



HAL
open science

**Adolf Bäuerles und Carl Meisls Bearbeitungen von
französischen 'opéra comiques': Aline oder Wien in
einem anderen Welttheile (1822), Die schwarze Frau
(1825)**

Fanny Platelle

► **To cite this version:**

Fanny Platelle. Adolf Bäuerles und Carl Meisls Bearbeitungen von französischen 'opéra comiques': Aline oder Wien in einem anderen Welttheile (1822), Die schwarze Frau (1825). *Nestroyana: Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft*, 2015, 35 (3/4), p. 176-191. hal-02998864

HAL Id: hal-02998864

<https://uca.hal.science/hal-02998864>

Submitted on 10 Nov 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.

Fanny Platelle

Adolf Bäuerles und Carl Meisls Bearbeitungen von französischen ‚opéras comiques‘: *Aline oder Wien in einem anderen Welttheile* (1822), *Die schwarze Frau* (1825)

Das Wiener Volkstheater zeichnet sich von Anfang an durch seine Offenheit für ausländische Impulse aus. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der große Bedarf an neuen Theatertexten¹ zunehmend durch Übersetzungen und Bearbeitungen aus dem Ausland gedeckt.² Diese Übersetzungswelle wurde durch die rechtliche Lage

¹ Der Grund dafür liegt weniger in der mangelnden Erfindungsgabe der Dramatiker als in der zunehmenden Kommerzialisierung des Theaterbetriebs, die sich vor allem an den Geschäftstheatern bemerkbar machte und die Autoren zu einer schnellen und gewinnorientierten Dramenproduktion zwang. Vgl. Johann Hüttner, ‚Sensationsstücke und Alt-Wiener Volkstheater. Zum Melodrama in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts‘, *Maske und Kothurn* 21 (1975), S. 263–281.

² Um die fließbandartige Produktion von Übersetzungen zu bezeichnen, wurden die Begriffe ‚Übersetzungsfabriken‘ bzw. ‚Übersetzungsmanufakturen‘ benutzt. Bei der Vermittlung von Bühnentexten spielten die Theateragenturen, die sich seit den 30er Jahren etablierten, eine wichtige Rolle.

(mangelhaftes Urheberrecht) stark begünstigt.³ Wie die Untersuchung der Spielpläne der wichtigsten Wiener (Vorstadt-)Bühnen zeigt,⁴ kann man auf dem Gebiet der Dramatik beinahe von einer Monopolstellung der Franzosen sprechen.⁵ Diese Entwicklung, die in den vierziger Jahren (mit der Rezeption von ‚mélodrame‘ und ‚vaudeville‘) gipfelte, setzte bereits in den zwanziger Jahren ein.

³ Erst mit dem Abkommen von 1866 zwischen Frankreich und Österreich wurde die Vergabe der Übersetzungsrechte geregelt. Vgl. Urs Helmsdorfer, ‚Heilig sei das Eigenthum! Urheberrecht in Wien um 1850‘, *UFITA. Archiv für Urheber- und Medienrecht* 2001/II, 2001, S. 457–496.

⁴ Am Theater an der Wien waren im Jahre 1820 von 59 Neuinszenierungen bereits 17 französischen Ursprungs, 1844 hielten sich die Übersetzungen aus dem Französischen mit den deutschsprachigen Originalen die Waage. Vgl. Susan Doering, *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke* (Literatur aus Bayern und Österreich. Literarhistorische Studien, Bd. V), München 1992, S. 26 ff. Vgl. auch Leopold Nosko, *Kultureinflüsse – Kulturbeziehungen. Wechselwirkungen österreichischer und französischer Kultur*, Wien, Köln, Graz 1983, S. 40 ff.

⁵ Vgl. Norbert Bachleitner, ‚Übersetzungsfabriken. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts‘, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 14 (1989), H. 1, S. 1–49, hier S. 5.

So gehen einige der zugkräftigsten Bühnenerfolge der ‚drei Großen‘,⁶ wie Adolf Bäuerles *Aline oder Wien in einem andern Welttheile* (1822) oder Carl Meisls *Schwarze Frau* (1826) auf französische Originale zurück, wobei die Wiener Bearbeiter sich einer deutschen Übersetzung bzw. Bearbeitung bedienten. Als Vorlage für seine ‚Volks- und Zauberoper‘ benutzte Bäuerle G. W. Treitschkes Bearbeitung der französischen Oper *Aline, reine de Golconde* (1803), deren Libretto Jean-Baptiste Vial und Edmond de Favières schrieben und deren Musik Henri Montan Berton komponierte. Meisls parodierende Posse mit Gesang *Die schwarze Frau* ist eine Parodie auf die Oper *La dame blanche* (1826) von Eugène Scribe und François-Adrien Boieldieu, die Ignaz Franz Castelli 1826 übersetzt hatte.

Ziel des Beitrags ist es, anhand eines Vergleichs mit der französischen Vorlage und deren deutschen Übersetzungen den Bearbeitungsprozess zu beleuchten und durch die Analyse der Veränderungen zu zeigen, wie, mit welchen Verfahren und in welcher Intention, die französischen Libretti an die spezifischen Bedingungen der Wiener Vorstadtbühnen (Schauspielerensemble,

⁶ Mindestens dreizehn Stücke von Gleich, fünfundzwanzig von Meisl und sieben von Bäuerle gehen auf französische Vorlagen zurück.

komische Tradition, Gattungen, Publikum, Zensur) angepasst wurden.

1. Bäuerle: *Aline oder Wien in einem andern Welttheile*⁷

Aline erzählt die Geschichte eines Bauernmädchens, das durch ein abenteuerliches Schicksal zur Königin von Golkonda (in Indien) aufgestiegen ist, sich in der Fremde ein Stück Heimat aufbaut und ihre wieder gefundene Jugendliebe in dieser trauten Umgebung empfängt. Die Geschichte geht vermutlich zurück auf Stanislas de Boufflers: *La Reine de Golconde* (1761). Ihre Eignung für die Bühne wurde sofort erkannt. Sedaine verarbeitete sie 1766 zu einem heroischen Ballett.⁸ Zahlreiche Opernlibrettisten folgten, von denen Vial und Favières mit ihrem Text für den beliebten Komponisten Berton am erfolgreichsten waren.⁹ Der Pariser Uraufführung (1803)

⁷ Adolf Bäuerle, *Aline oder Wien in einem andern Welttheile*, in: *Das parodistische Zauberspiel*, hg. von Otto Rommel, Deutsche Literatur, Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Barock, Barocktradition im österreich-bayrischen Volkstheater, Bd. 3, Leipzig 1937, S. 96–156.

⁸ Aus Boufflers' Erzählung hob Sedaine lediglich das Wiedersehen in Golkonda heraus.

⁹ Vial und Favières fügten eine „politische“ Handlung (den Aufstand der Nutznießer der alten Ordnung gegen die Königin) hinzu.

folgte die in Wien auf dem Fuß. Georg Friedrich Treitschke bearbeitete diese ‚opéra-comique‘ 1804. Ab 1812 wurde Bertons *Aline* in das Repertoire des Theaters an der Wien aufgenommen. Im Mai 1818 gestaltete Aumer das Sujet zu einem erfolgreichen Ballett für das Kärntnertortheater.¹⁰

Die Bearbeitung Treitschkes war Bäuerle bekannt, wie wörtliche Übereinstimmungen beweisen. Bäuerles ‚Volks- und Zauberoper‘ *Aline oder Wien in einem andern Welttheile* wurde am 9. Oktober 1822 zum ersten Mal aufgeführt und war sofort ein durchschlagender Erfolg. Raimund gab den Bims, seine Frau (später ersetzt durch Therese Krones) die Zilli, Katharina Ennöckel die Aline, Therese Krones die Zaire, Friedrich Josef Korntheuer den Schlossinspektor, Joseph Fermier den Wampelino, Johann Sartory den Schiffskapitän. Das Stück erlebte im Leopoldstädter Theater allein bis 1854 im Ganzen 116 Aufführungen. Es wurde vom Theater an der Wien und Josefstädter Theater übernommen, und es dürfte nur wenige volkstümliche Theater des deutschen Sprachgebietes geben, die das Stück nicht spielten. Die Musik von Wenzel Müller wurde äußerst populär. Nach der Erstaufführung hebt *Der Sammler* Bäuerles „theaterfachmännisches Verdienst“ in der geschickten

¹⁰ Vgl. Rommel (Anm. 7), S. 30–33.

„Metamorphose des Sujets in eine komische Zauberoper“ hervor.¹¹ In seiner ‚Volks- und Zauberoper‘ hält sich Bäuerle weitgehend an Figurenkonstellation und Handlungsverlauf der Vorlage bzw. deren Übersetzung. Er macht aus der französischen Oper ein wienerisches parodistisches Zauberspiel.

Wie aus dem Personenverzeichnis hervorgeht, übernimmt er die Hauptfiguren, verändert jedoch einige Namen (Wampelino statt Sigiskar; Hagar statt Oscar) und Berufe (statt „surintendant des menus plaisirs“ ist Usbeck ein „Große[r] des Reichs“), lässt den Oberaufseher des Serails, den obersten Richter und den Ober-Zolleinnehmer aus und erweitert das Personal. Der französische Gesandter Adolphe de Saint-Phar, Alines Geliebter, wird zum Grafen Carlo von Waldau (in Treitschkes Übersetzung heißt er nur Graf Carlo).¹² Szene für Szene ist er aber als Carl tätig. Hinter ihm verbirgt sich möglicherweise der Marggraf Karl von Burgau, der sich bei den Auseinandersetzungen mit dem Osmanischen

¹¹ Vgl. *Der Sammler*, 22. Oktober 1822 (Nr. 127), S. 508.

¹² Im Personenverzeichnis der Vorlage wird er zuerst genannt, während Aline in Treitschkes Bearbeitung und Bäuerles ‚Volks- und Zauberoper‘ an erster Stelle steht.

Reich Ende des 16. Jahrhunderts verdient gemacht hat.¹³ Dies bestätigt die Tatsache, dass die Golkonder als Türken und Muslime dargestellt werden (Tracht: I, 6; Allah-Anrufungen: I, 4; I, 5; III, 2; III, 8; türkische Musik: I, 17). Bäuerle erweitert die Rolle von Alines munterer Vertrauten Zilli (siehe unten). Und er führt neue – komische, volkstümliche und zauberhafte – Figuren in die Handlung ein: Nicki, sein Vater Wildau, Palast- und Schlossinspektor und Hofnarr des alten Königs, sowie die einheimische Zaire¹⁴ in Golkonda; der Schiffsbarbier Bims, der europäische Schiffskapitän und die Handwerker auf dem europäischen Schiff; die Figuren aus der Brühl und im Prater; sowie die Schutzgöttin Lissa haben in der Vorlage und deren Übersetzung keine Entsprechung.

Bäuerle führt lustige Figuren in die Handlung ein. So bekommt der ziemlich blasse Graf Carlo von Waldau einen staberhaften Bedienten, den einem typischen Possenberufsfeld nachgehenden Schiffsbarbier Bims, den

¹³ Vgl. Julius Dominik Lottes, *Unterhaltungstheater und vormärzliche Öffentlichkeit. Adolf Bäuerles Possen zwischen Zensur, Kommerz und Kritik*, Diplomarbeit Universität Wien 2012, S. 105: „Die Phobie der Habsburgermonarchie dem Osmanischen Reich gegenüber könnte hier nach Ostindien verlagert worden sein.“

¹⁴ Sie entspricht dem Typus der gezierten Naiven, deren Sprechweise typisch für die Gurli-Gestalten, nach dem Vorbild von Kotzebues *Indianer in England*, ist.

gegebenen Partner für Zilli (anstatt des einheimischen Feldherrn der Leibwache Osmin in der Vorlage und in Treitschkes Übersetzung). Damit erhält das ‚ideale Paar‘ Aline-Carl ein possenkomisches Pendant. Bims ist hungrig (I, 19), trinkfest (II, 3) und äußerst aufrichtig (I, 18). Er zeichnet sich durch seine Sprachkomik (Reihenwitze) aus und benutzt – ähnlich wie Staberl – ständig den festen Ausdruck: „Ich muss immer was Extras haben“. Bims spielt in der Handlung eine aktive Rolle: Nachdem er das Zauberwasser getrunken hat, befreit er Graf Carlo aus dem Gefängnis und nimmt den Chef der Rebellen Wampelino gefangen (III, 10, 12), was die Wiedereinsetzung der rechtmäßigen Königin Aline auf den Thron ermöglicht. Er betreibt Fiktionsbruch (Bezüge auf Wien und auf die Vorstellung: z.B. I, 19; II, 18; III, 7) und entlarvt in seinen Lokalschilderungen die Wiener Sitten, Gewohnheiten und Verhältnisse:

Ich war in einer Stadt etabliert, wo alles einen andern Nahmen g’kriegt hat; es war die Stadt von Complimenten aufg’baut, man hat sich denken, wie da der Wind g’gangen ist. Da hab ich einen Herrn g’habt, der war, wie sich die Leut ausgedrückt haben, infam reich, seine Frau wie ein Bild schön, und einen Hund hat er besessen, wie ein Dieb wachsam. Da hab ich einmahl die Ausdruck verwechselt, und hab’ gesagt,

der Hund wäre wie ein Bild wachsam, der Herr wie ein Dieb reich, und die Frau infam schön, das hat alle drey beleidigt, ich hab' auf und davon müssen. (*Aline oder Wien in einem andern Welttheile*, I, 18)¹⁵

Der übrigens konventionelle Schluss der ‚Volks- und Zauberoper‘ zeigt – im Unterschied zur Vorlage und deren Übersetzung, die mit einem Chor und Lobgesang auf Saint-Phar bzw. auf das Paar Aline-Carlo endet – den von der Königin belohnten und „triumphierende[n]“ Bims und hebt damit die Rolle der lustigen Figur hervor (III, 13).

Nicki, der Sohn des Palast- und Schlossinspektors und Hofnarren des alten Königs Wildau, ist eine späte Thaddädl-Rolle: Er ist „äußerst komisch [...] gekleidet“ (I, 7), scheu (I, 6), weinerlich (I, 7; III, 7) und dumm (I, 8; I, 21; III, 7). Der europäische Schiffskapitän ist ebenfalls ein komischer Typus, der an den Capitano der *commedia dell'arte* erinnert. Er flucht, betrinkt sich, ist kampflustig, und rühmt sich, ein Frauenheld zu sein (II, 2-3).

Der Hofstaat von Golkonda erhält die übliche parodistische Tönung und wird verwienert. Der erste Große des Reichs Wampelino ist zum lächerlichen

¹⁵ Siehe auch I, 19: Unartigkeit der Männer gegenüber Frauen; II, 15: Übernahme von Moden aus dem Ausland; II, 16: über die Wirte; II, 18: über die Küchenmädchen.

barbarischen Tyrann karikiert. Von seinem treu ergebenen Diener Hagar, der „sich vor ihm nieder[wirft]. Demüthig und knechtlich“, wird er mit „Herr der Weisen! Sonne des Lebens!“ angesprochen (I, 4). Sein „Hobby“ besteht darin „Mohrenköpfe abzusäbeln“ (III, 8). Seit Aline die alte Ordnung reformiert hat, bemängelt er, dass er „nicht einmal mehr einem elenden Neger einen Nasenstümper geben“ dürfe (I, 2); selbst die Sklaven laufen ihm verspottend davon (I, 1), was ihn zur Verschwörung antreibt. Diese rassistischen Aspekte sind in der Vorlage und in Treitschkes Übersetzung nicht vorhanden. Bäuerle hat die erste Szene mit dem typischen Ouvertürenchor erfunden. Mit seinem listigen Diener Hagar fasst Wampelino den Plan, die „stolze Ausländerin“ und mit ihr alle Ausländer zu „vernichten“ (I, 4). Der Chef der Rebellen erweist sich aber als äußerst furchtsam und beschränkt: Er fürchtet sich in der Nacht, bei der er sich mit seinen Anhängern treffen soll (I, 4), und ist als neuer König zu einer großen Rede unfähig (III, 1). Die Übertreibung seiner Willkürherrschaft ist ein Mittel, kontrastierend die Rechtmäßigkeit von Alines Regierung hervorzuheben.

Gegenüber der Vorlage und Treitschkes Übersetzung ersetzt Bäuerle die konstruierte ‚natürliche‘ Zauberei durch die traditionsgegebene echte Zauberei. Während in

den beiden ersten eine unterirdische Passage zum inszenierten Bild von Alines Heimat führt (I, 9), verleiht die Schutzgöttin Lissa in Bäuerles Zauberoper Aline die Macht, sich die Lieblingsplätze aus ihrem Vaterland zu zaubern (I, 11). Sie erscheint im ersten Akt, auf einem Kahn segelnd, um Aline und Zilli die baldige Ankunft ihrer Liebhaber zu melden. Sie warnt die Königin vor der bevorstehenden Verschwörung und verspricht ihr einen glücklichen Ausgang, wenn Aline sich als standhaft bewährt, was dem traditionellen Bedingungsrahmen des Zauberspiels entspricht (I, 12; III, 4). Im Geist der Tradition des Wiener Zauberspiels liegt auch der Gedanke der Prüfung der Liebestreue als Vorbedingung glücklicher Wiedervereinigung (I, 20; II, 12). Während das ‚ideale Paar‘ selbstverständlich die Prüfung besteht (II, 12), fällt das Ergebnis bei Bims und Zilli nicht sehr überzeugend aus (Duett II, 18). Die Schutzgöttin erscheint im dritten Akt wieder, um der gestürzten Königin zu helfen, indem sie Bims Zauberkräfte verleiht (III, 6), was Anlass zu spektakulären Szenen gibt (III, 6-7 und 9-12). Aus diesem Grund ist Aline weniger aktiv und selbständig handelnd als in der Vorlage und deren Übersetzung. Im Original ruft die Königin die Golkonder zum Kampf auf (II, 8) und Saint-Phar gelingt es im Einvernehmen mit Osmin, seine Wächter zu überlisten und in die unterirdische Passage zu

flüchten (III, 7). Dafür ist die Königin aber tugendhafter: Wohl aufgrund der Zensur musste Bäuerle die Anspielung auf ein sexuelles Verhältnis zwischen Aline und Saint-Phar/Carl streichen (II, 6).¹⁶ Außerdem wird die Bedeutung der Liebestreue stärker betont.

Bäuerle verlagert Alines Heimat von der Provence bzw. Neapel in Treitschkes Bearbeitung nach Wien. Sie ist kein Bauern- sondern ein Wiener Bürgermädchen. Statt des Flusses Durance wird die Donau sichtbar (I, 11). Um Carls Liebestreue zu prüfen, verwandelt Aline Golkonda in die Brühl bei Wien, den Ort ihrer ersten Begegnung (wobei der Dekor mit demjenigen der Vorlage und deren Übersetzung identisch ist!). Die Königin trägt eine typische Bauertracht (II, 11), die Golkonder erscheinen in österreichischer Kleidung, sie sprechen Dialekt, singen und tanzen (II, 12). Bäuerle fügt dann im Vergleich zur Vorlage und zu Treitschkes Bearbeitung eine neue Sequenz hinzu: Für Bims verwandelt Aline nämlich das Theater in den Prater, „den liebsten Aufenthalt [ihrer] Landleute“ (I, 13), ein kecker Wiener Schusterbub tritt auf (I, 14), Wildau verkleidet sich als Praterwirt (I, 16), Zilli

¹⁶ Sowie auch die Erwähnung der Liebe des ehemaligen Golkonder Königs zu Aline (I, 1) und die Liebesbezeugungen zwischen Osmin und Zélie (I, 7; II, 2), Saint-Phar und Aline (II, 6-7).

als Kellnerin (II, 17). Der zweite Akt endet mit einem Wiener Tanz (II, 21).

Die ‚Verwienerung‘ gipfelt in den Arien (I, 7; III, 7) und Duetten (I, 19; II, 18) von Zilli und Bims. Während hauptsächlich Aline, dann gefolgt von Zélie, in der Vorlage und in Treitschkes Übersetzung die Sehnsucht nach der Heimat ausdrückt und einen Lobgesang auf das Vaterland singt, kommt diese Funktion in Bäuerles ‚Volks- und Zauberoper‘ Zilli und Bims zu, weil sie Identifikationsfiguren für das Vorstadtpublikum sind.¹⁷ Lieder wie „Noch einmal die schöne Gegend meiner Heimat möcht‘ ich sehen“ (I, 7) und „Ja nur ein Kaiserstadt, ja nur ein Wien“ (I, 19) wurden äußerst populär.

Im Vergleich zur Vorlage und deren Übersetzung (I, 1) lässt Bäuerle Alines Vorgeschichte in Golkonda aus, da sie für die Handlung unwichtig ist.¹⁸ Er streicht auch – vermutlich wegen des anderen politischen Kontextes – die Szenen mit den Nutznießern der (schlechten) alten Zeit:

¹⁷ Zillis Freude, als sie in Alines Truhe ihre ehemalige Tracht entdeckt, wird im Vergleich zur Vorlage und zu deren Übersetzung mehr Platz eingeräumt: „O mein Geburtsort! O meine Vaterstadt! O ihr lieben Kleider meiner Heimath!“ (I, 11) statt: „O mon pays!“ bzw. „O Neapel, O mein Vaterland!“ (I, 9).

¹⁸ Wir erfahren nur, dass Aline eine ehemalige Sklavin ist (I, 2).

den Zolleinnehmern, den Richtern und Rechtsgelehrten, den Hütern der Serails, die durch Alines Reformen alle brotlos geworden sind (I, 3-5). Er führt komische Szenen und einen ‚Zauberrahmen‘ ein, verstärkt die Bedeutung der Liebesprobe und erweitert die Darstellung der Heimat um eine neue Sequenz.

Es wäre aber verfälscht, Golkonda auf die Verherrlichung der Kaiserstadt Wien zu reduzieren¹⁹ oder als Utopie eines idealen Staates (Alines Regierungskurs des Frohsinns, Überwindung der Standesschranken, an denen Alines und Carls Verhältnis in Wien gescheitert war) zu betrachten. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Intentionen von Vorlage und Zauberoper, was auf den veränderten Kontext zurückzuführen ist. Die ‚opéra comique‘ *Aline reine de Golconde*, die 1803 uraufgeführt wurde, passt durchaus in die politische Landschaft des lebenslangen Konsulats Napoleons (ab 1802).²⁰ Die neue

¹⁹ Nach Rommel sei *Aline* eine „reine Verkörperung Wienerischen Frohsinns“, nur aus dem „Geiste des Wiener Vormärz“ verständlich. Vgl. Otto Rommel, *Die Altwiener Volkskomödie. Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952, S. 784–789.

²⁰ Vgl. Herbert Schneider, ‚Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820. Verlauf und Probleme eines Transfer-Zyklus‘, in: *Kulturtransfer im Epochenumbruch. Frankreich-Deutschland. 1770 bis 1815*, hg. von Hans-Jürgen

Ordnung, die Aline errichtet hat (Abschaffung der Privilegien und Ungleichheiten, Freiheit), repräsentiert die nachrevolutionäre Ära. Die Oper propagiert Eroberungs- und politische Missionsziele des nachrevolutionären französischen Regimes. Sie endet mit einem Lobgesang auf Saint-Phar, Alines Gemahl und den neuen König, der die französischen Eroberungen des bald beginnenden Kaiserreiches (1804) verwalten soll:

Aline.

[...] Que ta sagesse et ta valeur

Eternisent sa [du peuple] gloire, étendent sa
puissance

Ajoute encore à ma reconnaissance

En te chargeant de son bonheur.

Chœur.

Honneur au héros des Français !

Grand Dieu que ton bras le seconde !

Tu dois sourire à ses succès,

Son but est le bonheur du monde. (*Aline reine de
Golconde*, III, 10)

Lüsebrink und Rolf Reichardt, zusammen mit Annette Keilhauer und René Nohr, Leipzig 1997, S. 593–676, hier S. 649 ff.

Aline oder Wien in einem andern Welttheile wurde 1822 uraufgeführt und nimmt – wie schon die Illusionsbrüche Bims und anderer Figuren (Wildau: I, 7 und 16; Schusterbub: I, 14) zeigen – Bezug auf das vormärzliche Wien. Siegfried Diehl erblickt in Aline, der Königin von Golkonda, die „etwas verfremdete Ausgabe von Metternich“. Sie „erst lehre den Wilden zu leben“ und halte „die ganze schöne Ordnung. zusammen“.²¹ Die Stelle, auf die sich Diehl stützt (I, 2), findet sich allerdings schon in der Vorlage und in Treitschkes Übersetzung. Doch lassen andere von Bäuerle erfundene Passagen Golkonda als Inszenierung von Metternichs restaurativem System erscheinen:²² Hinter der fröhlichen Fassade von Alines Regierung verbirgt sich eine Alleinherrschaft, die den Untertanen Frohsinn und Heiterkeit verordnet und keine Opposition duldet:

In meinem Land soll der Freude ein Thron gebaut werden. Nichts als Frohsinn, nichts als Heiterkeit; (*mit Beziehung auf Wampelino und Hagar*) der mir einen wahrhaft Unglücklichen meldet, soll königlich belohnt

²¹ Vgl. Siegfried Diehl, ‚Durch Spaß das Denken vergessen. Zur gesellschaftlichen Wirklichkeit im Theater Adolf Bäuerles‘, in: *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Jürgen Hein (Literatur in der Gesellschaft, Bd. 12), Düsseldorf 1973, S. 45–56, hier S. 53.

²² Vgl. Lottes (Anm. 13), S. 102 f.

werden. Es ist meine höchste Wonne, unglücklichen Menschen beyzustehen. (*Mit Nachdruck*) Missvergnügte Thoren aber werde ich verachten, verfolgen, bestrafen; die schändlichsten Laster sind Neid und Mißgunst, sie sind die Triebfeder aller Cabalen, denn so ein gelbes, neidisches Insect beschmutzt das Höchste in seiner Nichtswerthheit. (*Zu Wampelino und Hagar.*) Ihr seyd entlassen. (*Aline oder Wien in einem andern Welttheile, I, 9*)

Hier klingt die Repressionspolitik der Restaurationszeit nach. Zugleich werden – aus Rücksicht auf die Zensur – Metternichs Vorbehalte gegenüber allen liberalen und nationalen Strömungen geschickt umgedeutet. Dies ist vermutlich auch der Grund, warum Bäuerle die Szenen I, 3-5 der Vorlage bzw. deren Übersetzung auslässt, in denen Kritik am Regime durch die „Verlierer“ der neuen Ordnung artikuliert wird.

Im zweiten Akt verwandelt Aline Golkonda in den Prater. Ein Wiener Schusterbub führt Bims zum Gasthaus „Bei der Verschwiegenheit“, was an Metternichs „Gebot des Schweigens“ (Adam Müller) erinnert.²³ Das Gasthaus enthüllt sich jedoch als Ort der gesellschaftlichen Zusammenkunft und der ordnungsgefährdenden

²³ Vgl. Lottes (Anm. 13), S. 101.

Unterhaltung, wie es der als Gastwirt auftretende gebürtige Wiener Wildau selbst erklärt:

[...] Mein Schild werden Sie schon kennen, bey der Verschwiegenheit? Das beste Schild im ganzen Prater. O Sie haben keine Idee, was zu mir für Leut kommen; Student, statt ins Collegium, kommen zu mir Kegelschieben, warum? Werden nicht verrathen, hier heißt's bei der Verschwiegenheit; Börsenspekulanten, die ein reichen Mann wollen heiß absieden, machen ihren Plan bey der Verschwiegenheit. Geheimnisse unter vier Augen erzählens bei der Verschwiegenheit, und Diensthboten, die's Marktgeld verhauen, alles bey der Verschwiegenheit. (*Aline oder Wien in einem andern Welttheile*, II, 16)

Neben der Wiedergabe politischer Verhältnisse wird auch die soziale Wirklichkeit und zwar mit Ansätzen zur Sozialkritik dargestellt. Vor dem großen Schiff der bedeutenden Männer landet ein Schiff mit europäischen – d. h. Wiener – Handwerkern (unter denen sich ein Schneider, ein Friseur, ein Schuster, Bäcker und Schlächter, Bauern und Pächter befinden: I, 17), welche die (durch Zilli vertretene) Königin ersuchen, sich in Golkonda niederlassen zu dürfen. Der Grund, warum sie ausgewandert sind, lässt sich aus den sozioökonomischen Verhältnissen in Wien folgern: 1805 wurde ein

Bäckeraufstand niedergeprügelt, 1811 protestierten Schustergesellen, 1812 galt 1/8 der Wiener Bevölkerung als arbeitslos (30.000 Arbeitslose auf 240.000 Einwohner). Nach einem Bericht der Polizeihofstelle vom 13. November 1817 soll es zu zahlreichen Entlassungen gekommen sein.²⁴ Auf die ökonomischen Verhältnisse (die Staatsverschuldung) weist auch Bims in dem Duett I, 19 hin: „Mit Schulden da schwimmen s’ ohne Wasser oft fort.“

Die von Bäuerle vorgenommenen Änderungen erklären sich also nicht nur „aus der Notwendigkeit, dem dürren Gerippe des Operntextes mehr Fülle zu geben“, wie Rommel²⁵ meint, sondern vor allem aus dem Produktions- und Rezeptionsrahmen des Wiener Vorstadttheaters in den 1820er Jahren. Sie sind gattungsbedingt (Bäuerle verbindet zwei beliebte Gattungen: Parodie und Zauberspiel), auf das Publikum zugeschnitten (‘Verwienerung’, Lustige Figur, Zauberei, Aktualisierung) und ermöglichen eine wegen der Zensur indirekte Kommunikation, durch Anspielungen mit kritischen Untertönen.

²⁴ Vgl. Diehl (Anm. 21), S. 54.

²⁵ Rommel (Anm. 7), S. 33.

2. Carl Meisl, *Die schwarze Frau*²⁶

Die schwarze Frau (1826) von Carl Meisl ist eine Parodie auf *La Dame blanche* (1825), eine Oper in drei Akten von François-Adrien Boieldieu, die als Hauptwerk der Gattung ‚opéra-comique‘ schlechthin gilt.²⁷ Das Libretto stammt von Eugène Scribe, der seine Inspiration aus drei Romanen und einem Gedicht von Walter Scott²⁸ (*Guy Mannering*, *The Monastery*, *The Abbot* und *The Lady of the Lake*) und einer Novelle (*Le Fantôme blanc ou Le Protecteur mystérieux*) von Désirée de Castéra bezog. Er verwendete auch die Erzählungen eines französischen Emigranten in Petersburg, die Boieldieu bei seinem Russland-Aufenthalt gehört hatte, dessen Pächter sein Gut gekauft und es für ihn bis zu seiner Rückkehr aus dem

²⁶ Da ein persönliches Manuskript von Carl Meisl nicht eruierbar ist, benutzen wir den von Alice Waginger rekonstruierten Text. Alice Waginger, *Die schwarze Frau von Carl Meisl und Adolph Müller senior als Beispiel für eine Wiener Parodieoper*, Diplomarbeit Universität Wien 2011, S. 1–47.

²⁷ Vgl. Naoka Iki, *E. Scribes Entwicklung vom Vaudeville zur Grand Opéra*, Heilbronn 1998, S. 54: „*La Dame blanche* war nicht nur der krönende Abschluss von Boieldieus Schaffen [...], sondern auch Scribes erster großer Durchbruch in seiner Eigenschaft als Textdichter.“

²⁸ Das Erscheinen einer französischen Übersetzung von Walter Scotts Roman *Guy Mannering, astrologue* löste 1816 eine Scott-Mode in Frankreich aus.

Exil in Besitz gehabt hatten.²⁹ Mit *La Dame blanche* schufen Boieldieu und Scribe „einen neuen Typus der heiteren Oper, der sich in seiner Mischung von Lyrismus, Phantastik, Folkloristik und Humor deutlich von der komischen Oper der älteren Art absetzt.“³⁰

Die Handlung spielt 1759 in Schottland. Der Schlossverwalter Gaveston will das alte Stammschloss Avenel versteigern, es selbst kaufen und somit zum Lord aufsteigen. Sein Mündel Anna, die Pflgetochter der verstorbenen Gräfin von Avenel, will das verhindern und das Schloss dem rechtmäßigen Erben, Julien d’Avenel, zurückgeben. Als weiße Dame verkleidet, erscheint sie dem Offizier Georges Brown und befiehlt ihm, bei der Versteigerung den Verwalter zu überbieten. Er gehorcht, denn die Gestalt erzählt ihm von seiner Verwundung auf dem Schlachtfeld und dass ihn ein fremdes Mädchen dort gepflegt habe. Anna selbst ist diese Pflegerin, und Brown

²⁹ Vgl. *La Dame blanche: opéra-comique en trois actes*, musique de François Adrien Boieldieu, livret intégral d’Eugène Scribe ; commentaire littéraire et musical de Damien Colas, *L’Avant-scène. Opéra* 176, Paris 1997, S. 8.

³⁰ Klaus Hortschansky, ‚La Dame blanche‘, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, München, Zürich 1986, Bd. 1, S. 385.

hat sich damals schon in sie verliebt. Als Gaveston erfährt, dass der Offizier kein Geld hat, droht er ihm mit Schuldhaft. Im letzten Augenblick kommt die weiße Dame Brown mit dem Familienschatz der Avenels zu Hilfe. Gaveston reißt ihr ergrimmt den Schleier vom Gesicht und alle erkennen Anna. Diese legitimiert Georges Brown durch den Ahnenschatz der Avenels und die ihr anvertrauten Schriftstücke als den echten Sprössling des letzten Schlossherrn.³¹ Während Gaveston als entlarvter Erbschleicher Schloss und Gegend wütend verlässt, reicht Georges/Julien der wiedergefundenen Pflegerin/Anna die Hand zum Ehebund.

Die Uraufführung fand am 10. Dezember 1825 an der Opéra Comique in Paris statt und war von Anfang an ein riesiger Erfolg. In kurzer Zeit wurde *La Dame blanche* über den ganzen europäischen Kontinent, und sogar in Nordamerika gespielt.³² Sie wurde in die meisten europäischen Sprachen übersetzt und war im deutschen Sprachraum besonders beliebt. Am 6. Juli 1826 hatte *Die weiße Frau* in der deutschen Erstübersetzung von Ignaz

³¹ Neben der Polarität von Gut und Böse übernimmt Scribe aus dem Melodrama den dramaturgischen Kunstgriff der Wiedererkennung.

³² Vgl. *Theaterzeitung*, 4. Dezember 1827 (Nr. 145), S. 596.

Franz Castelli im Kärntnertheater Premiere.³³ Es entstanden zahlreiche Parodien, von denen *Die schwarze Frau* von Adolph Müller sen. und Carl Meisl mit Abstand die erfolgreichste war. Sie wurde kaum fünf Monate später, am 1. Dezember 1826, im Josefstädter Theater uraufgeführt. Nachdem der Schauspieler Pla(t)zer an einem anderen Theater benötigt wurde, übernahm Wenzel Scholz die Rolle des Ratsdieners Klapperl. Seine Interpretation war ein durchschlagender Erfolg. Friedrich Hopp verkörperte den Pächter Sperber. Am 12. Dezember 1826 siedelte die Produktion in das größere Theater an der Wien um und spielte dort sogar „auf höchsten Befehl“.³⁴ *Die schwarze Frau* blieb bis zum Ende der 1840er Jahre als Repertoirestück erhalten.

Carl Meisl versetzt die Handlung in die Provinzstadt Gänsewitz im Biedermeier und gestaltet somit das Stück

³³ Ein Klavierauszug mit deutschen Gesangstexten von Ignaz Castelli erschien im Oktober 1826 bei Tobias Haslinger, die Sprechtexte sind leider nicht enthalten. Zwei Ausgaben dieses Drucks sind in der Wienbibliothek vorhanden (Signaturen: 48977M bzw. 16581M). Die Kritiken loben die behutsame Übersetzung. Vgl. Waginger (Anm. 26), S. 81.

³⁴ *Chronologisches Verzeichniß aller auf den fünf Theatern Wien's gegebenen Vorstellungen*, 3. Jahrgang: *Vom ersten November 1826 bis letzten October 1827*, gedruckt bei I. P. Sollinger, Wien 1828; und *Theaterzeitung*, 23. Dezember 1826 (Nr. 153), S. 622.

zu einer Krähwinkliade um. Der Dekor des ersten Aktes zeigt (statt einer romantischen schottischen Landschaft) einen „Platz in Gänsewitz“; der zweite Akt spielt sich (statt in einem gotischen Empfangszimmer des Schlosses Avenel) in einem großen Saal des Rathauses ab. Aus dem Schlossverwalter Gaveston wird der Viertelmeister Barnabas Haberstroh, Oberhaupt von Gänsewitz. Ratsherren und Stadtwache werden parodiert: die Stadtmiliz fürchtet sich vor der schwarzen Frau und verlegt ihren Dienst in den Ratskeller (II, 1); die Ratsherren verstecken sich unter den Tischen (I, 11) und sind im dritten Akt betrunken (III, 12 und 14); der Stadtschreiber benutzt lateinische Redewendungen und schimpft für sich über den Viertelmeister (III, 4). Die Bürger von Gänsewitz sind geizig (in der ersten Szene sucht Pächter Sperber vergeblich nach einem Paten für seinen Sohn, da die Einwohner zu geizig sind, dem Kind ein Taufgeschenk zu machen), fortschrittsfeindlich³⁵ und borniert.³⁶ Wie im vormärzlichen Österreich sind die

³⁵ Der Schneidermeister Feigerling erklärt im ersten Akt: „Und wie das so alles hübsch beym Alten blieb.“ (*Die schwarze Frau*, II, 2, S. 3); Georgel stellt im zweiten Akt fest: „Keine Laterne brennt in Gänsewitz – die verderbliche Aufklärung ist nicht bis hieher gedrunen.“ (*Die schwarze Frau*, II, 7, S. 26).

³⁶ Als Georgel sich über die schwarze Frau wundert: „Jetzt haben die Gänsewitzer auch ein’ Geist – das hätte ich ihnen nicht angesehen.“,

Freiheiten in Gänsewitz beschränkt (kurz nach Georgels Ankunft kommt der geheime Ratsdiener Klapperl, um seine Papiere zu kontrollieren) und gewisse Bevölkerungsgruppen („alle Vagabunden und alles lüderliche Gesindel“: I, 7) werden polizeilich verfolgt. Die Anspielungen auf eine Repressionspolitik (siehe auch Hannis Romanze I, 6) werden jedoch durch die parodistischen Aspekte in Klapperls Darstellung der Gänsewitzer Justiz entschärft (I, 7).

Die Figuren erhalten parodistische Züge: aus dem (schon in der Vorlage lebens- und abenteuerlustigen) Offizier Georges Brown wird in Meisls Parodie der „liebe Niemand“³⁷ Georgel (Schorchel, Georg, Görgel, Görgl) Braun, ein vagabundierender lustiger Geselle, der statt „Ah! quel plaisir d’être soldat!“ (I, 3): „O welche Freude, gar nichts zu seyn“ (I, 3) singt. Während Georges Brown sich heldenhaft in der Armee hochgedient hat, hat Georgel Braun seine Friseurlehre abgebrochen, wurde als Kammerdiener entlassen und verfolgte eine wenig erfolgreiche Theaterkarriere (I, 4). Dass Georges Brown, der im Gegensatz zu Georgel Braun einer gräflichen Familie entstammt, sich nur undeutlich an seine Kindheit

antwortet Sperber: „Wir haben nur den einen.“ (*Die schwarze Frau*, I, 6, S. 8).

³⁷ *Die schwarze Frau*, Personenverzeichnis und I, 8, S. 45.

im Schloss Avenel erinnern kann, wird von Meisl ebenfalls parodiert, denn Georgel Braun weiß seinen eigenen Familiennamen nicht.³⁸

Pächter Sperber ist einfältiger und dümmer als Dickson in der Vorlage. Er ist leicht beeinflussbar und steht unter dem Pantoffel. Damit ist er die zweite komische Figur des Stücks. Hanni, seine schöne Frau, ist noch koketter als Dicksons Frau Jenny. Da sie eifersüchtig ist (und nicht weil sie wie in der Vorlage um das Leben ihres Manns fürchtet), bietet Georgel an, an Sperbers Stelle ins Rathaus zu gehen (I, 9).

In der Vorlage ist Anna eine arme Waise, die ehemalige Pflégetochter und Begleiterin der Gräfin von Avenel und Gavestons Mündel. Sie ist ein Modell für Tugend: sie ist bescheiden, sanft und gut, treu, jungfräulich unbescholten. Sie bleibt ihren ehemaligen Herrschaften nach deren Tod treu. Sie ist selbstlos, handelt nicht eigennützig, sondern für Julien d'Avenel, dessen Rechte sie entschieden verteidigt. Angesichts des Standesunterschieds ist sie bereit, auf ihn zu verzichten.³⁹ Nanette hingegen ist eine

³⁸ *Die schwarze Frau*, I, 4, S. 5: „Ich kann eigentlich heißen, wie ich will, denn meine Familiennamen kenn ich nicht.“

³⁹ Vgl. Iki (Anm. 27), S. 60: „Ihr Charakter entspricht dem Ideal eines aufopfernden, liebenden jungen Mädchens, in Verbindung mit der für

realitätsnähere und moralisch komplexere Figur. Sie ist die Tochter des verstorbenen reichen Goldschmiedes Schickelgruber. Sie will ihren Besitz bzw. den ihres Vaters beschützen. Sie ist klug, listig und nicht auf den Mund gefallen. Emanzipiert dargestellt, pocht sie auf ihre Rechte. Sie verkleidet sich als schwarze Frau ohne irgendein Vorbild zu haben. Von Tugend kann bei ihr nicht die Rede sein: sie hatte in der Stadt ein Verhältnis mit Georgel und „Amanten [...] zu Dutzende“ (II, 9).⁴⁰

Der Viertelmeister und Nanettes Vormund Barnabas Haberstroh ist noch böser als Gaveston. Er will nicht nur den Schatz des Goldschmiedes haben, sondern auch Nanette heiraten. An ihr liegt ihm aber weniger als an ihrem Geld. Schließlich gestaltet Meisl Juliens alte Amme Marguerite zum Typus der ‚alten Vettel‘ um (z. B. III, 2).

Das französische Libretto zeichnet sich schon durch ein ambivalentes, z. T. ironisches Verhältnis zum Übernatürlichen aus. In Meisls Stück wird die weiße Dame durch die Erscheinung der schwarzen Frau vollkommen parodiert.⁴¹ Meisl benutzt das Verfahren der

die Scribe'sche Frauengestalten typische Resoluthet in moralischen Angelegenheiten.“

⁴⁰ Vgl. auch III, 2.

⁴¹ Sogar die Statue der weißen Dame wird durch die „Karikaturstatuen“ parodiert (3. Akt, S. 38).

Lokalisierung und ‚komischen Herabsetzung‘. Während die sagenhafte weiße Dame – wie Jenny erzählt (I, 5) – seit drei- oder vierhundert Jahren die Beschützerin des Geschlechts von Avenel ist und, eine Harfe in der Hand, auf dem Schloss erscheint, um Glück oder Unglück zu melden, spukt die schwarze Frau (d. h. die verkleidete Nanette) nach Sperbers Bericht (I, 6) seit drei oder vier Jahren im Gänsewitzer Rathaus. Während Pächter Dickson von der weißen Dame (in Wirklichkeit: vom Grafen von Avenel) einen Beutel voll Geld erhalten und ihr dafür gelobt hat, allzeit ihrem Ruf zu gehorchen, meldet sich die schwarze Frau bei Sperber, weil er ihr Geld schuldet (I, 6; I, 9). In Sperbers Haus wiegt sie das neugeborene Kind in den Schlaf und singt dabei „Heidl puppi!“ (I, 6). Ihr Bote ist in der Vorlage ein kleiner schwarzer Zwerg (I, 8), in der Parodie hingegen der schrullige Ratsdiener Klapperl (I, 7). Die Figuren fürchten sich nicht vor der schwarzen Frau und sprechen respektlos von ihr: Georgel nennt sie „die Schwarze“ (II, 9) und vergleicht sie mit einer „Konduktansagerin“ (I, 6).⁴² Die Parodie wird durch die Musik verstärkt:⁴³ In der Ouvertüre (ab Takt 40) wechselt Müller den Takt und beschleunigt das Tempo. Damit wird dem Schwarze-Frau-Hauptmotiv

⁴² Siehe auch III, 9 (Hanni) und III, 10 (Georgel).

⁴³ Vgl. Waginger (Anm. 26), S. 103 ff., 109.

ein walzerartiger bzw. auch volkstümlicher, ländlicher und somit auch parodistischer Charakter verliehen. In der Romanze der Hanni (als Parodie auf die Ballade der Jenny) im ersten Akt beginnt Hanni zweimal (nach Takt 57 und ab Takt 94) zu „dudeln“, was auch ein typisches Parodieverfahren ist. Parodistische Elemente weisen außerdem die grundverschiedenen Tonarten (b-Moll/Dur – h-Moll/Dur) und der tanzbare 3/8 Takt auf, der im starken Kontrast zum geradlinigen 4/4 Takt steht. Am Ende der Szene II, 9 tanzen Georgel und die schwarze Frau zusammen einen Walzer. Neben der Musik werden auch die Worte von Jennys Ballade (I, 5) parodiert. Während die weiße Dame in der Ballade als Beschützerin des Geschlechts von Avenel, der Liebe und Treue erscheint, wird die schwarze Frau in Hannis Romanze (I, 6) zu einer Art Überwachungsinstanz. Hier kann man vielleicht eine Anspielung auf das polizeiliche System des Vormärz sehen. In der nächsten Szene kommt der Ratsdiener Klapperl, um Georgels Papiere zu kontrollieren. Doch wird die Anspielung durch die parodistischen Elemente (Untreue des Ehemanns, umgangssprachliche Sprachebene der schwarzen Frau) entschärft. Meisl parodiert dann Annas Erscheinungen als weiße Dame, indem er die üblichen szenischen Merkmale der Geisterdarstellung akzentuiert und die „Kulissen“ zeigt: ähnlich wie

Grillparzers Ahnfrau⁴⁴ schreitet die schwarze Frau „langsam und feierlich heraus aus dem Haus“ (I, 6) Sperbers. Die als schwarze Frau verkleidete Nanette spricht „im Geisterton“, sie fällt aus ihrer Rolle und beschimpft den untreuen Georgel („Du betrügerischer Hallodri!“, II, 9), bevor sie sich wieder fasst. Georgel wundert sich, dass statt einer Harfe – wie in der Vorlage – Glockentöne die Ankunft der schwarzen Frau verkünden (II, 8). Schließlich wird das Verkleidungsspiel auf andere Figuren ausgeweitet, was Anlass zu grotesken Szenen gibt: Am Ende des ersten Aktes verkleidet sich Klapperl als schwarze Frau, um den Viertelmeister und die Ratsherren zu erschrecken. Er ruft „Wehe! Wehe!“ (wie Grillparzers Ahnfrau) und alle verstecken sich vor Angst unter den Tischen (I, 11). In der Schlusszene vervielfältigt sich die schwarze Frau: Mit Nanette zusammen kommen die verkleideten Gattinnen der Ratsherren, die sich zu erkennen geben und ihre Männer aufgrund ihres erbärmlichen Zustandes ausschimpfen (III, 14).

Meisl führt die lustige Figur des Klapperls, die in der Vorlage keine Entsprechung hat, in die Handlung ein. Der Name stammt vom Verb „klappern“, das neben der

⁴⁴ Meisl hatte 1817 das Stück parodiert (*Frau Gertrud*; Druck unter dem Titel: *Die Frau Ahndel*, 1820).

lärmenden Bedeutung in manchen Mundarten „schwätzen“ oder „plappern“ bedeutet.⁴⁵ Ursprünglich als Schwabe konzipiert, wurde aus Klapperl mit der Interpretation von Wenzel Scholz ein richtiger Wiener.⁴⁶ Die Rolle des Klapperls übernahm typische Merkmale des Darstellers Wenzel Scholz, der somit der letzte in einer langen Reihe ‚feststehender Bühnentypen‘ der Wiener Narrentradition ist.⁴⁷ Maske und Kostüm blieben über all die Jahre der Vorstellung gleich.⁴⁸ Klapperl ist von Beruf „geheimer Ratsdiener“ (I, 7) und hat – wie Staberl – eine Charge als „Stadtquarde“ (III, 14) inne. Sein Charakter ist von komischen Widersprüchen geprägt. Er ist eitel und dumm, keck und furchtsam, paart Gemütlichkeit mit

⁴⁵ Vgl. Waginger (Anm. 26), S. 95.

⁴⁶ „Ich bin von Spittelberg“ erklärt Klapperl (I, 7, S. 10).

⁴⁷ Vgl. Waginger (Anm. 26), S. 28. Für das Publikum verschmolzen Klapperl und Scholz zu einer Person. Vgl. *Theaterzeitung*, 20. Juni 1840 (Nr. 148), S. 627.

⁴⁸ Vgl. Waginger (Anm. 26), S. 29 f.: „Klapperl hatte [...] rote Pausbacken, einen mit schlampigen Bartstoppeln umrandeten Mund und aufeinander zulaufende Augenbrauen, dazu eine Perücke mit Stirnwelle und Zopf, die auf eine rückständige Verbohrt- und Beschränktheit schließen lässt. Seine Ratsdienertracht bestand aus einem roten Rock mit blauen Aufschlägen und blauem Kragen, einer weißen Weste und einem weißen Halstuch, gelbe Hose (wie Goethes Werther), einem schwarzen Gürtel und schwarzen Stiefeln, dazu noch ein Dreispitz mit rosa Feder, einem Amtsstab und einem Säbel.“

Anpassung und Unterwürfigkeit, Naivität mit Humor und einer gewissen Hinterlist. Für die Haupthandlung ist seine Rolle bedeutungslos, mit Ausnahme der Szenen, in denen er Sperber die Nachricht der schwarzen Frau überreicht (I, 7) und Nanette beim Graben nach dem Schatz hilft (III, 5). Trotzdem lebt das Stück von seinen Späßen. Seine schwachsinnigen Rätsel ärgern den Viertelmeister (I, 10) und seine Streiche bringen die ganze Ratsversammlung durcheinander (I, 11). Er betreibt Fiktionsbruch (Hinweise auf die Vorstellung: I, 18; II, 1⁴⁹) und entlarvt in hanswurstischer Art die Hauptpersonen mehr oder weniger unabsichtlich (z. B. den Viertelmeister: I, 10).

Meisl hält sich relativ eng an den Handlungsverlauf der Vorlage.⁵⁰ Er lässt jedoch die Szenen aus, in denen die ziemlich verwickelte Vorgeschichte erzählt wird (II, 1-3; III, 7-9).⁵¹ Scribe verwendete im Handlungs- und Spannungsaufbau die so genannte Technik der

⁴⁹ Siehe auch Georgel II, 10, S. 31.

⁵⁰ Auch die Musik der *Schwarzen Frau* hält sich in ihrer Reihenfolge, Besetzung und im Formschema der jeweiligen Nummern immer sehr nah an ihre Vorlage bzw. parodiert sie natürlich, mit Ausnahme der später hinzukommenden Einlagen. Vgl. Waginger (Anm. 26), S. 31 ff.

⁵¹ Dadurch entsteht eine Unwahrscheinlichkeit: Woher weiß Nanette, dass der Viertelmeister eine Schrift ihres verstorbenen Vaters gefunden hat (III, 2)? Das erfährt der Zuschauer erst in der allerletzten Szene (III, 14).

„numérotage“, bei der die einzelnen Gesangsnummern eine in sich geschlossene Handlung haben und in den gesprochenen Dialogen Verwicklungen und Vorgeschichte geklärt werden.⁵² Meisl dagegen legt den Schwerpunkt auf die parodistische bzw. groteske Darstellung: es wird weniger erzählt und mehr gezeigt (z. B. Erscheinung der schwarzen Frau im ersten Akt, Graben nach dem Schatz im dritten Akt). Er führt neue, burleske Szenen mit Klapperl ein, die für die Haupthandlung unwichtig sind, bzw. deren Progression aufhalten, aber die Entfaltung komischer Effekte ermöglichen (z. B. am Schluss des ersten Aktes). Schließlich verlegt Meisl die Szenen der Schatzsuche nach vorn (III, 3-5 statt III, 9-11 in der Vorlage). Damit wird die Spannung reduziert (in der Vorlage findet Anna den Schatz erst im letzten Augenblick), aber die Möglichkeit eines burlesken Streichs gegeben: Nachdem Nanette, Margarethe und Kasperl den vergrabenen Schatz gefunden haben, schlagen sie allen Statuen im Garten die Köpfe ab (III, 5); als der Viertelmeister den Schatz ausgraben möchte, kann er den

⁵² Vgl. Iki (Anm. 27), S. 62: „Die Struktur des gesamten Stückes ist auf einen Wechsel zwischen einer Fülle von Informationen in einer Szene und ihrer retardierenden Anwendung durch ein Musikstück in der nächsten nahelegt. Die Spannung bleibt somit ständig erhalten, Scribe belastet die Aufnahmefähigkeit der Zuschauer nicht zu sehr.“

angegebenen Ort aufgrund der Vielzahl an Statuen mit abgeschlagenen Köpfen nicht finden (III, 12).

Meisls Parodie trifft bzw. enthüllt die Aspekte, die den Erfolg der ‚opéra-comique‘ *La dame blanche* (in Anlehnung an die ‚Scott-Mode‘) ausmachten, indem er sie mit der prosaischen ‚Realität‘ von Gänsewitz konfrontiert: 1) die ‚Folkloristik‘, durch die Verlagerung der Handlung von Schottland in die österreichische Provinzstadt Gänsewitz. Parodistische Elemente prägen auch Gesang und Musik:⁵³ so wird der schottische Nationalgesang (für den Boieldieu den schottischen Gesang „Robin Air“ benutzte), in welchem das hohe Geschlecht Avenel gelobt wird, durch ein Lied mit Chor ersetzt, in dem in einem nicht näher definierten alpenländischen Dialekt ein beliebiges Mädchen auf übelste Art verführt wird. Dazu passt auch der lange Dudler des Chores, zu dem vermutlich viel auf der Szene dargestellt wurde; 2) Die ‚Phantastik‘ (siehe oben); 3) die Erinnerungs- und Wiedererkennungsszenen und die daraus entstehende Emotionalität, z. B. als die als weiße Frau verkleidete Anna den Soldaten Georges Brown erkennt (II, 7) oder als Georges Brown sich an den Lobgesang auf das Geschlecht Avenel aus seiner Kindheit erinnert (III, 3). In Meisls

⁵³ Zum musikalischen Vergleich, vgl. Waginger (Anm. 26), S. 95–116.

Parodie werden sie durch prosaische Situationen (Affäre zwischen Nanette und dem Georgel; Persiflage auf die Worte des Liedes) ‚entwertet‘; 4) Die Polarität von Gut und Böse und die z. T. stereotypischen Figuren (Anna, Gaveston). Auf die Bedeutung von Gänsewitz und auf die Umgestaltung der Anna- in die Nanette-Figur wurde bereits hingewiesen. In der Schlusszene der Vorlage triumphiert das Gute (Julien d’Avenel bekommt sein Gut zurück und heiratet Anna; Gaveston muss das Schloss verlassen), während Georgel in der Parodie alle versöhnlich zum Fest einlädt; 5) Die politischen Anspielungen (durch die Ähnlichkeiten mit dem Schicksal der Stuarts in Schottland) auf die Restauration der Bourbonen⁵⁴ im postrevolutionären und postnapoleonischen Frankreich verschwinden. In Gänsewitz geht es um eigenen materiellen Besitz, dort herrscht die Perspektive des Kleinbürgers, die auch z. T. lächerlich gemacht wird.

Meisl hat im französischen Libretto die wenigen psychologischen und szenischen Unwahrscheinlichkeiten und die möglichen Ansatzpunkte für die Parodie erkannt und ausgenutzt. In erster Linie geht es ihm um eine burleske Gespenster-Parodie, die er auch in anderen

⁵⁴ Die Partitur wurde Marie-Caroline de Bourbon, der Nichte des kurz zuvor gekrönten Königs Charles X. gewidmet.

Stücken auf die Bühne gebracht hat (z. B. *Das Gespenst auf der Bastei*). Als besonders gelungen erwies sich seine Idee, den Handlungsort nach Gänsewitz zu verlegen. Man kann – wie Margret Dietrich in ihrer Analyse von Meisls *Frau Ahndel* – von einer „Ergänzung“ oder „komischen Übersetzung“ sprechen, die aus der „Perspektive des gesunden Menschenverstandes [...] die idealistische Sphäre mit dem materialistischen Alltag konfrontiert“, zugleich werde aber auch dieser „gesunde Menschenverstand“ selbst, die kleinbürgerliche Einstellung, lächerlich gemacht.⁵⁵

In ihren Bearbeitungen von beliebten französischen ‚opéras comiques‘ vom Anfang des 19. Jahrhunderts (*Aline reine de Golconde*; *La Dame blanche*) benutzen Adolf Bäuerle und Carl Meisl die bekannten Möglichkeiten parodistischer Umgestaltung: Verkürzung, Erweiterung, Umstellung, Lokalisierung und ‚Verwienerung‘ (auch in der Musik), Einführung der Lustigen Figur. Die Veränderungen lassen sich in erster Linie durch die Anpassung an österreichische bzw. wienerische Zustände sowie durch die Produktions- und

⁵⁵ Margret Dietrich, ‚Die Frau Ahndel‘, in: *Grillparzers-Forum Forschenstein* 1970, Wien, Köln, Graz 1971, S. 62–76, hier S. 74.

Rezeptionsbedingungen des Wiener Vorstadttheaters erklären (Schauspielerensemble, Publikumserwartungen, Zensur u.a.). Sowohl *Aline oder Wien in einem andern Welttheile* als auch *Die schwarze Frau* sind Parodien mit Eigenleben, die unabhängig von der Vorlage verständlich sind. Auch wenn die Intention in erster Linie komisch bzw. parodistisch ist, ist der zeitgenössische soziopolitische Hintergrund in beiden Stücken durch Anspielungen erkennbar und zumindest in Bäuerles *Aline* sind kritische Aspekte im Ansatz zu finden. Um die Untersuchung weiterzuführen, müssten dann weitere Texte der ‚drei Großen‘ bzw. deren Zeitgenossen, die Vorarbeiten und die Übersetzungen – sofern sie erhalten sind – berücksichtigt werden.