht ungeschickt verschiedene Teile des Romans zusammenbringt, komprimiert und neu organisiert, sondern auch dass er Aussprüche und Handlungen einer Figur auf eine andere zu übertragen weiß, wobei er sich auf einen Teil der Handlung beschränken muss: Die Kriminalhandlung mit Mord und Mordversuch, die bei Dickens zu finden ist, verbot sich für ein Vorstadttheater, das durch die Zensur kontrolliert war – das Gleiche gilt für die bissige Satire auf amerikanische Zustände, die im Mittelpunkt von Dickens' Roman steht. Es war Nestroy ebenso unmöglich, die komplexe Entwicklung Martin Chuzzlewits nachzuzeichnen. Das zweite Hauptthema von Dickens' Roman – die Art, wie das Geld und die Hoffnung auf die Erbschaft die Familienbeziehungen vergiften – musste auch stark vereinfacht werden: Nestroy konzentriert die Satire auf das allmächtige Geld, eines seiner Lieblingsthemen, auf eine einzige Gestalt, Edelschein, der an seinen eigenen Machenschaften zu Grunde geht. Mit anderen Worten: Wo die Handlung von Dickens' Roman (auch psychologisch) an Komplexität verliert, gewinnt Nestroys Stück – den Konventionen des Wiener Vorstadttheaters und den Erwartungen der Zensur gemäß – an Moralität (Walla 1981b: 49).

Insgesamt ist *Die lieben Anverwandten* weit davon entfernt, zu den besten Stücken Nestroys zu zählen, und überhaupt gab es kaum aus Romanen entstandene Stücke von Nestroy, die wirklich erfolgreich waren. Das Urteil der Wiener Kritik, die Nestroys Stück mit dessen englischer Vorlage verglich, erwies sich als besonders scharf: „Der vortreffliche Roman ward zu einer entsetzlich langweiligen Posse." (Moritz Gottlieb Saphir in *Der Humorist*, zit. nach Walla 1981b: 52). Nestroy fühlte sich offensichtlich literarischen Quellen, deren Schwächen ihn inspirierten, näher verwandt als Dickens' vielschichtigem Roman.

Schließlich hatte Nestroy die Gewohnheit, ihm geeignet erscheinende Wendungen, Sätze und Ideenfragmente auf Blättern zu notieren. Friedrich Walla stellt fest: „Wenn Nestroy ein Buch las, sei es ein Theaterstück oder einen Roman, so tat er es mit einem Bleistift in der Hand." (Walla 1981a: 6). Nestroy bewahrte z. B. die witzigen Formulierungen auf, auf die er im Laufe seiner Lektüren stieß, um sie später in seinen eigenen Stücken wieder zu ver-

wenden – aber nicht in ihrer Urform, sondern eher als Anregungen, Ideen oder Bilder, die er in eine neue dramatische Konfiguration, insbesondere in einen neuen Monolog oder Dialog integrierte. Etwa zwölf Eintragungen (Notizen und Zitate) aus dem Roman *Moustache* (1838) von Paul de Kock – oder aus einer seiner deutschen Übersetzungen – wurden von Nestroy verzeichnet und dann teilweise in seine Stücke eingefügt: „L'avenir leur offrait bien quelques espérances, mais il faut pouvoir y arriver, à cet avenir." (Kap. 7) in *Der Zerrissene* (1844; II, 2); „vous ne m'avez jamais refusé la côtelette de l'amitié et le chocolat de l'amour." (Kap. 2) und „Ce n'est pas un crime d'être pauvre; quand on n'a jamais commis de bassesse, pourquoi rougirait-on de sa misère?" (Kap. 9) in seine nächste Posse, *Die beiden Herrn Söhne* (1845). Eine längere Liste von 60 nummerierten Formulierungen weist auch auf Zitate aus einer deutschen Übersetzung (wohl von E. A. Moriarty) von Dickens' Roman *Martin Chuzzlewit* hin – Formulierungen, die zum Teil auch ihren Niederschlag in *Die beiden Herrn Söhne* 1845 fanden, d. h. drei Jahre vor Nestroys Bearbeitung des Romans in *Die lieben Anverwandten*. Auch daraus geht hervor, dass Nestroy Dickens' Roman vor allem als eine ‚Reserve' oder als eine Quelle von Witzen und humoristischen Gedanken benutzte, die er später je nach dramaturgischem Bedarf wiederaufnehmen konnte.

4. Kunst des Dialogs und Sprachsatire: Nestroys spezifischer Beitrag

Schließlich möchte ich mich auf Nestroys sprachliche Aneignung seiner Vorlagen konzentrieren, d. h. auf seine „sprachliche Verwienerung in Hinblick auf eine satirische Wirkung seiner Possen" (Piok 2017: 11).

In der Kunst des Dialogs zeigt Nestroy eine so große Fähigkeit, dass oft nur das Geständnis des Autors („dem Französischen nachgebildet" etc.) es erlaubte, die Spur seiner fremden Vorlage wiederzufinden. In *Einen Jux will er sich machen*, einer Bearbeitung des Stücks *A Day Well Spent* von John Oxenford, war die durchgehende „Verwienerung" so gelungen, dass Nestroys Posse von der Presse als echtes Originalstück bejubelt wurde – und auch lange als solches galt. Erst 1923, d. h. fast ein Jahrhundert nach der Premiere von Nestroys „klassischer" Posse, gelang es R. F. Arnold, die englische Quelle ausfindig zu machen! (vgl. HKA Stücke 18/I: 103)

Wie Sigurd P. Scheichl überzeugend zeigte, hat Nestroy generell – im Gegensatz zu dem, was man hätte erwarten können – nicht viele Wortspiele und -witze aus seinen komischen französischen Vorlagen übernommen (Scheichl 2012: 86): Er hat sie vielmehr häufig durch seine eigenen Wortspiele, stilistische Pasticcios und andere sprachliche Mittel ersetzt, die in der lokalen komischen Tradition wurzeln. Ziel ist es in der Regel, die satirische Dimension zu akzentuieren, die bei Nestroy viel stärker ist als in den Quellen, auf die er sich stützt. Wie so oft muss man also vor allem in der *Sprache* Nestroys spezifischen Beitrag

suchen, sowie die Art, wie die sprachliche Aneignung seiner Vorlagen der Satire dient.

Etwa in seiner Bearbeitung von *Patrician and Parvenu* von John Poole fallen die sprachlichen Unterschiede zwischen Nestroys Stück (*Liebesgeschichten und Heurathssachen*) und dem englischen Original ins Auge. Bei Poole verwenden alle Figuren – auch der Kutscher – missverstandene lateinische Sprachfetzen oder überraschen das Publikum mit einer gewagten (grotesken) Übersetzung. Nestroy konzentriert diese Verwendung des Lateinischen nur auf eine Figur, Nebel, so dass er zwar mehr oder weniger direkt sprachliche Details aus seiner Quelle übernimmt (wie hier eine Anspielung auf Terenz), ihnen aber doch sofort eine neue Bedeutung und zugleich eine neue satirische Dimension verleiht:

> BOB DASHALONG. Betray you, sir! *Homo sum* – which means that I am a devilish good fellow, and an Oxonian to boot ; (I, 1 = HKA Stücke 19: 124 und 229)

Dagegen sagt Nebel bei Nestroy:

> NEBEL. Homo sum sagt der Lateiner, das heißt auf Deutsch: Ich bin ein Viehkerl. (I, 14 = HKA Stücke 19: 28)

Wie immer zeigt sich Nestroys Hauptleistung hier in der Sprache. Zu Beginn von *„Nur keck!"* (1855) gelingt es ihm auch, nur mit ein paar Sätzen Figuren (wie dem Kammerdiener und der Haushälterin) Leben einzuhauchen und zwischen ihnen eine Spannung entstehen zu lassen. In der englischen Quelle, auf der Nestroys Posse beruht, *London Assurance* (1841) von Dion Boucicault, nimmt die Exposition die Form einer kühlen und direkten Information an das Publikum an:

> COOL. Half-past nine, and Mr. Charles has not yet returned: I am in a fever of dread. If his father happens to rise earlier than usual on any morning, he is sure to ask first for Mr. Charles. Poor deluded old gentleman – he little thinks how he is deceived.
>
> (*Enter* MARTIN, *lazily*.)
>
> Well, Martin, he has not come home yet?
>
> MARTIN. No; and I have not had a wink of sleep all night – I cannot stand this any longer; I shall give warning. This is the fifth night Mr. Courtly has remained out, and I am obliged to stand at the hall window to watch for him.
>
> COOL. You know if Sir Harcourt is aware that we connived at his son's irregularities, we should all be discharged. (I, 1 = HKA Stücke 34: 121 und 119 f.)

Nestroy verwandelt diese Passage in einen besonders köstlichen Dialog:

> FRAU SORGNER. Die Angst, die ich alle Tag wegen unsern jungen Herrn aussteh–!
>
> ANTON. Ich bin ein unschuldiger Mitschuldiger word'n, d'Frau Sorgner hat mich verführt.
>
> FRAU SORGNER. Wo ich kann, erspar' ich halt gern Verdruß.
>
> ANTON. Von der Ersparniß werd'n wir brodlos werd'n.
>
> FRAU SORGNER. Jede Nacht kommt er beym hellichten Tag nach Haus.

> ANTON. Eine Wechselschuld läuft auch schon fleißig an.
> FRAU SORGNER. Und das war so ein braver junger Herr!
> ANTON. Er wär's noch, wenn wir'n gleich 's erstemahl beym alten Herrn verklagt hätten. Der hat kein'n Gedanken, daß sein Neveu – (I, 1 = HKA Stücke 34: 7)

Die Art, wie Nestroy hier die eher leblosen Sätze des englischen Textes in einen lebhaften dramatischen Dialog zu übersetzen vermag, zeigt die sprachliche (komische) Kreativität des Wiener Dramatikers, der die Dialoge seines Hypotextes durch Wendungen aphoristischen Charakters bereichert, wobei Komik und Satire auf einer kontrastiven Verwendung der deutschen Sprache basieren, die zwischen Hochsprache (bzw. Literatursprache in parodistischer Absicht), Wiener Umgangssprache und Dialekt schwankt. Abgesehen vom rein Komischen ist hier außerdem deutlich, wie geschickt Nestroy die Spannung der Szene erhöht, indem er die entscheidende Mitteilung („Jede Nacht kommt er beim hellichten Tag nach Haus …") bis zum fünften Satz zwischen den Protagonisten hinauszögert.

Maria Piok, der man eine erhellende Studie zur Sprachsatire in den Nestroy'schen Bearbeitungen von französischen Vaudeville-Komödien verdankt, schreibt hierzu:

> L'analyse de l'humour langagier de Nestroy, qui, contrairement au comique d'action et de situation de ses pièces, repose assez rarement sur l'emprunt direct au pré-texte concerné, ne met pas au jour la piètre qualité des modèles, elle montre plutôt l'étendue de la créativité de Nestroy, qu'il a fort bien su développer dans ses pièces […] (Piok 2012: 105).

5. Fazit

Zusammenfassend erscheint Nestroys Bearbeitung seiner (epischen wie dramatischen) Vorlagen als „ein sowohl kreativer als auch kritischer Dialog mit der populären Literatur seiner Zeit" (Piok 2012: 105). Die fremden Vorlagen waren ihm dabei nicht nur Anregung oder Schreibimpuls, sondern stellten öfters „die Grundlage seines Schaffensprozesses" (Piok 2017: 42) dar.

Am Ende seiner Karriere – um 1860 – galt der Geschmack des Wiener Publikums nicht mehr in erster Linie der traditionellen Volkskomödie: Wie Theaterdirektor Carl Carl ca. zwanzig Jahre früher ist sich Johann Nestroy dessen bewusst geworden, dass sein Interesse nicht vorwiegend daran lag, bei der lokalen Theatertradition zu bleiben, sondern in sein Werk die bedeutenden Entwicklungen des Theaters seiner Zeit einfließen zu lassen, insbesondere den zentralen Beitrag der Pariser Bühnen. Nach und nach entfernte er sich sowohl vom populären Roman à la Paul de Kock als auch von der Vaudeville-Komödie und wandte sich dem damals neuen modischen Genre der satirischen Operette (Offenbach) zu – einer Form, zu deren Einführung in Wien er einen wesentlichen Beitrag leistete (Obermaier 1988; Branscombe 1998).

Nestroys paradigmatisches Beispiel veranschaulicht die Koexistenz der Zentralisierung des europäischen Theaters im 19. Jahrhundert um das französische Repertoire und eines immer stärker werdenden internationalen Verkehrs auf Theaterebene (vgl. Bouchardon / Ferry 2017: 15) – insbesondere zwischen Paris, London, Wien und Berlin. Diese Wechselwirkungen hatten zwar artistische, aber auch – und vielleicht vor allem – ökonomische Gründe, die sich in einem europäischen Verkehr des Theaters widerspiegelten, bei dem die Kulturtransferprozesse sich besonders in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts vermehrten und beschleunigten.

In diesem Kontext erscheint Nestroys Werk als ein bedeutender Ausdruck der Internationalisierung des Theaterbetriebs im 19. Jahrhundert, auf die Paris einen entscheidenden Einfluss ausübte.

6. Bibliographie

Aust, Hugo (1981): Einige Überlegungen zum Problem der Literaturnutzung am Beispiel von Eugène Sues *L'Orgueil* und Johann Nestroys *Kampl*. In: Gerald Stieg / Jean-Marie Valentin (Hgg.): *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*. Asnières: PIA, 9-22.

Bachleitner Norbert (1989): ‚Übersetzungsfabriken'. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 14.1: 1-49.

– (2007): Heinrich Börnstein als Übersetzer und Vermittler französischer Lustspiele. In: *Übersetzen im Vormärz. Jahrbuch* des *Forum Vormärz Forschung* 13: 27-45.

– (2012): ‚Die Mängel des socialen Lebens geißeln'. Johann Nestroy et Eugène Sue. In: *Austriaca* 75: 65-79.

Bouchardon, Marianne / Ferry, Ariane (Hgg.) (2017): *Rendre accessible le théâtre étranger (XIXe-XXIe siècles)*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Branscombe, Peter (1998): Die frühe Offenbach-Rezeption in Wien und Nestroys Anteil daran. In: *Austriaca* 46: 41-51.

Cagneau, Irène / Lacheny, Marc (Hgg.) (2012): *Les relations de Johann Nestroy avec la France*. = *Austriaca* 75.

Doering, Susan (1992): *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke*. München: W. Ludwig.

Espagne, Michel / Werner, Michael (Hgg.) (1988): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*. Paris: Editions Recherche sur les civilisations.

Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes*. Paris: Seuil.

Hein, Jürgen (1990): *Johann Nestroy*. Stuttgart: Metzler.

– (2012): ‚Die Handlung ist dem Französischen nachgebildet'. Johann Nestroy und seine Vorlagen im Spiegel der neuen Historisch-Kritischen Ausgabe. In: *Austriaca* 75: 15-39.

Herles, Helmut (1974): *Nestroys Komödie: „Der Talisman". Von der ersten Notiz zum vollendeten Werk*. München: Fink.

Hüttner, Johann (1980): Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy. In: *Maske & Kothurn* 26: 234-249.

Kortländer, Bernd (1995): Übersetzen – ‚würdigstes Geschäft' oder ‚widerliches Unwesen'. Zur Geschichte des Übersetzens aus dem Französischen ins Deutsche im Vormärz. In: *Journalliteratur im Vormärz, Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch* 1: 179-203.

– (2007): Übersetzungen aus dem Französischen im Vormärz. Erkundungen eines untergegangenen Kontinents. In: *Übersetzen im Vormärz. Jahrbuch* des *Forum Vormärz Forschung* 13: 13-26.

Kraus, Karl (1912): Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestage. In: *Die Fackel* 349/350: 1-23.

Lacheny, Marc (2008): *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale: Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

– (2012): Wechselseitige Diskurse über Burgtheater und Comédie Française von Laube (1849) zu Wildgans (1931). In: Sigurd Paul Scheichl / Karl Zieger (Hgg.): Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867-1938 / France – Autriche: leurs relations culturelles de 1867 à 1938. Innsbruck / Valenciennes: iup / PUV, 61-90.

Laube, Heinrich (1959): *Schriften über Theater*. Berlin: Henschelverlag.

Nestroy, Johann (1977-2010): *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe* (= HKA). Hg. von Jürgen Hein / Johann Hüttner / Walter Obermaier / W. Edgar Yates. 51 Bände. Wien: Jugend & Volk / Deuticke.

Neuber, Wolfgang (1987): *Nestroys Rhetorik. Wirkungspoetik und Altwiener Volkskomödie im 19. Jahrhundert*. Bonn: Bouvier.

Obermaier, Walter (1988): Der Einfluß des französischen Theaters auf den Spielplan der Wiener Vorstadtbühnen in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts, insbesondere die Offenbachrezeption Nestroys. In: Jean-Marie Valentin (Hg.): *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830-1880*. Bern u. a.: Lang, 133-153.

– (1991): Nestroy und die Presse. In: Gerald Stieg / Jean-Marie Valentin (Hgg.): *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*. Asnières: PIA, 109-118.

Piok, Maria (2012): Les rôles de Nestroy et leurs modèles français. In: *Austriaca* 75: 95-107.

– (2017): *Sprachsatire in Nestroys Vaudeville-Bearbeitungen*. Innsbruck: innsbruck university press.

Reese, Joe (1983): *In the Wrong Garden. The French Sources of Johann Nestroy*. Unveröff. Diss. Univ. of Indiana.

Rommel, Otto (1952): *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien: Schroll.

Rössler, Helmut (1981): *Karl Kraus und Nestroy – Kritik und Verarbeitung*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz.

Scheichl, Sigurd Paul (1991): Schlummer und Roßschlaf. Beobachtungen zum Stilbruch bei Nestroy. In: Gerald Stieg / Jean-Marie Valentin (Hgg.): *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*. Asnières: PIA, 119-130.

– (2012): Tonnerre et Tunnöl. Nestroy et l'esprit de ses hypotextes français. In: *Austriaca* 75: 81-94.

Stephens, John Russell (1992): *The Profession of Playwright. British Theatre 1800-1900*. Cambridge: CUP.

Valentin, Jean-Marie (Hg.) (1986): *Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts*. Bern u. a.: Lang

– (Hg.) (1988): *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880*. Bern u. a.: Lang.

– (1991): Nestroy sur la scène française: *Du haut en bas ou Banquiers et fripiers* (Mélesville et Carmouche) et *Zu ebener Erde und erster Stock* (Nestroy). In: Gerald Stieg / Jean-Marie Valentin (Hgg.): *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*. Asnières: PIA, 177-192.

Walla, Friedrich (1981a): Der Dichter als Handwerker: Selbstzitate bei Nestroy. Bemerkungen zu Nestroys Arbeitsweise. In: *Nestroyana* 3: 3-13.

– (1981b): Von ‚Einen Jux will er sich machen' bis ‚Nur keck!'. Johann Nestroy und seine englischen Quellen. In: *Nestroyana* 3: 33-52.

– (1989): Krokodil am Geistesstrom oder Die jüngere Schwester der Inquisition: Johann Nestroy und die Zensur. In: *Nestroyana* 9: 22-34.

– (1996): ‚Da werden doch die deutschen Affen nicht lange zurückbleiben' – Neue französische Quellen zu Stücken Johann Nestroys. In: *Études Germaniques* 51: 283-305.

– (2003): ‚Piccolo Viech mit Quattro Haxen'. Johann Nepomuk Nestroys Fremdsprachenkenntnisse. In: *Moderne Sprachen* 47: 9-22.

Wegener, Sylvia (1980): *Das Romanwerk Paul de Kocks. Seine wirkungsästhetische Perspektive und Möglichkeiten seiner literaturdidaktischen Behandlung*. Diss. (unveröff.). Berlin: Pädagogische Hochschule.

Yates, W. Edgar (1972): *Nestroy: Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*. Cambridge: CUP.

– (1991): Aus der Werkstatt eines ‚schreibelustigen' Genies: Zu Nestroys Bearbeitung englischer Vorlagen. In: Gerald Stieg / Jean-Marie Valentin (Hgg.): *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*. Asnières: PIA, 165-176.

– (1996): Paul de Kock und Nestroy. Zu Nestroys Bearbeitung französischer Vorlagen. In: *Nestroyana* 16: 26-39.

– (2005): Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860. In: *Austrian Studies* 13: 37-54.

– (2012): *„Bin Dichter nur der Posse": Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie*. Wien: Lehner.