

W I E N E R  
*digitale*  
R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Maria Piok

**Nestroy und die Lieder seiner Vorlagen:  
Adaption, Transformation und Parodie**

DOI: 10.25365/wdr-02-02-05

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International  
license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

# Nestroy und die Lieder seiner Vorlagen: Adaption, Transformation und Parodie

## 1. „Eine recht gefällige Musik“: Nestroy und seine Lieder

- 1 Am 3. Januar 1844, bei der Uraufführung von Nestroys *Eisenbahnheiraten*, erfreute eine „recht gefällige Musik“ das Theaterpublikum im Theater an der Wien: „Die meisterhaften Couplets, in welchen Nestroy immer unübertroffen dasteht, wurden mit tobendem, stürmischen, das Haus erschütternden Beifalle aufgenommen“, heißt es in den Kritiken (o.N. 1844: 21); „und das eine Lied allein schlägt 10.000 Vaudeville-Couplets!“ (Saphir 1844: 22) Dass Rezensenten so ausführlich auf Musik und Gesang eingehen, ist in den Besprechungen zum Wiener Vorstadttheater nichts Ungewöhnliches. Ganz auf das Gesamtevent eines Theaterabends fokussiert, erfahren die schauspielerische und musikalische Darbietung zumindest gleich viel Beachtung wie die Handlung der Stücke. Schließlich waren die Inszenierungen gerade in Hinblick auf die Musik mit einem beachtlichen Aufwand verbunden, erforderten sie doch zumeist einen gemischten Chor und ein Orchester mit etwa dreißig Musikern, aber auch des Singens mächtige Schauspielerinnen und Schauspieler (vgl. Zumbusch-Beisteiner 2001: 87f.) Bei Johann Nestroy, Autor und ‚Star‘ seiner eigenen Stücke, stand für die Zeitgenossen eindeutig seine Gesangs- und Sprech-, nicht aber seine Sprachkunst im Vordergrund.
- 2 Dass rund 50 Jahre nach dem Tod Nestroys im Gefolge von Karl Kraus die Sprache zum herausragenden Qualitätsmerkmal seiner Possen erklärt wird, ist eine notwendige Entwicklung, um „das Werk erst auf das Niveau, auf dem eine Wahrnehmung durch die Literaturwissenschaft möglich“ ist, zu heben (Schmidt-Dengler 2001: 19). Dass dabei viele andere Aspekte außer Acht gelassen werden, sorgt jedoch schon früh für Kritik (vgl. Sengle 1980: 191–193). Zu diesen vernachlässigten Aspekten gehört zweifelsohne die Musik bei Nestroy, die nach wie vor einer umfassenden musikwissenschaftlichen Analyse harret. Die Gründe dafür sind vielfältig: Ab den 1840er Jahren, also in der Zeit, in der Nestroy seine ‚klassischen‘ Possen schrieb, begann er, die Vokaleinlagen auf einige wenige große Nummern zu reduzieren, was die Musik allenfalls im Frühwerk besonders wichtig erscheinen lässt (vgl. Zumbusch-Beisteiner 2001: 88). Auch scheint er dem Sprachlich-Vokalen mehr Gewicht als musikalisch-unterhaltenden Elementen beigemessen zu haben (vgl. Amlinger 1985: 251f): In den räsonierenden Couplets für seine eigene Rolle, die die Stücke ab 1840 dominieren, geht es vor allem darum, Überlegungen zu sozialen und künstlerischen Themen zu vermitteln, sodass die Musik hinter den Text zurücktreten muss (vgl. Branscombe 2001: 154). Nicht von ungefähr werden in heutigen Inszenierungen die Couplets „in moderner Cabarettmanier eher rhythmisch gesprochen als richtig gesungen“ (ebd.: 156). Bei Ferdinand Raimund, der noch viel stärker in der Alt-Wiener Singspieltradition stand, sind Text und Musik eng miteinander verwoben (vgl. Zumbusch-Beisteiner 2006: 85f.); zum Teil hatte Raimund die Lieder sogar selbst konzipiert, weshalb sie auch in den historisch-kritischen Ausgaben einen viel größeren Stellenwert einnehmen (vgl. Zumbusch-Beisteiner 2007: 148–150). Dass Nestroy sich selbst als Komponist betätigte, ist nicht bekannt; seine nachweislichen Eingriffe in musikalische Entwürfe betreffen vor allem praktische Aspekte der Aufführung (ebd.: 148.) Dies verleitet leicht dazu zu übersehen, dass Nestroy – der ja auch seine Theaterlaufbahn als Sänger begonnen hatte

– alle seine Stücke mit Musikeinlagen ausstattete, die nicht nur schmückendes Beiwerk sind, sondern viel mehr eine strukturbildende Funktion einnehmen und schon allein deshalb eine genaue Betrachtung verdienen (vgl. Yates 2012: 21).

- 3 Eine Analyse, die sich rein auf die Liedtexte beschränkt, ist, obschon zwangsläufig einseitig, so doch eine erste, aus literaturwissenschaftlicher Sicht leistbare Annäherung. Sie missachtet zwar das Zusammenspiel von Melodie und Text, die insbesondere beim Quodlibet ausschlaggebend für die satirisch-komische Wirkung ist. Andererseits haben dahingehende Arbeiten gezeigt, dass so der Lyriker Nestroy in den Mittelpunkt gerückt werden kann, der lange zu wenig Beachtung fand, weil seine Lieder als Gebrauchstexte abgeurteilt wurden (Hein 1991: 62–64). Dass das ‚Philosophische‘ Nestroys, also das Reflektieren von aktuellen und allgemeinmenschlichen Problemen, in den Couplets besonders stark hervortritt, beweist wiederum den Stellenwert der Vokaleinlagen, um das illusorische Spiel zu unterbrechen und auf die Realität außerhalb der Possenhandlung zu verweisen. Nicht von ungefähr finden sich schließlich gerade in den Liedern immer wieder metafiktionale Reflexionen über Sprache und Sprechen, also Kernthemen der Nestroy’schen Stücke (ebd.: 62f.). Dies wiederum sind jene Aspekte, die Nestroys Modernität ausmachen: das Durchbrechen der Bühnenillusion zugunsten einer Satire, die Tagesaktuelles und allgemein Menschliches, aber auch Sprache und Literatur hinterfragt (vgl. Scheichl 2001: 122).
- 4 Damit wird gemeinhin auch argumentiert, wenn es darum geht, Nestroys Sonderstellung zu begründen: Schließlich sind seine Kollegen am Wiener Vorstadttheater mit Ausnahme von Raimund weitgehend der Vergessenheit anheimgefallen. Vergessen sind darüber hinaus die meisten Autoren der Stücke, die Nestroy als Vorlagen dienten und an die er sich oft überraschend eng anlehnte. Seit langem besteht Einigkeit darüber, dass erst Nestroys (sprachliche) Bearbeitung die Stücke für die Nachwelt interessant werden ließ (vgl. Preisner 1986: 41) – die jüngere Forschung nimmt jedoch von einer lange gepflegten, pauschalen Aburteilung der Nestroy’schen Prätexte Abstand. Tatsächlich dürften neben verschiedenen Faktoren der Kanonisierung, zu denen nicht nur die literarische Qualität gehört, vor allem auch der Genrewechsel von Bedeutung sein: Viele Vorlagen sind mehr Musik- denn Sprechtheater, sodass eine reine Betrachtung des Textes, wie sie beim Vergleich mit den Possen Nestroys üblicherweise vorgenommen wurde, kaum den Gehalt der Stücke erfassen kann. Umso mehr stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Nestroys Liedern zu den musikalischen Einlagen in den Vorlagen, das bislang in der Nestroy-Forschung wenig berücksichtigt wurde: Inwiefern bestimmten „Gattungs- und Vorlagenwahl den Charakter und die Aussageform der Couplets“ (Hein 1991: 65)? Wie adaptierte Nestroy die einem anderen Genre zugehörigen Lieder für die Wiener Komödie? Und dienten ihm diese nur als Quelle der Inspiration oder auch der Parodie?

## 2. „10.000 Vaudeville-Couplets“: Die musikalischen Einlagen der Vaudeville-Komödie

- 5 Die Vaudeville-Komödie, die in den 1840er Jahren zum begehrtesten Import aus der Theaterhauptstadt Paris avancierte, wurde auch zu Nestroys Lieblingsgenre: Die Stücke aus dem Ausland unterlagen keinerlei Urheberrechtsgesetzen (vgl. Helmsdorfer 2001: 93); ihre Aktualität und bühnenwirksamen Handlungsstrukturen entsprachen den Vorstellungen des zeitgenössischen Publikums, sodass sie dem unter Zeitdruck leidenden Wiener Dramatiker ein willkommenes Rohmaterial für seine eigenen Stücke waren. Tatsächlich sind die Gemeinsamkeiten zwischen den Prätexten und den Nestroy’schen Fassungen gerade bei den Vaudeville-Bearbeitungen frappierend: Offensichtlich konnte Nestroy hier bei seiner „theatralischen Ausbeute“ (HKA Briefe: 194) aus dem Vollen schöpfen und Handlungsabläufe und Figurenkonstellationen weitgehend unverändert übernehmen (vgl. dazu vor allem Döring 1992; Piok

2017). Bei aller Ähnlichkeit der Wiener mit der Vaudeville-Komödie funktionieren die Gattungen dennoch nach anderen Gesetzmäßigkeiten, die nicht zuletzt den Einsatz der Musik betreffen. Eine Analyse dieser Bearbeitungen kann also zumindest in Bezug auf ein Genre Aufschluss darüber geben, welche Verfahrensweisen Nestroy bei der Adaption von musikalischen Einlagen favorisierte. Dass diese für jede Vorlagenart – insbesondere für die Opernparodien und Operettenbearbeitungen, in denen die Musik wiederum einen ganz anderen Stellenwert einnimmt (vgl. Branscombe 2001: 156f.) – neu bestimmt werden müssen, versteht sich jedoch von selbst.

6 Die Comédie Vaudeville jedenfalls ähnelt, was die Quantität der Lieder betrifft, eher dem Wiener Singspiel, also den liedreichen Zauberspielen der Alt-Wiener Volkskomödie, als den Possen des späteren Nestroy, in denen nur mehr wenige, meist der Hauptfigur vorbehaltene Gesangseinlagen vorkommen. In den Pariser Stücken nahmen die musikalischen Einlagen noch im 19. Jahrhundert (also einer Zeit, in der man sich darum bemühte, sich der prestigeträchtigeren Comédie anzunähern und die Gesangspartien deshalb stark reduzierte) mitunter noch bis zu einem Drittel der Stücke ein (vgl. Matthes 1983: 148). Zweifelsohne erfüllen sie Unterhaltungszwecke – bloßer Zierrat, auf den ohne Weiteres verzichtet werden könnte, sind die Musiknummern aber nicht: Sie erzeugen und unterstreichen Stimmungen, charakterisieren Figuren und dienen der Strukturbildung, indem sie Abschlüsse markieren und Handlungsabläufe zusammenfassen; mitunter wird sogar die Handlung im Gesang fortgeführt. Wichtig sind die Lieder – im Vaudeville mehr denn anderswo – schließlich auch für die Interaktion mit dem Publikum: Traditionsgemäß wurden die Zuschauer am Ende um Applaus, wohlwollende Aufnahme und um Milde bei der Beurteilung des Stücks gebeten (vgl. ebd.: 58f.; 61f.; 107–110).

7 Die massenhaft produzierten Bühnentexte bedienten sich hier vielfach floskelhafter Wendungen – wie weit die Bandbreite der Vaudevilles zwischen starrer, unschöpferischer Konzeption und Innovation reicht, wird jedoch allein schon bei der Betrachtung der Nestroy'schen Vorlagen sichtbar. Im Stück *L'homme blasé* etwa, dem *Der Zerrissene* nachgebildet ist, wird der Schlussgesang beinahe zur Parodie seiner selbst. Die Angst der Hauptfigur vor dem Geist seines Feindes, den er ermordet zu haben glaubt, wird am Ende wieder aufgenommen und zu einer an das Publikum gerichteten Warnung: Anstelle der konventionell höflichen Bitte um Nachsicht tritt die Drohung, dass abfällig Urteilende dazu verdammt werden, im Traum das Stück wieder und wieder sehen zu müssen:

Messieurs ! pesez ce que vous allez faire!  
Lorsqu'une fois le remords nous poursuit,  
C'est vainement qu'on s'y soustraire;  
Dans le sommeil, dans l'ombre de la nuit,  
On voit toujours l'objet qu'on a détruit.  
Ce danger-là pour vous est bien à craindre,  
Si vous tuez la pièce en ce moment:  
outes les nuits... (Dieu ! serez-vous à plaindre !)  
Vous la reverrez en dormant.<sup>1</sup>

(Duvert/Lauzanne: *L'homme blasé* 1843; zit. nach HKA Stücke 21: 244)

8 Um derartige Konventionen (und ihre Unterwanderung) wie das Adressieren des Publikums besser zu verstehen, hilft der Blick zurück zur Anfangsphase der Gattung – wie es generell aufschlussreich zu sein scheint, nach Elementen aus dem französischen Jahrmarkttheater, dem Théâtre de la foire, zu fragen, die in den Liedern der späteren Vaudeville-Komödie weiterleben. Hier mehr denn anderswo wird die Tendenz

zu Gesellschaftskritik auf der einen, zu metafiktionaler Selbstreflexion auf der anderen Seite sichtbar (vgl. Piok 2017: 64–66) – etwa wenn in einem Stück von 1718 das Vaudeville als Figur auftritt, um La Foire ein Theatermanuskript anzubieten:

MR. VAUDEVILLE [...].  
Ma Pièce enlevera tous les cœurs,  
Charmera Paris, malgré les Cenceurs. [...]  
Bonne Musique,  
Fine Critique,  
Le tout y pique,  
Et flate le goût des vrais Connoisseurs. <sup>2</sup>  
(Lesage/D'Orneval: *Les Funérailles de la Foire* 1718; zit nach Betzwieser 1999: 163)

- 9 Verweise auf die satirischen Qualitäten des von der Zensur mit Argusaugen beobachteten Vaudeville finden sich in den frühen Texten immer wieder – so zeigt sich etwa in einem Stück der „DIEUY DE L'ENNUY“, der Gott der Langeweile, wenig begeistert von der Machart des Stückes, das ihm die Forains anbieten: „Il faut que vous soyez des Acteurs de la Foire. Ces Coquins-là placent toujours leurs Vaudevilles à contre-poil.“<sup>3</sup> (Lesage/D'Orneval: *Les Couplets en procès. Pièce d'un acte* 1730; zit. nach Betzwieser, 1999: 168). Gemeint ist damit die zentrale Verfahrensweise des Vaudeville-Lieds, nämlich die Kombination von allgemein bekannten Melodien, den sogenannten Timbres, mit einem neuen Text, der dem einstigen Liedtext des Timbres entsprechen, aber auch entgegengesetzt sein kann, um eine komisch-parodistische Wirkung zu erzielen (vgl. Gidel 1986: 13).
- 10 Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert scheint sich die Comédie Vaudeville mehr und mehr in Richtung harmlose, obrigkeitstreue Unterhaltung entwickelt zu haben (vgl. Matthes 1983: 58f.) – dies legen zumindest Untersuchungen zu den späteren Bühnentexten nahe. Nicht berücksichtigt wurden dabei jedoch die Lieder, bei denen nicht nur die vorliegenden, sondern auch die vormals zum Timbre gehörigen Texte analysiert werden müssten, um intertextuelle und satirische Anspielungen zu erkennen. Ganz ähnlich wie beim Quodlibet der Wiener Komödie (vgl. Branscombe 2001: 160) ist eine Bestimmung des kritischen Potentials der Stücke ohne Berücksichtigung der musikalischen Einlagen somit nur sehr bedingt zulässig. Aus heutiger Sicht die Implikationen zu erkennen, die für das damalige Pariser Theaterpublikum unüberhörbar waren, ist jedoch eine kaum zu bewältigende Aufgabe.

### 3. „Vom tonlosen Geplärre“: Versuche der Gattungsübernahme

- 11 Auch im 19. Jahrhundert dürfte man sich außerhalb Frankreichs kaum für die musikalische Gestaltung der Vaudevilles interessiert haben. Lexikon-Einträge der Zeit legen nahe, dass das Genre trotz der großen Anzahl an Adaptionen im deutschsprachigen Raum als fremd empfunden wurde: Düringer und Barthels etwa definieren das Vaudeville als eine „Gattung des Liedes“, die „in Deutschland öfters nachgeahmt, nie recht heimisch werden konnte. Das ganze Wesen der Vaudevilles ist der französischen Natur verwandt und verwachsen, während es der deutschen weniger zusagt“ (Düringer/Barthels 1841). Noch härter urteilen Herloßsohn und Marggraff in ihrem Theater-Lexikon: Sie sehen die Comédie Vaudeville als eine dem neueren franz. Theater eigenthümliche Gattung dram. Dichtung [...]. In der Ausführung wird das deutsche Gemüth stets auf das unangenehmste von dem tonlosen Geplärre der franz. Schausp. beim Singen berührt und auf der deutschen Bühne würde das Singen nach bekannten Melodien in einer ernsten ergreifenden Situation kaum geduldet werden. (Marggraff et al. 1846)

- 12 Dem gegenüber stehen Versuche, die fremde Gattung stärker in den eigenen Kulturkreis zu integrieren, die jedoch mitunter recht weit vom eigentlichen Vaudeville entfernt sind: Der sächsische Komponist Johann Friedrich Reichardt zum Beispiel versuchte schon um 1800 mit seinem „Liederspiel“ an das Vaudeville anzuknüpfen, wobei er jedoch die Musik neu komponierte und nicht bekannte Melodien aufgriff – ob ihm das Vaudeville tatsächlich als Vorbild oder eher nur als erfolgsversprechendes Gattungsbegriff diente, bleibt fraglich (vgl. Johns 1988: 50, 178). Karl von Holtei hingegen plädierte in seinen an junge Dramatiker gerichteten *Flüchtigen Betrachtungen über Vaudeville und Liederspiel* dafür, „Deutschlands unnennbare[n] Liederreichtum“ (Holtei 1827: 33) nutzbar zu machen. Gleichzeitig übte er heftige Kritik an den Bearbeitern und Übersetzern für das Tilgen der Gesangseinlagen:

Soll es doch übersetzt seyn, warum nicht Lustspiel aus Lustspiel, Drama aus Drama und *Liederspiel* aus Vaudeville? Warum raubt ihr dem lieblichen Spiel seine Lieder? [...] Was hat er [Scribe] euch zu Leide gethan, dass ihr ihn verunstaltet und dessen beraubt, wodurch er besonders glänzt?  
(ebd.: 52f. Hervorhbg. i. Orig)

- 13 Schließlich aber musste Holtei doch eingestehen, dass es sehr schwierig ist, eine solche Gattung zu etablieren, zumal es in Deutschland keine vergleichbare Tradition gab. Besser, so Holtei, sei es in Wien: Selbst wenn das dortige Quodlibet „das Niedrigste, Geschmackloseste“ sei, „was in dieser Beziehung geleistet werden“ könne, würde es dennoch den bekannten Liedern auf der Bühne zu mehr Akzeptanz beim Publikum verhelfen (ebd.: 38).

#### 4. „Todt ist todt“: Nestroys Adaption

- 14 Im Wien des 19. Jahrhunderts galt zumindest in den Augen vieler Kritiker das Vaudeville als „das Niedrigste“ und „Geschmackloseste“: Nationale Ressentiments auf der einen, strenge Moralvorstellungen auf der anderen Seite veranlasste sie, die Vaudevilles als frivole ausländische Importe zu diskreditieren (vgl. Piok 2017: 34–36). Dem Wunsch nach Eigenkreationen konnten die Autoren jedoch schon allein deshalb nicht nachkommen, weil Publikum und kommerziell gesinnte Theaterdirektoren fortlaufend nach neuen Stücken verlangten. So bediente sich auch Nestroy bei seinen Stücken fremder Quellen – welche genau, lässt sich selbst nach den genauen Recherchen der Herausgeber der historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe nicht immer mit Sicherheit sagen. In jedem Fall aber dürfte er Übersetzungen den fremdsprachigen Originalen vorgezogen haben; nicht auszuschließen ist auch, dass er sich von Theateragenten bereits ins Deutsche übertragene Fassungen vorlesen ließ. Die Grenzen zwischen Bearbeitung und Übersetzungen wiederum waren fließend: Insbesondere Bühnenstücke wurden oft bereits mit Blick auf eine mögliche Inszenierung übertragen, wobei alles schwer Adaptierbare – darunter eben auch die Vaudeville-typischen Lieder – gestrichen wurde (vgl. ebd.: 42–44).
- 15 Nestroy dürfte also in vielen Fällen die Gesangseinlagen der Vorlagen gar nicht gekannt haben: Für das Stück *Der holländische Bauer* etwa hat sich eine Übersetzung mit Notizen Nestroys erhalten: Er hat also mit hoher Wahrscheinlichkeit genau diesen Text verwendet – eine stark bearbeitete Fassung, in der kein einziges Lied aufgenommen wurde. Im Falle von *Eisenbahnheiraten* wiederum diente Nestroy nachweislich eine Übersetzung von Gustav Zerffi als Quelle, der die vielen Gesangseinlagen des französischen Prätexts ganz unterschiedlich verarbeitet hatte: Während einige in der Übersetzung vollkommen fehlen, tauchen andere als Sprechtext oder aber als neu formulierte Liedpassagen auf, die allenfalls eine lose inhaltliche Übereinstimmung mit dem Original aufweisen.

- 16 Tatsächlich ist die Liste der Gesangseinlagen, die noch in den Vorlagen, bei Nestroy aber in keinerlei Form mehr vorkommen, lang. Die meisten davon sind schon in den ersten Stufen der Bearbeitung, den sogenannten Aneignungsskizzen, spurlos verschwunden, andere wiederum werden dort nur sehr knapp zusammengefasst – manchmal nur in einer Art Nebentext, auf den Nestroy in seinen Skizzen immer wieder die Handlung der Vorlage reduziert:

{wie} der {Vorhang} ·Grisetten· an den Tischen und singen jede ein anderes Lied)  
Dsl singt von aussen  
Dsl (singend)  
(HKA Stücke 17/2: 128)

- 17 Manchmal reichte Nestroy ein kurzes Schlagwort, das den Aussagegehalt oder die Grundstimmung eines Liedtextes zusammenfasst und gleichzeitig als Anweisung für die weitere Ausarbeitung der Passage fungieren kann. So bleibt etwa von einem mehrzeiligen Männerchor

LES HOMMES, à part.  
Ah! grands dieux! c'est Hélène!  
Parmi nous en secret  
Ajourd'hui qui l'amène?  
Et quel est son projet?  
(de Kock/Varin: *La jolie fille du faubourg* 1844; HKA Stücke 17/2: 342)

- 18 bei Nestroy nur mehr die Angabe „Verlegenheit“ (HKA Stücke 17/2: 138, Hervorhbg. i. Orig.) bestehen. Erst in späteren Arbeitsschritten formulierte Nestroy solche Stellen wieder aus, wohl ohne dabei nochmals auf den Originaltext zurückzugreifen. Dies mag erklären, warum die meisten Wortspiele, selbst dann, wenn sie relativ einfach ins Deutsche übersetzbar wären, von Nestroy nicht übernommen wurden: Offensichtlich zog er es bei aller Anlehnung an die Vorlagen vor, die sprachliche Gestaltung ganz selbst zu übernehmen. Dies lässt sich sogar dann beobachten, wenn die Verfahrensweisen der französischen Autoren jenen Nestroys ähneln: In *Bonaventure*, der Vorlage für Nestroys *Talisman*, äußert die Hauptfigur ihre Wünsche mithilfe einer ausgefeilten Pflanzenmetaphorik:

Je suis une plante éphémère,  
Triste jouet de l'aquilon ...  
Dans votre serre  
Hospitalière  
Je pouss'rais comme un champignon.  
Enfin, il est bon qu'on le sache,  
Je suis le lierre du hameau ...  
Je meurs de faim si je n' m'attache,  
Voulez-vous être mon ormeau? ...<sup>4</sup>  
(Dupeuty/de Courcy: *Bonaventure* 1840; HKA Stücke 17/1: 385)

- 19 Ein solches Spiel mit semantischen Feldern findet sich auch bei Nestroy sehr häufig – dennoch verzichtete er auch hier auf wörtliche Übernahmen aus der Vorlage: In der Skizze fasste er das gesamte Lied mit knappen Notiz „Bin ·Exotische· Pflanze“ (HKA Stücke 17/1: 193)) zusammen, um die Stelle dann zu einer gesprochenen Replik mit gleichem Inhalt, aber neuer Formulierung auszuarbeiten:

TITUS. Ein exotisches Gewächs, nicht auf diesem Boden gepflanzt, durch die Umstände ausgerissen, und durch den Zufall in das freundliche Gartengeschirr Ihres Hauses versetzt; und hier, von der Sonne Ihrer Huld beschienen hofft die zarte Pflanze Nahrung zu finden. (HKA Stücke 17/1: 24)

- 20 Dass Nestroy die vielen Gesangseinlagen der Vaudevilles zu Dialogen umwandelte, ist definitiv der Gattung Posse geschuldet, die, zumal besonders bei Nestroy, weniger musikalische Nummern enthält. Dennoch zeigen diese Beispiele, dass sie vom Bearbeiter keinesfalls vollkommen ignoriert, sondern durchaus als Anregung genutzt wurden. Nicht immer ist die Anlehnung so eng wie im oben zitierten Beispiel – in *Zwey ewige Juden und Keiner* etwa wandelte Nestroy den Arzt Oscar aus der Vorlage zum Maler Kranz um, was eine Verwendung dieses Liedes verunmöglicht:

OSCAR. [...]  
Le ciel, et je l'en remercie,  
N'a pas voulu, dans ses rigueurs,  
Multiplier la maladie  
Comme les nombre des docteurs ;  
Aussi voit-on, dans chaque rue,  
Dix médecins qui ne font rien :  
Car la concurrence les tue ...<sup>5</sup>  
(Varner: *Le nouveau juif errant* 1846; HKA Stücke 24/1 : 343)

- 21 Nestroy scheint die Vorlage dennoch als Inspirationsquelle genutzt zu haben – denn auch bei ihm taucht das Thema der Konkurrenz wieder auf:

KRANZ. Denn sehn Sie, es ist jetzt ein Kreuz; die Welt wird nicht größer und die Mahler werden immer mehr. Wo was Neues finden? Um jeden steyrischen Felsen sitzen drei Mahler herum und bemseln drauf los; jedes Bachbrüchel, jedes Seitel Wasserfall – prangt auf der Leinwand, das ganze Salzkammergut existirt in Öhl, die Schweitzernatur hat keine Quadratklafter mehr die nicht schon zehn Mal in der Kunstausstellung war – ja hörn Sie, da muß man auf Europa einen Zorn kriegen.  
(HKA Stücke 24/1: 17f.)

- 22 Nestroys Text ist – vor allem durch die Kombination von großen Themen wie Kunst und Europa mit einer unpassend alltagsnahen Wiener Umgangssprache – ungleich komischer als die entsprechende Passage in der französischen Vorlage, die ganz anderen sprachlichen Voraussetzungen unterliegt. Gerade mit Blick auf die Vorlagenbearbeitung wird jedoch deutlich, dass es nicht nur Nestroys Sprache ist, die seine Stücke von den Prätexten abhebt: Generell misst er komischen Effekten einen ganz anderen Stellenwert bei, während pathetische und spannungssteigernde Momente – die im Vaudeville vielfach über die musikalischen Einlagen erzeugt werden – weitgehend verschwinden. In der Vorlage zum *Zerrissenen* etwa wird der vermeintliche Tod der Hauptfigur und ihres Nebenbuhlers von einem klagenden Herrenchor besungen:

CHŒUR.  
Quelle effroyable aventure !  
Ils ne reparaisent pas.  
Dans les flots, la chose est sûre,  
Ils ont trouvé le trépas.<sup>6</sup>  
(Duvert/Lauzanne: *L'homme blasé* 1843; HKA Stücke 21: 228)

- 23 Bei Nestroy reduziert sich die Aussage der Herren auf einen lakonischen Kommentar: „Todt ist todt!“ (HKA Stücke 21: 55) Ganz ähnlich wird auch mit dem Lied verfahren, in dem der Protagonist beschließt, die erste Frau zu heiraten, die ihm begegnet:

Allons ! c'est dit, si c'est une folie,  
Mieux vaut la faire à présent que plus tard.  
Mon avenir, le repos de ma vie,  
Je les confie aux chances du hasard.  
L'idée est bonne, oui, le diable m'enlève !  
La solitude a droit de m'effrayer;  
Et si la nuit je fais un mauvais rêve,  
Ma femme au moins pourra me réveiller.  
Allons! c'est dit, etc.<sup>7</sup>  
(Duvert/Lauzanne: *L'homme blasé* 1843; HKA Stücke 21: 228)

- 24 Die Gesangseinlage hält die Handlung an, um gleichzeitig die Emotionalität und Dramatik der Szene zu steigern, was Nestroy offensichtlich nicht erstrebenswert erscheint. Im Gegenteil: Seine Replik nimmt zwar, wohl von der Vorlage inspiriert, das Thema Schlaf wieder auf – die Formulierung, bei der unromantisch-banale Alltagswörter zur Beschreibung höchster Gefühlsregungen herangezogen werden, wirkt jedoch nur mehr komisch: „Das is Aufregung, so ein Moment reißt eim die Schlafhauben vom Kopf, das is Senf für das alltägliche Rindfleisch des Lebens.“ (HKA Stücke 21: 39)

##### 5. „Oft sein s' sentimental“: Nestroys parodistische Auseinandersetzung mit der Literatur seiner Zeit

- 25 Vergleiche dieser Art zeigen, dass die Prätexte Nestroys ihm nicht nur als Anregung zu Ideen dienten, sondern ihn offensichtlich auch dazu motivierten, in kritische Distanz zu den Vorlagen zu treten: Schließlich lesen sich viele Passagen beinahe schon wie eine Parodie auf die pathetisch-gefühlsbetonten Stimmungen, die in den Vaudevilles vor allem über Musik und Gesang erzeugt werden. Bezeichnenderweise findet sich ausgerechnet in einer Liederinlage eine explizite Äußerung zum Vaudeville, in der eine gewählte, mit Fremdwörtern gespickte Sprechweise als artifizielle Sentimentalität entlarvt wird:

MUMMLER Alls, was reden und thun, is halb deutsch, halb französisch –  
WANDLING Oft sein s' sentimental und habn doch ka wahres Gefühl  
MUMMLER solche Leut sind ja selbst ein lebendigs Vaudevill –  
(HKA Stücke 24/1: 58f.)

- 26 Dass Nestroy gerade in dieser Hinsicht tatsächlich eine Sonderstellung einnimmt, beweist nicht zuletzt der Vergleich mit anderen Autoren und deren Umgang mit den Liederinlagen der Vaudeville-Komödien. Josef Kupelwieser etwa, Konkurrent Nestroys und mehrmals Bearbeiter derselben Textvorlagen, bemühte sich darum, Liederinlagen in Form einer freien Nachdichtung beizubehalten – diesen Schluss legen zumindest erhalten gebliebene Liedtexte nahe, die einer Adaption von *Bonaventure*, Nestroys Vorlage für den *Talisman*, entstammen (vgl. Piok 2017: 92–96). Die Szene, in der sich *Bonaventure* und Jeanne tanzend und küssend ihre Liebe gestehen und beschließen, wie die Ochsen einander treu zu bleiben, setzt Kupelwieser wie in der Vorlage mit Gesang um. Dabei wird jedoch sein Bemühen, das Lied an den österreichischen Kulturkreis anzupassen, deutlich spürbar:

Christoph.

Da is meine Hand, ich bleibe bei Dir  
so lang als mir's g'fällt [...]

Was muß ich denn tun als a fleißiger Knecht,  
das sag mir nur g'schwind meine herzliebe Dirn  
Leni.

wenn er in der Früh im Bett liegen möcht,  
da muß er die Küh auf d' Alm aufi führn – (Jodler) [...]

Da sing ich ihm fröhlich a Sennerin Lied  
weil ich gar kein anderes G'sangerl sonst kann (Jodler) [...]

Christoph.

Da schleicht zu der Dirn sich heimlich der Bua  
da lassen sich Busseln oft dutzendweis rauben  
Leni.

Ei das wär nicht schlecht was fällt dir denn ein  
was glaubst Du, was denn d' Küh dazu sogn

Christoph.

Wie möcht ich mein Kind denn so dalkert nur sein,  
wer wird denn beim Küssen das Vieh erst noch fragen (Jodler) [...]

(Josef Kupelwieser: *Roth, braun und blond, oder Die drei Wittfrauen* 1841; zit. nach Herles 1974: 184f.)

- 27 An anderer Stelle entscheidet sich Kupelweiser für eine exaktere Übernahme des Gesangs aus der Vorlage – Bonaventure, als Lügner entlarvt, wird mit beinahe dem gleichen Wortlaut aus dem Schloss verbannt:

TOUS, excepté Bonaventure.

Sortez, sortez, sans plus attendre!

De votre aspect, vite, délivrez-nous!

Sortez ! ou vous allez apprendre

Ce que mérite un monstre tel que vous!<sup>8</sup>

(Dupeuty/de Courcy: *Bonaventure* 1840; HKA Stücke 17/1: 395)

Fort hinaus, fort hinaus, fort hinaus aus dem Haus

mit Gewalt jagt die Gestalt

mit Gewalt nur schnell hinaus – fort hinaus

(Josef Kupelwieser: *Roth, braun und blond, oder Die drei Wittfrauen* 1841; zit. nach Herles 1974: 185)

- 28 Ganz anders wiederum verfährt Nestroy: Während er die romantische Liebesszene zwischen Jeanne und Bonventure zur Gänze streicht, formuliert er das handlungskonstitutive Lied, in dem die betrügerische Zentralfigur vertrieben wird, zu einem Sprechtext um. Konventionelle Wendungen werden dabei sofort durch komische Formulierungen der Nestroy-Rolle durchbrochen, wodurch es sich nicht nur von der Vorlage, sondern generell von einer überkommenen Bühnensprache distanziert, die zum Beispiel bei Kupelwieser noch ganz selbstverständlich verwendet wird. Dass es Nestroy nicht nur um die Handlung im Stück, sondern auch um eine darüberhinausgehende Literatursatire geht, beweist nicht zuletzt, dass seine Figur als „ein vacierender Barbiergeselle“ (HKA Stücke 17/1: 6) Grillparzer zitieren kann:

FRAU v. CYPRESSENBURG. Er ist ein Betrüger, der meine treuesten Diener bey mir verleumdete. Fort, hinaus oder meine Bedienten sollen –  
 TITUS [...]. Wozu,? der Zorn überweibt Sie – ich gehe[.]  
 ALLE. Hinaus!  
 TITUS. Das ist Ottokars Glück u[nd] Ende[!] [...]  
 (HKA Stücke 17/1: 61)

## Literaturverzeichnis

### Literaturverzeichnis

- Nestroy, Johann Nepomuk (1977–2012): Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Jürgen Hein/Johann Hüttner bzw. Jürgen Hein/Johann Hüttner/Walter Obermaier/W. Edgar Yates. Wien: Jugend und Volk/Deuticke. (Dieser Ausgabe sind alle Zitate Nestroys bzw. aus seinen Vorlagen, die in den Bänden als Faksimile abgedruckt sind, entnommen; die Angaben richten sich nach der gängigen Zitierweise mit der Sigle HKA, Band und Seitenangabe).
- Amlinger, Birgit (1985): Dramaturgische Strukturen der Gesangseinlage in der Alt-Wiener Volkskomödie. Wien: Diss. masch.
- Betzwiener, Thomas (1999): Funktion und Poetik des Vaudevilles im Théâtre de la foire, in: Herbert Schneider (Hg.): Chanson und Vaudeville. Gesellschaftliches Singen und unterhaltende Kommunikation im 18. und 19. Jahrhundert. St. Ingbert: Röhrig, S. 157–184.
- Brancombe, Peter (2001): Die Musik bei Nestroy als Flucht in bessere (?) Welten, in: Pia Janke/Ilija Durhammer (Hg.) Witz und Lebensangst. Raimund, Nestroy, Grillparzer. Wien: Praesens, S. 153–161.
- Döring, Susan (1992): Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke. München: W. Ludwig, 1992.
- Düringer, Philipp Jakob/Barthels, Heinrich Ludwig (1841): Theater-Lexikon. Theoretisch-praktisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters. Leipzig: Otto Wigand.
- Gidel, Henri (1986): Le Vaudeville. Paris: Presses Univ. De France.
- Hein, Jürgen (1991): „Gesungene Philosophie“. Aspekte des Nestroyschen Coupletwerks, in: Gerald Stieg / Jean-Marie Valentin (Hg.): Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique. Asnières: Presses Sorbonne Nouvelle, S. 61–74.
- Helmendorfer, Urs (2001): „Heilig sey das Eigenthum!“ Urheberrecht in Wien um 1850, in: Hubert Christian Ehalt/Jürgen Hein/W. Edgar Yates (Hg.): Hinter den Kulissen von Vor- und Nachmärz. Soziale Umbrüche in der Theaterkultur bei Nestroy. Wien: WUV, S. 81–106.
- Herles, Helmut (1974): Nestroys Komödie „Der Talisman“. Von der ersten Notiz zum vollendeten Werk. Mit bisher unveröffentlichten Handschriften. München: Wilhelm Fink.
- Holtei, Karl von (1827): Flüchtige Betrachtungen über Vaudeville und Liederspiel, in: Karl von Holtei (Hg.): Monatliche Beiträge zur Geschichte dramatischer Kunst und Literatur 1/1, S. 32–57.
- Johns, Susanne (1988): Das szenische Liederspiel zwischen 1800 und 1830. Ein Beitrag zur Berliner Theatergeschichte. Teil 1. Frankfurt a. M. et al.: Lang.
- Marggraff, Herman/ Herloßsohn, Carl / Blum, Robert (1946): Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Bd. 2. Altenburg et al.: Expedition des Theater-Lexikons.
- Matthes, Lothar (1983): Vaudeville. Untersuchungen zu Geschichte und literatursystematischem Ort einer Erfolgsgattung. Heidelberg: Carl Winter.
- o.N. (1844): Theater an der Wien, in: Allgemeine Theaterzeitung 5./6.1.1844, S. 19–21.
- Piok, Maria (2017): Sprachsatire in Nestroys Vaudeville-Bearbeitungen. Innsbruck, university press.
- Preisner, Rio (1986): Johann Nepomuk Nestroy. Der Schöpfer der tragischen Posse. München: Carl Hanser, 1986.
- Saphir, Moritz Gottlieb (1844): Theater Salon. Theater an der Wien, in: Der Humorist 5./6.1.1844, S. 22.
- Scheichl, Sigurd Paul (2001): Er kraxelt in sein Verderben. Nestroys Sprachwitz, in: Walter Obermaier (Hg.): Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag. Katalog zur 277. Sonderausstellung des historischen Museums der Stadt Wien. Wien: Histor. Museum der Stadt Wien, S. 111–122.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (2001): Nestroy. Die Launen des Glücks. Wien: Zsolnay.



- Sengle, Friedrich (1980): Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Bd. 3: Die Dichter. Stuttgart: Metzler.
- Yates, W. Edgar (2012): „Bin Dichter nur der Posse“: Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie. Wien: Lehner.
- Zumbusch-Beisteiner, Dagmar (2001): Die Musik in den Theaterstücken Johann Nestroys, in: Walter Obermaier (Hg.): Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag. Katalog zur 277. Sonderausstellung des historischen Museums der Stadt Wien. Wien: Histor. Museum der Stadt Wien, S. 81–94.
- Zumbusch-Beisteiner, Dagmar (2006): Die Musik in den Theaterstücken Ferdinand Raimunds, in: Hubert Christian Erhalt/Jürgen Hein (Hg.): „besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch. Ferdinand Raimund in neuer Sicht. Wien: Lehner, S. 85–94.
- Zumbusch-Beisteiner, Dagmar (2007): Die Behandlung der Musik in der Historisch-kritischen Raimund-Ausgabe. Mit einem Bestandsverzeichnis der Musikhandschriften, in: Hubert Christian Erhalt/Jürgen Hein (Hg.): Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien. Wien: Lehner, S. 147–163.

## Anmerkungen

- 1 „Meine Herren! Wägen Sie ab, was Sie tun werden! / Wenn die Gewissensbisse Sie einmal verfolgen, Ist es umsonst, sich ihnen entziehen zu wollen; / Im Schlaf, im Schatten der Nacht / Sieht man immer das Objekt, das man zerstört hat. / Diese Gefahr müssen Sie fürchten, / Wenn Sie das Stück in diesem Moment umbringen / Jede Nacht! (Gott! Sie sind zu beklagen!) werden Sie es im Schlaf wiedersehen.“ (alle Übersetzungen: M.P.)
- 2 „HERR VAUDEVILLE [...]. Mein Stück wird alle Herzen entrücken, / Paris bezaubern, trotz der Zensoren. [...] / Gute Musik, / Feine Kritik, / Alles pickt daran, / und schmeichelt dem Geschmack der wahren Kenner.“
- 3 „Sie müssen Schauspieler des Jahrmarkts sein. Diese Schelme da bringen ihre Vaudevilles immer gegen den Strich an.“
- 4 „DIE MÄNNER, beiseite. / Ah! Großer Gott! Es ist Hélène! / Unter uns im Geheimen / Wer führt sie heute hierher? / Und was ist ihr Plan?“
- 5 „Ich bin eine vergängliche Pflanze, / Trauriger Spielball des Nordwinds... / In Ihrem gastfreundlichen Gewächshaus / Würde ich wie ein Champignon wachsen. / Schließlich ist es gut zu wissen, / Dass ich das Efeu des Dörfchens bin... / Ich sterbe vor Hunger, wenn ich mich nicht anhefte, / Wollen Sie meine Ulme sein...?“
- 6 „CHOR. Was für ein entsetzliches Abenteuer! / Sie erscheinen nicht mehr. / In den Fluten, das ist sicher, / haben sie ihren Tod gefunden.“
- 7 „Los! Man sagt, wenn es eine Verrücktheit ist, / begeht man sie besser jetzt als später. / Meine Zukunft, die Ruhe meines Lebens / Vertraue ich den Chancen des Zufalls an. / Die Idee ist gut, ja, der Teufel hat mich erhoben! / Die Einsamkeit hat das Recht, mich zu erschrecken; / Und wenn ich in der Nacht schlecht träume, / Kann mich meine Frau wenigstens aufwecken. / Los! Man sagt etc.“
- 8 „ALLE, außer Bonaventure. / Gehen Sie, Gehen Sie, ohne zu warten! / Schnell, befreien Sie uns von Ihrem Angesicht! / Gehen Sie! Oder Sie werden lernen / Was ein Monster wie Sie verdient!“

## Zusammenfassung

Die Autorin stellt die Lieder Johann Nestroys, die lange als bloße Gebrauchstexte abgeurteilt wurden, in den Mittelpunkt. Dabei untersucht sie das Verhältnis der Lieder zu den musikalischen Einlagen in ihren Vorlagen – Nestroy schöpfte besonders aus einem riesigen Reservoir an französischen Vaudevilles. Piok geht den Einzelheiten der Nestroy'schen ‚Gattungsübernahme‘, seinen Adaptionen an den österreichischen Kulturkreis und parodistischen Verfahren nach.

## Abstract

The author focuses on Johann Nestroy's songs, long disparaged as mere functional texts, examining the relation of the songs to the musical interludes in their models: Nestroy particularly drew from a huge reservoir of French vaudevilles. Piok traces the details of Nestroy's 'take-over of genre', his adoptions to Austrian culture, and his parodistic methods.

**Schlagwörter:** Johann Nestroy, Gattungen, Lieder, Vaudeville, musikalische Einlage

## Autor/in



**Maria Piok**  
Forschungsinstitut Brenner-Archiv



wdr-02-02-05

Piok (2021): *Nestroy und die Lieder seiner Vorlagen: Adaption, Transformation und Parodie*. doi:10.25365/