

Francine Maier-Schaeffer

Sing-, Lieder- und andere (Lust-)Spiele. Das Vaudeville als Paradigma für das Experimentieren mit neuen Formen auf dem Berliner Nationaltheater um 1800

C'est un genre qui nous appartient en propre, sans partage, que l'étranger nous envie d'autant plus qu'il ne possède rien qui y soit analogue. On a donc eu raison de dire, que deux choses seraient nationales en France : la gloire et le vaudeville.¹

Wirft man einen Blick auf den Spielplan des Berliner Nationaltheaters, so bemerkt man einerseits die große Anzahl von musikalischen Werken sowie die Diversität der Gattungen, von denen manche heute vergessen sind, andererseits den relativ schwachen Anteil an deutschen Produktionen. Bei näherem Betrachten fallen dann die fließenden Grenzen zwischen gerade den in Vergessenheit geratenen Gattungen untereinander auf bei gleichzeitiger inhärenter Zwitterhaftigkeit im Einzelnen. Das Vaudeville erweist sich geradezu als exemplarisch für die Zirkulation solcher Mischformen. Von den drei zwischen 1803 und 1812 auf der Bühne des Berliner Nationaltheaters als Vaudeville-Stück oder -Bearbeitung aufgeführten Werken sind uns heute nur noch zwei ein Begriff: *Welcher ist mein Vetter?*² ist völlig in Vergessenheit geraten; Treitschkes *Zinngießer*³ hinterlässt bekanntlich dank der Rezeption durch Goethe und Tieck einige Spuren; *Fanchon das Leyermädchen*,⁴ die deutsche Übertragung

1 Nicolas Brazier: *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine*, nouv. édition augmentée de plusieurs chroniques, Paris 1838, »Avis de l'éditeur«, S. vii.

2 *Welcher ist mein Vetter?* Lustspiel in einem Akt, nach Pains Vaudeville bearbeitet (acht Aufführungen zwischen 1809 und 1811). Zitiert nach <http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater>. Vgl. *Liebe und Geheimnis, oder: Welcher ist mein Vetter?* Ein Lustspiel in 1 Akte. Nach dem Französ. von [Joseph] Sonnleithner. Für die K. und K. Hoftheater, Wien 1807.

3 *Der Zinngießer*. Ein Vaudevillestück in zwey Akten, nach Holbergs *Politischem Kannengießer*, von Treitschke. Zitiert nach <http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater>. Vgl. *Arien und Gesänge zu dem Vaudeville-Stück Der Zinngießer*, Berlin 1915.

4 *Fanchon das Leyermädchen*. Operette in Drey Akten, nach dem französischen Vaudeville. Die Musik ist von Kapellmeister Himmel. Zitiert nach <http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater>. »Fanchon gehört mit 137 Aufführungen vom 16. Mai 1804 bis zum 24. Juli 1853 zu den meistgespielten Opern dieses Zeitraums in Berlin.« Vgl. Margit Erfurt-Freund: *Friedrich*

eines Gemeinschaftslibrettos von Jean-Nicolas Bouilly und Joseph Pain (von Doche vertont), war ein ebenso großer Erfolg wie das französische Original.⁵ In seinen *Souvenirs sur les petits théâtres* schenkt ihm Nicolas Brazier besondere Aufmerksamkeit »en raison du prodigieux succès qu'elle obtint«;⁶ in E. T. A. Hoffmanns *Ritter Gluck. Erinnerung aus dem Jahre 1809* wird die »damals ungemein beliebte Oper« zum Inbegriff der populären Unterhaltungsmusik;⁷ in Flauberts *Bouvard et Pécuchet* wird *Fanchon la vielleuse* als Beispiel für die »großen zeitgenössischen Erfolge« angeführt, die wegen »Verachtung der Literatur – oder besser des Stils« an der »Dekadenz der Bühnenkunst« teilhaben.⁸

Bereits die Genrebezeichnungen der drei genannten Stücke – »Lustspiel, nach Pains Vaudeville bearbeitet«, »Vaudevillestück«⁹ und, für *Fanchon*,

Heinrich Himmel. Zur Gattungsproblematik deutschsprachiger Bühnenerwerke in Berlin um 1800, Saarbrücken 1993, S. 70. – Anzahl der Aufführungen: 1804: zwölf, 1805: elf, 1806: acht, 1807: acht, 1808: vier, 1809: sechs, 1811: drei, 1812: zwei. Vgl. <http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater>

5 *Fanchon la vielleuse, Comédie en trois actes, mêlée de vaudevilles, représentée, pour la première fois, sur le Théâtre du Vaudeville, le 28 nivôse an XI. Par MM. J. N. Bouilly et Joseph Pain. A Paris, Chez Barba, Libraire, Palais du Tribunat, galerie derrière le Théâtre Français de la république, N° 51. AN XI. (1805).* Nach dieser Edition wird im Folgenden zitiert. Jeweils ein Exemplar dieser Ausgabe befindet sich heute im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek sowie der Frankfurter Staatsbibliothek.

6 Brazier: *Histoire* (wie Anm. 1), S. 277.

7 »Bald sind alle Plätze bei Klaus und Weber besetzt; der Mohrrübenkaffee dampft, die Elegants zünden ihre Zigaros an, man spricht, man streitet über Krieg und Frieden, über die Schuhe der Madame Bethmann, ob sie neulich grau oder grün waren, über den geschlossenen Handelsstaat und böse Groschen usw., bis alles in eine Arie aus *Fanchon* zerfließt, womit eine verstimmte Harfe, ein paar nicht gestimmte Violinen, eine lungensüchtige Flöte und ein spasmatischer Fagott sich und die Zuhörer quälen.« Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809, in: *Hoffmanns Werke*. Hg. von Dr. Viktor Schweizer, Bd. 1, Leipzig und Wien [um 1896], S. 185. Eine Fußnote erklärt: »*Fanchon, das Leyermädchen*, nach dem fr. bearbeitete Oper von Kotzebue und Himmel (1804), damals ungemein beliebt«. Die Erinnerung an *Fanchon* hatte sich bis zur Jahrhundertwende erhalten.

8 »Et il rappelait tous les grands succès contemporains, depuis *Fanchon la Vielleuse* jusqu'à *Gaspardo le Pêcheur*; déplorait la décadence de notre scène. Elle a pour cause le mépris de la Littérature – ou plutôt du style.« Gustave Flaubert: *Bouvard et Pécuchet*, Édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris 1979, S. 216.

9 »Wie Suzanne Johns bemerkt, hat Treitschke für sich in Anspruch genommen, mit seinem *Der Zinngießer* das erste wirkliche deutsche Vaudeville geschrieben zu haben (S. 74). Dies ist aber historisch unrichtig«, merkt Rainer Bayreuther in einer Fußnote an. Vgl. derselbe: Aspekte der deutschen Rezeption des Timbres und der französischen Parodiepraxis im 18. und frühen 19. Jahrhundert, in Herbert Schneider (Hg.): *Funktionen eines multimedialen*

»Operette nach dem französischen Vaudeville« – zeugen von den Schwierigkeiten der Gattungszuordnung sowohl des Modells als auch der Übertragung und somit der problematischen Rezeption einer typisch französischen – auch in Frankreich nicht unumstrittenen – Gattung. Vaudeville meint ursprünglich ein selbständiges Lied, ein Chanson, das erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Theaterstücke inseriert wird. Die ungenaue Übersetzung von »comédie mêlée de vaudevilles« (eigentlich »Lustspiel mit Vaudeville-Einlagen«) nimmt bereits die spätere Gattungsbezeichnung vorweg, wobei zu bemerken ist, dass mit dem neuen Terminus ein Stück gemeint ist, in dem Lied und Musik, wenn überhaupt, dann nur noch eine beiläufige und keinesfalls mehr gattungsbestimmende Rolle spielen. Demnach signalisiert die Übersetzung nicht nur Transferschwierigkeiten, sondern auch deren dem Wesen des genuinen Modells inhärente Ursachen. Andererseits erklärt die Zwitterhaftigkeit wiederum das Interesse, dessen sich gerade zu dieser Zeit eben diese Art von »Schauspiel mit Gesang«¹⁰ erfreut. Die wechselnde Indizierung der ins Deutsche übertragenen *Fanchon la vielleuse* – Vaudeville, Lustspiel, Singspiel, Liederspiel, Operette, Oper¹¹ – zeugt weniger von der Schwierigkeit, einen Signifikanten in eine Sprache zu übersetzen, in deren Sphäre es (noch) kein entsprechendes Signifikat gibt, als vom zeitgenössischen Bemühen nicht nur um geeignete *Bezeichnungen* für Neues, sondern um *Neues* schlechthin, d. h. dem neuen Publikum angepasste Formen des Theaters und der Musik. Während das Vaudevillestück in Paris in der Revolutionszeit eine Neubelebung genießt, wird in Berlin um die Jahrhundertwende mit dem *Liederspiel*¹²

Phänomens, Hildesheim u. a., 1996, S. 202, Anm. 98. Bayreuther bezieht sich auf Susanne Johns: *Das szenische Liederspiel zwischen 1800 und 1830. Ein Beitrag zur Berliner Theatergeschichte*, Bd. 1, Frankfurt a. M. u. a. 1988.

- 10 Vgl. *Helene, Schauspiel mit Gesang in drei Akten* frei nach Bouilly von Treitschke, Musik von Méhul. Die Formulierung sei für den Spielplan des Berliner Nationaltheaters neu und deutete auf den später häufigen Titel *Posse mit Gesang* hin. Zitiert nach Erfurt-Freund: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 95.
- 11 »Weber benutzte die drei Begriffe Vaudeville, Oper und Liederspiel, um gewissermaßen das Feld abzustecken, innerhalb dessen *Fanchon* anzusiedeln sei«, Johns: *Liederspiel* (wie Anm. 9), S. 234. Die Genrebezeichnung wechselt sowohl bei den verschiedenen Veröffentlichungen als auch in der Literatur. Im Folgenden wird zitiert nach: *Fanchon, das Leiermädchen. Vaudeville in drei Aufzügen*. Aus dem Französischen des Bouilly, komponiert vom Kapellmeister Himmel. Erschien 1805, in: *Theater von August von Kotzebue. Rechtmäßige Original-Auflage*, Wien und Leipzig 1841, Bd. 22, S. 109–192.
- 12 Reichardts erstes Liederspiel *Lieb' und Treue* wurde 1800 gespielt, seine Abhandlung *Etwas über das Liederspiel* 1801 veröffentlicht.

eine am französischen Modell orientierte Variante des Hillerschen Singspiels ausprobiert, die sich von Anfang an als problematisch erweist und später im Rückblick gar zur Totgeburt erklärt wird.¹³ Die 1803 im Pariser *Théâtre du Vaudeville* uraufgeführte und bereits ein Jahr darauf von August Friedrich Ferdinand von Kotzebue übersetzte und vom Hofkapellmeister Friedrich Heinrich Himmel neu komponierte, am Berliner Nationaltheater gespielte *Fanchon* ist geradezu paradigmatisch für jene Transferversuche, die als solche eindeutig misslungen sind, hinsichtlich des Experimentierens mit neuen Formen jedoch produktiv genannt werden dürfen oder gar müssen. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie die »Verdeutschung« eines französischen Spezifikums ein neues, *andersartiges* Werk hervorgebracht hat. Es geht weniger darum, die verschiedenen Genera voneinander abzugrenzen bzw. genau zu definieren,¹⁴ als darum, den Prozess des Übergangs von einem Genre zu einem anderen zu deuten. Es gilt, erstens die Eigenart des (französischen) Vaudeville herauszuarbeiten, weiter den Berliner Kontext abzustecken, schließlich einige konkrete Transformationen zu untersuchen, welche die Vorlage beim Transfer im musikalischen wie auch im dramatischen Bereich erlebt hat. Vorausgeschickt sei, dies geschieht nicht primär aus musikwissenschaftlicher Perspektive, es geht vorwiegend um Verlust und Gewinn auf dramatischer Ebene.

»deux choses seraient nationales en France : la gloire et le vaudeville«

Ist die Integration einer fremden Erscheinung an der des entsprechenden Fremdworts zu messen, so liegt auf der Hand, dass die Gattung Vaudeville im deutschen Sprachraum ebenso fremd geblieben ist wie der sie bezeichnende Terminus. Geschlecht und Flexion sind schwankend, Matthes, der die erste systematische Untersuchung vorlegte,¹⁵ schließt sich die Forschung im Gebrauch des Maskulinums nicht an, wohl aber, zwar mit gelegentlichen Ausnahmen,¹⁶

13 Johns stellt die »Frage nach der Berechtigung, eine vergessene – und vielleicht auch »gescheiterte« – Gattung zu untersuchen«, *Liederspiel* (wie Anm. 9), S. 45.

14 Vgl. dazu: Lothar Matthes: *Vaudeville. Untersuchung zu Geschichte und literatursystematischem Ort einer Erfolgsgattung*, Heidelberg 1983. Auch in Frankreich ließ eine umfassende Untersuchung bis in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein auf sich warten: Henri Gidel: *Le Vaudeville, Que sais-je?*, Paris 1986.

15 Vgl. Anm. 14.

16 Thomas Betzwieser: *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart, Weimar 2002.

im Verzicht auf die Genitivmarkierung; im Plural bleibt, wie bei Fremdwörtern üblich, die französische Endung erhalten. Zum Verständnis des eigenartigen Transferexperiments lohnt sich der Umweg über die Geschichte des französischen Vaudeville, erklärt doch die Eigentümlichkeit der Entstehung auch das Wesen der Sache.

Die in der Normandie das Licht der Welt erblickenden ursprünglichen Vaudevilles¹⁷ hätten, schenkt man Boileaus *Poetik* Glauben, keinen anderen Urheber haben können als den »schlau geborenen Franzosen«:

D'un trait de ce Poëme en bons mots si fertile,
Le François né malin forme le Vaudeville,
Agréable Indiscret, qui conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche, et s'accroist en marchant.
La liberté Française en ses vers se déploie.
Cet enfant de plaisir veut naistre dans la joye.¹⁸

Voller »Bonmots« (geistreichen Wendungen, pikanten Anspielungen, Wortwitzen, Paradoxen, Doppelsinnigem) will »dieses Kind der Lust in der Freude geboren werden«. Auch in der späteren Definition von Antoine-Pierre Augustin de Piis fehlt die Metapher der Zeugung nicht: »Sohn der Freiheit«¹⁹ nennt sich die Figur des Vaudeville in dem metatheatralischen Dialoggedicht *Le dernier mot du vaudeville* (en réponse à l'Épître de Thalie au Vaudeville par M. Vigée dans l'Almanach des Muses de 1783). Das Vaudeville-Chanson hat die Tugenden seines Schöpfers geerbt: die »französische Freiheit«, deren Ingredienzien – Witz und trotzige Frechheit – in der vorrevolutionären Zeit längst über die Grenzen Frankreichs hinaus zum berühmten französischen Nationalcharakter stilisiert

17 Auf die Etymologie braucht bei unserer Problematik nicht eingegangen zu werden. Matthes fasst den Stand der Forschung unter der expliziten Kapitelüberschrift zusammen: »Die Entstehungsgeschichte: Cidre-seliges Trinklied in normannischer Ländlichkeit und bissig-satirischer Spottgesang im Umkreis der Stadt«, Matthes: *Vaudeville* (wie Anm. 14), S. 21–35.

18 Boileau: *L'Art poétique*, Chant II, v. 181–186, in: *Œuvres complètes*, Paris 1967, S. 94. Vgl. Nathalie Rizzoni: *Charles-François Pannard et l'esthétique du petit*, Oxford 2000, S. 148–151.

19 »La Folie est mon interprète, / Je suis fils de la Liberté ; / Je ne suis point enfant gâté, / Puisqu'à tout quart d'heure on me fouette. / A quoi bon fronder un pays / De n'avoir pas l'humeur méchante ? / Si j'ai fait chanter tout Paris, / Quel mal que tout Paris me chante ?« Antoine-Pierre Augustin de Piis: *Le dernier mot du vaudeville*, in: *Œuvres choisies*, III, S. 229. Zitiert nach Herbert Schneider: Die Revitalisierung des Vaudeville in der vorrevolutionären Opéra comique durch Barré und de Piis (1780–1789), in: *Funktionen* (wie Anm. 9), S. 77.

worden waren. Nicht nur der nationale Charakter macht jedoch die Eigenart des Vaudeville aus, auch seine daraus folgende satirische Aktualitätsbezogenheit und die darauf basierende subversive Konnivenz zwischen Werkproduzenten und Rezipienten sind – schwer verpflanzbare – gattungsbestimmende Eigenschaften. Festzuhalten ist vor allem: Es handelt sich um einen Text, wie es auch Jean-Jacques Rousseau im *Dictionnaire de musique* unterstreicht.²⁰ »Ce qu'on voulait saisir«, heißt es dementsprechend 1839 in der polemischen Abhandlung über Les airs de Vaudeville, »c'était le sens des paroles et non des roulades manquées et des chœurs enroués et hors de mesure.«²¹

Was nun das Vaudeville-Stück betrifft – erst im Jahr 1763 wurde ein Stück als Ganzes nur mit dem Terminus Vaudeville bezeichnet –, so ist diese eigenartige theatralische Gattung so eng mit den französischen Verhältnissen verbunden, dass ihre Entstehung außerhalb Frankreichs überhaupt nicht denkbar ist. Der Ursprung geht auf das *Théâtre de la Foire* zurück.²² Nach der Vertreibung der *Comédie Italienne* 1697 nutzten die Jahrmarktbühnen die geöffnete Lücke aus, wobei sie ein doppeltes Verbot zu umgehen hatten: die *Comédie Française* besaß das Monopol des gesprochenen, die *Académie Royale de la Musique* (Opéra) jenes des gesungenen Theaters. Wollten die Schauspieler der nicht institutionalisierten Theater existieren und überhaupt spielen, so blieb ihnen keine andere Wahl, als das Vaudeville-Stück (»pièce en vaudevilles«) zu erfinden. Da sie auf der Bühne weder sprechen noch singen durften, ließen sie das Publikum den Text singen. Die Urform sind die sogenannten »pièces en écriteaux«: Schreibtafeln wurden heruntergelassen, von denen das Publikum den Text ablesen und ihn nach der Angabe eines Timbres, d. h. einer bekannten Melodie, singen konnte. Für das Publikum war das ohnehin nichts Neues. Die Übermittlung der ausschließlich mündlich übertragenen Lieder geschah genau auf diese Art. In den Vaudevillesammlungen fehlen die Partituren, wenn die Melodie, nach der das Vaudeville gesungen werden muss, bekannt

20 »L'air des Vaudevilles est communément peu Musical : comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée ; du reste on n'y sent, pour l'ordinaire ni goût, ni chant, ni mesure«, Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de musique*, Bd. 2, Paris 1775, www.archive.org/details/dictionmusique175002rousoof-14k. Rousseau fügt außerdem hinzu: »Le vaudeville n'appartient qu'aux Français«.

21 Les airs de Vaudeville, par Alf. D-s., in: *Revue Musicale*, 6. Jg., 20 Juni 1839, Nr. 25. Die Kritik an der die Vaudevilles verdrängenden »comédie en ariettes« erinnert an Reichardts Kritik an der Oper, die ab 1800 seine Liederspiele motiviert. Vgl. weiter unten Anm. 41.

22 Vgl. das Kapitel Die Verlagerungsphase: Von der Straße zum Theater, in: Matthes: *Vaudeville* (wie Anm. 14), S. 41–62.

ist; diese wird durch den Titel des Liedes oder häufiger das Textincipit (den ersten Vers oder auch nur einen Teil davon) angegeben – das ist auch der Fall bei der Veröffentlichung der Vaudeville-Stücke, wie wir am Beispiel von *Fanchon la vielleuse* sehen werden.²³ Die Spezifität des Vaudeville-Stücks besteht also in der Verwendung neutextierter *Airs*, mit denen die Reminiszenz an den alten Text in den neuen Kontext transportiert wird.²⁴ Von den Parodien unterscheiden sich die *Timbres* durch ihre drameninhärente Funktion. Auf die ursprünglich verwendeten »airs anciens« – also *vaudevilles* – wurde ab 1760 zugunsten von »airs nouveaux« – originalen Neukompositionen, Arien und Arietten – verzichtet. Den Einfluss italienischer Sänger (der *Bouffons*, deren *La Servante maîtresse* die Zuhörer faszinierte) auf den Geschmack des Publikums wurde von der älteren Literatur teleologisch als Fortschritt vom Niederen zum Höheren gedeutet – z. B. die Gluck-Forschung interpretierte »die Ablösung des *Vaudevilles* durch die ›airs nouveaux‹ als ›Aufstieg in die Kunstmusik‹ (Haußwald) oder als Indiz für eine nunmehr »vollgültige Gattung«.²⁵ Dass darüber keine Einigkeit herrschte, hat schon das oben angeführte polemische Zitat gezeigt, das den »theatralischen Fortschritt« ironisiert, dessen Endeffekt es sei, »aus allen *Vaudevilles* Opern oder Dramen zu machen«.²⁶

Werden die übernommenen Melodien, die *Timbres*, gegen neue Kompositionen ausgetauscht – oder auch nur gegen andere, beliebige, nicht dramatisch, sondern rein musikalisch motivierte, etwa ihres musikalischen Reizes zuliebe ausgesuchte bekannte Melodien –, so gehen die Assoziationen mit dem über das *Timbre* eingeschmuggelten Text, und mit ihnen das dem Vaudeville eigentümliche intertextuelle Spiel verloren. Mehr noch: Das Wegfallen der *Timbres* macht aus dem Vaudeville ein anderes Stück – etwa die um die Musik herumgebaute »Operette«. Einige »*Vaudevillisten*«²⁷ wie de Piis und Pierre Yves Barré, die den Verlust nicht hinnehmen wollten, versuchten, nachdem die Truppe der

23 Die Partituren werden separat veröffentlicht, etwa in der 1717 von Ballard veröffentlichten Sammlung *La Cléf des Chansonniers : Ou Recueil des Vaudevilles depuis cent ans & plus*. Vgl. Gidel: *Le Vaudeville* (wie Anm. 14), S. 12. Das trifft auch für die Edition der Vaudeville-Stücke zu.

24 Vgl. dazu Herbert Schneider: *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert. Bericht über den Kongreß in Bad Homburg 1996*, Hildesheim u. a. 1999.

25 Vgl. Betzwieser: *Sprechen und Singen* (wie Anm. 16), S. 31.

26 Vgl. Anm. 21.

27 Matthes verweist auf »die Prägung einer Reihe von Derivationsformen auf der Basis des Appellativs *vaudeville*« zu Beginn des ›siècle du vaudeville‹, etwa »die ab 1819 belegte

Opéra Comique 1779 die Aufführung italienischer Opern aufgegeben hatte, die populäre Mischform zu revitalisieren.²⁸ Nach der Eröffnung eines geeigneten Orts, des Théâtre du Vaudeville (1792), kam es zu einer Explosion der Aufführungen – die sich jedoch, als sich hundert Jahre nach der Querelle des Bouffons die Geschichte mit einem erneuten Kampf zwischen Vaudeville und Ariette wiederholte, als Schwanengesang entpuppen sollte. In der Zwischenzeit erlebte das Vaudeville eine Blütezeit – an den Stücken der Julimonarchie definiert Matthes die gattungsbestimmenden strukturellen und inhaltlichen Kriterien, auf die im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden kann.²⁹ Das echte Vaudeville-Stück starb an den Verhältnissen, die es ins Leben gerufen hatten: Mit der 1855 beschlossenen endgültigen Aufhebung der Theatermonopole verschwand auch für die »leichten Theater« die Notwendigkeit der Couplets. 1860 entsteht aus den Ruinen des alten Vaudeville-Stücks, von dem lediglich in dem wie symbolisch amputierten Terminus eine Spur übrigbleibt, das moderne Vaudeville. Mit den Couplets büßen sowohl die musikalische Form (die spätere Operette) als auch die rein dramatische (das spätere Vaudeville des so genannten Boulevard-Theaters) die im 17. und 18. Jahrhundert so gepriesenen nationalen Tugenden ein: satirische Aktualitätsbezogenheit, Schärfe der politischen und sozialen Kritik, geheime, trotzige Konnivenz mit dem Publikum.

Sing-, Lieder- und andere (Lust-)Spiele: Auf der Suche nach einer Berliner Alternative

Auch in Berlin konnte auf das unabhängig vom Theaterschaffen existierende Volksliedwesen³⁰ und auf eine Tradition des geselligen Singens gebaut werden – Reichardts erstes Liederspiel *Lieb' und Treue* ist übrigens eine ursprünglich für ein häusliches Familienfest bestimmte Folge von allgemein beliebten Liedern.³¹ Erst mit dem Königsstädtischen Theater erhielt die populäre Kunst

Personenbezeichnung *vaudevilliste*« (womit der Vaudeville-Autor, aber gelegentlich auch -Zuschauer gemeint ist), Matthes: *Vaudeville* (wie Anm. 14), S. 69.

28 Schneider: Die Revitalisierung (wie Anm. 19), S. 75–79.

29 Matthes: *Vaudeville* (wie Anm. 14). Nach diesen Kriterien bezeichnet Erfurt-Freund *Fanchon* als »modernes, zukunftsweisendes Stück«, dieselbe: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 145.

30 Bayreuther: Aspekte der deutschen Rezeption (wie Anm. 9), S. 174–179.

31 »Absichtlich hatt ich damals Lieder von Göthe, Herder und Salis und einige Volkslieder darinnen angebracht, die allen im Hause Lieblingslieder waren, die alle singen konnten und die durch eine kleine Instrumentalbegleitung hinlänglich unterstützt wurden«, *Allgemeine*

einen spezifischen Ort. Das Nationaltheater, das sich an ein ungeteiltes (das »große«) Publikum adressierte – bis auf die Arbeiter, die wegen der langen Arbeitstage und der ohnehin zu hohen Preise das Theater nicht besuchten, waren alle Schichten der Gesellschaft angesprochen –, provozierte geradezu die Suche nach neuen Formen des Theaters; in der Zeit nach der Eröffnung des Pariser *Théâtre du Vaudeville*, wo sich auch der Erfinder des Liederspiels Reichardt sowie der spätere Liederspiel-Autor Kotzebue nicht ungerne am französischen Unterhaltungstheater ergötzen, wurde in Berlin ganz besonders im Musiktheaterbereich experimentiert. Wie Margit Erfurt-Freund unterstreicht, »experimentierte Himmel auf dem Feld des deutschsprachigen am zahlenden Zuschauer orientierten Musiktheaters zu einem Zeitpunkt, als die italienische Oper in Berlin erkennbar vor der Auflösung stand und die Umstrukturierung des preußischen Musikwesens sich anbahnte.«³²

Im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts machten »Singspiel (Operette) und Oper« ein Drittel der Theateraufführungen aus.³³ In seiner Abhandlung *Drama und Theater am Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland* hebt Klingenberg den wachsenden Anteil des »Schauspiels mit Musik« am gesamten Theater-Angebot hervor, wobei es ihm offensichtlich nicht darauf ankommt, ob Singspiel lediglich ein Synonym für Operette ist oder ob damit ein deutsches Äquivalent gemeint ist. Wer Hillers Singspiel mit der Operette identifiziert, verkennt nicht wie diejenigen, die es dem französischen Vaudeville gleichsetzen, den gravierenden Unterschied zwischen einer vom Text her konzipierten Gattung und der um die Lieder herum gebauten musik(theatralischen) Form. Wie die »comédie mêlée d'ariettes« ist das Singspiel eine besondere Dramengestalt mit gesprochenem Dialog und gesungenen Partien, die sich von der großen, d. h. durchkomponierten Oper abgrenzt. Von der »comédie mêlée de vaudevilles« unterscheiden sich beide durch den Vorrang der Musik vor dem Text. Die Gleichzeitigkeit der Vaudeville-Revitalisierung in Frankreich und der Erfindung des Liederspiels in Deutschland mag kein reiner Zufall sein. Das Vaudeville(-Lied) ist insofern ein Volkslied, als es vom Volk erkannt und mitgesungen werden kann; so ist auch das Vaudevillespiel ein Liederspiel, ein mit Liedern durchsetztes Drama. Der Unterschied liegt darin, dass das Vaudevillespiel, wie weiter oben ausgeführt, zu alten Melodien

Musikalische Zeitung (im Folgenden *AMZ*), III, 1801, Sp. 711 f. Zitiert nach Johns: *Liederspiel* (wie Anm. 9), S. 68.

32 Erfurt-Freund: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 59.

33 Karl-Heinz Klingenberg: *Iffland und Kotzebue als Dramatiker*; Weimar 1962, S. 37.

neue Texte, während das Liederspiel neue Melodien zu alten Texten verwendet. Reichardt erfand das Liederspiel als Korrektur der Hillerschen Alternative zur italienischen Oper, des Singspiels, von dem auch Wieland meinte, es verstoße dadurch, dass in ihm »*Alles Musik*« ist, gegen die Natur:⁵⁴ »Das ist unter uns allgemein erkannt, daß es der Natur unsrer Sprache höchst zuwider ist, das ganze Stück in Rezitativen abzusingen.«⁵⁵ Die deutsche Oper sei im Gegensatz zur italienischen mehr »Sprache des Verstands« als der Leidenschaften. Auf dem Theaterzettel zur Uraufführung von *Lieb' und Treue* am 31. März 1800⁵⁶ beruft er sich zwar explizit auf das Vaudeville: »Es ist dieses der erste Versuch, das kleine angenehme Geschlecht der französischen Vaudeville-Stücke auch der deutschen Bühne anzueignen«; in seiner Abhandlung *Etwas über das Liederspiel* hebt er jedoch ebenso dezidiert den Unterschied hervor.⁵⁷ So ist Carl Blum, wenn er im Anschluss an Friedrich Treitschkes Abhandlung *Über Vaudevilles und Vaudevillespiele* ironisiert,⁵⁸ Reichardt hätte die französische Gattung nach Deutschland verpflanzen wollen und – ohne es zu wollen (aus Missverständnis des französischen Vaudeville) – das Liederspiel erfunden, nicht widerspruchlos zuzustimmen. Auch Kotzebues Interesse für das Vaudeville ist nicht beliebig. In dem Vorbericht zu seiner Oper *Das Gespenst (Deodata)* knüpft er 1808 an die in Frankreich seit 1760 geführte Diskussion um Vorzüge von Vaudeville und Ariette an und darüber hinaus an die Frage nach der grundsätzlichen Funktionalität von Musik (wie sie Betzwieser aus theatersemilogischer Sicht überzeugend darlegt⁵⁹): »Das folgende Schauspiel ist ein Versuch, den Gesang so herbey zu führen, daß es wenigstens wahrscheinlich sey, daß die handelnden Personen wirklich in diesem Augenblick hätten singen

54 »Das Singspiel setzt [...] einen stillschweigenden Vertrag zwischen der Kunst und dem Zuhörer voraus. Dieser weiss wohl, dass man ihn täuschen wird; aber er will sich täuschen lassen.« Christoph Martin Wieland: Versuch über das deutsche Singspiel, in: *C. M. Wielands Sämmtliche Werke*, Bd. 26, Leipzig 1796, S. 229–265, hier 260 f.

55 Reichardt: Musikalisches Kunstmagazin, IV, S. 161. Zitiert nach Johns: *Liederspiel* (wie Anm. 9), S. 61.

56 Vgl. Anm. 31.

57 Reichardt: Etwas über das Liederspiel, *AMZ*, III (1801), S. 712. Zitiert nach Erfurt-Freund: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 126.

58 Carl Blum im Vorwort des zweiten Bandes seiner *Vaudevilles für deutsche Bühnen und gesellige Zirkel*; nach dem Französischen bearbeitet von Carl Blum, Bd. 2, Berlin 1826, S. VI–VII; Friedrich Treitschke: Über Vaudevilles und Vaudevillespiele, in: *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung*, 15./20. November 1817, Nr. 46/47, Sp. 399. Zitiert nach Bayreuther, Aspekte der deutschen Rezeption (wie Anm. 9), S. 205.

59 Vgl. Betzwieser: *Sprechen und Singen* (wie Anm. 16).

können. Daher findet man hier weder Arien, noch Duets und dergleichen Lächerlichkeiten, welche nur die Gewohnheit uns erträglich macht.«⁴⁰ Ist das Singspiel aus einem nationalen Impetus heraus entstanden, so kommen beim Liederspiel der nicht nur deutsche Überdruß an der Künstlichkeit der Oper und ein erzieherisches Moment – der Geschmack des großen Publikums muss (um)erzogen werden – hinzu.⁴¹ Das »verdeutschte« *Fanchon*- (Musik)stück darf durchaus als Bestandteil der Debatte um eine »deutsche Oper« bzw. als Fingerübung des Komponisten, aber auch des meistens in dessen Schatten gelassenen Übersetzers betrachtet werden. Ohne die damalige Diskussion, ob es sich beim Liederspiel um die Verdeutschung des französischen Vaudeville oder um die »neue Gattung« eines deutschen Vaudeville handelt, wie sie ab 1820 von Holtei, Carl Blum und Louis Angely postuliert wird, am Mikrokosmos der deutsch-französischen *Fanchon* neu beleben zu wollen, möchte man doch auf den besonderen Transfersversuch die allgemeine Frage beziehen: Was kann angesichts der Spezifität der Gattung ein »deutsches Vaudeville« überhaupt sein?

Fanchon la vielleuse vs. Fanchon das Leyermädchen

Der heute als Trivialautor geschmähte damalige Erfolgsautor und Librettist war sich, wie seine Pariser Erinnerungen bezeugen, der französischen Besonderheit wohl bewusst.⁴² Nichtsdestoweniger prophezeite er der »Ausnahme«

40 »Vorbericht« zu: Deodata, in: *Theater von August von Kotzebue*, Wien 1840–41, Teil 22 (= Bd. 11), S. 176.

41 »Mit Bedauern sah ich, wie das deutsche Opernpublikum immer mehr und mehr bloß an halsbrechenden Schwierigkeiten und betäubendem Geräusch Gefallen fand: die angenehmsten Lieder, – die allein Einfluß auf die Gesangsbildung des großen Publikums und selbst auf dessen frohen Lebensgenuß haben können – sah' ich oft unbeachtet vorüberönen. [...] Sobald aber einer nur aus Leibeskräften hohe und tiefe Töne schnell hintereinander herausgurgelte, war des Klatschens und Beyfallrufens kein Ende«, *AMZ*, III, 1801, Sp. 709 f. Zitiert nach Johns: *Liederspiel* (wie Anm. 9), S. 70. Reichardts Kritik am Geschmack des großen Publikums erinnert an das polemische Zitat aus dem Jahre 1859. Vgl. Anm. 21.

42 »Das Théâtre du Vaudeville kann bloß Franzosen interessieren: denn erstens, gleichen diese Gassenhauermelodien sich alle auf ein Haar; wer eine gehört hat, der kennt sie alle; und zweitens, treffen die epigrammatischen Spitzen ihrer Liederchen meistens Gegenstände, die nur in Paris bekannt, und auch da nur einige Tage in der Mode sind [...] doch macht *Fanchon das Leyermädchen* eine Ausnahme, wie auch *Berquin*, beide von Bouilly. *Fanchon* wurde durch Madame Belmont allerliebtest gespielt; ich prophezeihe aber, daß unsere *Unzelmann* sie überreffen werde«, Kotzebue: *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804*, Berlin 1804, S. 140.

Fanchon, als er deren Uraufführung in Paris beiwohnte, die besten Chancen auf der Bühne des Berliner Nationaltheaters. Reichardt hingegen war der Ansicht, »daß ihre Verpflanzung auf's deutsche Theater ein Mißgriff wäre«. ⁴³ Bereits zwei Jahre zuvor hatte der erste Liederspiel-Autor, wie oben erwähnt, die Möglichkeit angezweifelt, »das eigentliche französische Vaudeville-Stück, dessen Seele Witz und Satyre ist«, auf deutschen Boden zu verpflanzen, nicht nur deshalb, weil die Deutschen »keine witzigen und satirischen Lieder haben«, sondern auch, weil das »große Publikum doch wohl schwerlich Sinn und Geschmack dafür haben möchte«. ⁴⁴ Angesichts des enormen, lang anhaltenden Erfolgs hat sich Kotzebue nicht geirrt. Fasst man die Gründe dieses Erfolgs genauer ins Auge, so mag Reichardt Recht behalten – abgesehen davon, dass der erste als Theaterpraktiker urteilte und auch der zweite den großen Beifall dem »vortrefflichen Spiel der Madame Unzelmann als *Fanchon*« zuschrieb. Wenn auch »die Schauspieler insgesamt dieses Stück noch weit mehr verdeutschten, als es Herr von Kotzebue schon in seiner Übersetzung gethan hat«, so scheint doch die eigentliche Verdeutschung, d. h. Anpassung an den deutschen Geschmack, im Aufgeben der »viel zu unbedeutenden«, aus »Vaudevilles und dergleichen« bestehenden Musik zugunsten der als »vorzüglich schön« rezipierten neuen, für das Berliner Nationaltheater komponierten, zu bestehen. ⁴⁵ Was bleibt, ist nun die Frage, in der deutschen Fassung von (französischer) Satire und Witz übrig?

Aufgeben der Timbres

Das Auswechseln der französischen *Airs* durch neue Melodien ist durch den Transfer bedingt: die Vaudevilles dulden keine Verpflanzung, sind sie doch auf die Popularität der Melodien angewiesen. Wenn Karl von Holtei 1827 *Fanchon das Leyermädchen* als »ein glückliches Gemisch von Vaudeville und

⁴³ Reichardt: Vertraute Briefe aus Paris, III, S. 57. Zitiert nach Erfurt-Freund: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 266.

⁴⁴ Vgl. Anm. 37, S. 267.

⁴⁵ Reichardt: Beantwortung einer Anfrage in der Berlinischen Zeitung die Operette *Fanchon* betreffend, in: Berlinische Musikalische Zeitung, 1. Jg., 1805, S. 12. Zitiert nach Erfurt-Freund: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 267.

Liederspiel« lobt,⁴⁶ so hebt er die Verwendung sowohl bekannter Melodien als auch bekannter Gedichte hervor, also zugleich neuer Texte zu alten Melodien und neuer Melodien zu alten Texten.⁴⁷ Diese heterogene, der »comédie mêlée de vaudevilles et d'ariettes« (die in der Übergangsphase bis 1764 dominierte – auch *Fanchon la vielleuse* enthält Neukompositionen von Doche) nicht unähnliche Zusammenstellung hat zum Urteil geführt, das Werk sei »eine künstlerische Veredelung des Liederspiels«.⁴⁸ Bei aller von Holtei hochgehaltenen Verwendung der Pariser Vaudevilles⁴⁹ hat Himmel auf die *originalen* Timbres verzichtet. Die neuen Einlagen sicherten zwar den deutschen (musikalischen) Erfolg,⁵⁰ verfehlten dafür den eigentlichen Zweck des Vaudeville, da das entscheidende Kriterium weder die Handlungs- noch die Aktualitätsbezogenheit, sondern lediglich der Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad beim Publikum war. So entbehren die neuen Assoziationen die semantische und dramatische Funktion, während ihrerseits die Musik an Selbständigkeit gewinnt. So trägt die

46 Karl von Holtei: Flüchtige Betrachtungen über Vaudeville und Liederspiel, in: Monatliche Beiträge zur Geschichte dramatischer Kunst und Literatur. Hg. von Karl von Holtei, Berlin 1827, S. 37. Zitiert nach Johns: *Liederspiel* (wie Anm. 9), S. 121.

47 Neben eigenen Originalkompositionen – von denen das berühmt gewordene *Die Welt ist nichts als ein Orchester* (Nr. 21) weder im französischen Original noch in der Übersetzung zu finden ist – verwendete Himmel in der Tat Arietten aus jüngst aufgeführten Operetten, Volkslieder, vertonte Gedichte, wie z. B. *O selig, wer liebt* von Friederike Brun und *Verschunden ist meinem Blick* von Herder, auch Melodien, die vermutlich nur Tänze waren, und Couplets aus bekannten Vaudevillestücken. Vgl. Johns: *Liederspiel* (wie Anm. 9), S. 120–121; Erfurt-Freund: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 155.

48 *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen. Im Verlage der Haude- und Spener-schen Buchhandlung*, Berlin 1740–1872, 7. Juni 1804, Nr. 68. Zitiert nach Johns: *Liederspiel* (wie Anm. 9), S. 121.

49 Dieses Stück verdanke seinen Erfolg »hauptsächlich den reizenden Anklängen der Pariser Vaudevilles, die Kotzebue und Himmel mehr benutzt haben, als man gewöhnlich glaubt«, Karl von Holtei: Flüchtige (wie Anm. 46), S. 37. Zitiert nach Johns: *Liederspiel* (wie Anm. 9), S. 121, S. 235.

50 Die deutsche Fassung war vor allem ein musikalischer Erfolg bzw. der Erfolg des Komponisten Himmel. »Dieses Gedicht flatterte in »mehr als 3000 Exemplaren vom Amphitheater und der Gallerie ins Parterre: [Die Uraufführung von Himmels *Fanchon*, in: *Signale für die musikalische Welt*, Nr. 34, Leipzig 1904, S. 580 f.], als am 29. 2. 1805 *Fanchon* als Benefiz für Himmel gegeben wurde, »der erste Fall in Berlin, daß dem Komponisten einer Oper die Einnahme der Vorstellung bestimmt wurde« [AMZ VII, 1805, Sp. 547 f.]: Du hast ein neues Reich der Töne dir geschaffen, / Wo leichte Anmut die Gesänge webet, / Und tiefe Wissenschaft in Harmonien lebet: / Es schlug vernichtend des *Partheygeists* Waffen, / Trieb Volk und Kenner preisend dich zu hören, / Und froh zu staunen wie vor *Himmels*-Chören«. Zitiert nach Erfurt-Freund: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 70.

Bezeichnung »Operette in Drey Akten, nach dem französischen Vaudeville« höchst genau dem von Himmel durchgeführten Prozess Rechnung. Urteile wie *Fanchon* gehöre zu den »meistgespielten Opern« dieses Zeitraums in Berlin⁵¹ oder »Gewiß hat dieses Singspiel seinen [Himmels] Ruf am allermeisten begründet«⁵² sind also keine fehlerhaften Übersetzungen der französischen Gattungsbezeichnung, sondern bezeichnen das neue, bei der Übertragung entstandene Werk, wobei allerdings die schwankende Bezeichnung auf die Unsicherheit der deutschen Gattung hinweist – wiederum ist die Nähe von Oper und Singspiel zu bemerken. »Operette« wäre eigentlich das Diminutiv eines Fremdworts, das die Leichtigkeit einer im Vergleich zur großen Oper »kleinen«, lieblichen Form hervorhebt. Geht man von Jean-Baptiste Nougarets Definition aus – »Un petit Drame sans musique, rempli de couplets sur des airs connus, s'appelle *Opéra Comique*«⁵³ –, so gehört die französische Originalfassung zur Gattung der *Opéra Comique*, einer Textgattung, deren Urform ohne Musik auskam. Angesichts der Verselbständigung der Musik steht Himmels Übertragung der Operette (dem Singspiel als »deutscher Oper«?) näher als dem Vaudevillestück. Ob die neuvertonte Übersetzung den Titel »comédie-mêlée-d'Ariettes« verdient, den der französische Theoretiker dem »singenden und komischen Drama« vorbehält, das sich durch eine gewisse Qualität des Dialogs sowie eine höhere Subtilität im Ausdruck und in den Figuren von der äußerst lustigen, mit Arietten durchsetzten, mit reduziertem Dialog, niederer Handlung und gemeinen Charakteren versehenen *Opera Bouffon* unterscheidet, muss vom Text her entschieden werden. Der Vergleich zwischen französischem Original und deutscher Fassung kann ein Ansatz dazu sein.

Margit Erfurt-Freund macht am Beispiel des kleinen Refrains in Florines Arioio Nr. 2 auf den Unterschied aufmerksam:⁵⁴ »Arm oder reich – *Fanchon* ist immer sich gleich« bzw. »Doch arm oder reich – *Fanchon* blieb immer sich

51 Vgl. Anm. 4.

52 Hervorhebung von F. M.-S. Vgl. Erfurt-Freund: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 70.

53 »Un petit Drame sans musique, rempli de couplets sur des airs connus, s'appelle *Opéra Comique*. Celui qui ne contient que des Ariettes, dont le sujet est extrêmement gai, dans lequel il y a plus d'action que de paroles, & qui offre une intrigue basse, ainsi que des caractères communs; doit être appelé *Opera Bouffon*. [...] Le Drame chantant & comique dont le genre est un peu relevé, dans lequel on introduit des choses, de la délicatesse dans l'expression & dans les Personnages, un Dialogue passable, d'une certaine étendue; mérite d'être décorée du titre de *Comédie-mêlée-d'Ariettes*.« Zitiert nach Betzwieser: *Sprechen und Singen* (wie Anm. 16), S. 35, Anm. 11.

54 Erfurt-Freund: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 141.

gleich«. Im Original heißt der letzte Vers »Elle est toujours la même«, während das Vaudeville, auf das die beiden Strophen zu singen sind »Il est toujours le même« lautet. Die Unmöglichkeit, die Anspielung zu übertragen, führt sie auf die große Nähe des französischen Vaudeville zum realen Milieu zurück. Einen genaueren Schluss kann sie in Ermangelung des vollständigen Vaudeville-Textes nicht ziehen. Das Vorwort zur französischen Ausgabe,⁵⁵ das ebenfalls bei der Übersetzung verloren ging, weist auf ein reales Vorbild für Fanchon hin,⁵⁶ dessen »Immoralität« nicht dargestellt werden durfte (dem Publikum jedoch über zahlreiche bekannte Lieder und Anekdoten bekannt war). In der Literatur wird immer wieder mit unterschwelliger Ironie auf die reale Kontrastfigur angespielt: »Si nous en croyons le drame très historique de MM Bouilly et Pain, Fanchon, non seulement conserva son honneur, mais veilla sur celui de plus d'une jeune fille, qui lui dut le bonheur et la fortune.«⁵⁷ Die Biografen sind sich nicht einig, aus dem Mythos⁵⁸ gehen jedoch einige Konstanten hervor, die die Vaudevillisten verwerteten. Das Vorwort bekundet nicht ohne

55 »Avec quel plaisir nous avons saisi l'idée de mettre en scène une pareille femme ! Les erreurs qu'on lui reproche ne nous ont pas arrêtés. Avec notre respect pour les mœurs, nous ne pouvions être immoraux ; laissant à la chronique tout le mal qu'elle prêtait à Fanchon, nous avons recueilli le bien le plus réel que nous ont dit de la vieilleuse une foule de vieillards aimables et d'hommes distingués, qui chérissent et honorent sa mémoire.« Bouilly, Pain: *Fanchon* (wie Anm. 5): Vorwort.

56 »(FRANÇOISE CHEMIN, femme MÉNARD, dite), née à Paris en 1757 de parents savoyards, fut l'une des célébrités du boulevard et des foires, où elle jouait de la vielle pendant la seconde partie du XVIIIe siècle. Les vieilleuses à cette époque avaient une détestable réputation comme moralité : sous prétexte de musique, elles fréquentaient les cafés et les traiteurs du boulevard, hantés par des libertins, et s'y livraient à des orgies qui firent plus d'une fois fermer ces établissements par la police. En dépit de la comédie de Pain et de Bouilly, intitulée *Fanchon la vieilleuse*, jouée au Vaudeville de la rue de Chartres en 1805, et qui dépeint notre héroïne comme un modèle de sagesse et de vertu, Françoise Chemin, comme ses camarades, se livra à une vie désordonnée«, *Le Chroniqueur désœuvré*, I, 39–40. Zitiert nach: *Le Théâtre de la Foire, Textes et Documents* (<http://www.theatrales.uqam.ca/foires/camp1/camp1312.html>).

57 Brazier: *Histoire* (wie Anm. 1), S. 24.

58 »FANCHON LA VIELLEUSE (D'après *Les célébrités de la rue*, paru en 1868) : Fanchon a traversé les âges, elle est devenue légendaire et a prêté son nom à toutes les jolies filles qui, lui empruntant encore et sa vielle et son mouchoir coquet, ont animé les promenades de Paris sous le Régent, sous la première République, sous le Directoire, l'Empire et la Restauration«. Zitiert nach: *Le Paris pittoresque, Personnages* (<http://www.paris-pittoresque.com/persono/index.htm>).

Zweideutigkeit die Unmöglichkeit, auf der Bühne die Tugend zu verletzen,⁵⁹ so dass die dramatische Fanchon zu einer tugendhaften Bürgerin stilisiert wurde. Die aus dem Text ausgeschaltete Frivolität schleicht jedoch über anspielungsreiche Timbres in das Stück hinein. Zwei Lieder werden zitiert, die dem realen Modell ähnliche Frauen besingen: *La boulangère a des écus* von Antoine Gallet,⁶⁰ in dem die namenlose Bäckerin sich dem reichsten ihrer Galane hingibt, und das Revolutionslied *La marmotte en vie*, in dem Javotte das ihre Virginität symbolisierende Murmeltier ebenfalls um des Geldes willen verliert. Das letztere ist ein besonders interessantes Beispiel, nicht zuletzt, weil es nicht nur, wie üblich, über die Melodie allein zitiert wird, sondern auch im Text – ein frühes Beispiel für intertextuelle *réécriture*. Fanchon hat sich in den sich für einen armen Maler ausgebenden und in ihrem Salon verkehrenden Obristen von Francarville verliebt. In einer von Doche vertonten Romance singt sie ihm ihre Lebensgeschichte vor, um ihn von ihrer eigenen niederen Herkunft zu überzeugen. Folgende Gegenüberstellung macht die Parallelität zwischen dem neuen und dem alten (dem Publikum bekannten) Text deutlich. Von der viel längeren Vorlage genügen der Anfang und das Ende, um die Gemeinsamkeiten sowie die Unterschiede hervorzuheben:

Fanchon la vieilleuse

ROMANCE

Musique de Doche

PREMIER COUPLET

Aux montagnes de la Savoie
Je naquis de pauvres parents.
Voilà qu'à Paris on m'envoie
Car nous étions beaucoup d'enfants.
Je n'apportais, hélas ! en France
Que mes chansons, quinze ans, ma vieille
et l'espérance.

La Marmotte en vie

Paroles et musique de : Ducray-Duminil
(1793)

J'ai quitté la montagne
Où je naquis jadis
Pour courir la campagne
Et venir à Paris.
Ah ! voyais donc la marmotte,
La marmotte en vie,
Ah ! donnais queuqu'chose à Javotte
Pour sa marmotte en vie. (ter)

59 Vgl. Anm. 55: »Wir hatten zu großen Respekt für die Sittlichkeit, um unmoralisch zu sein.« (Übersetzung, F. M.-S.)

60 Der Pariser Krämer Antoine Gallet (gestorben 1757) versammelte sich mit anderen Chanson-Dichtern und Komponisten im berühmt gewordenen Restaurant »Le Caveau«.

Second couplet

En pleurant, dans chaque village
 Fanchon allait tendant la main
 EDOUARD
 Pauvre petite ! ah quel dommage !
 Que n'étais-je sur ton chemin
 Lorsque tu n'apportais en France
 Que tes chansons, quinze ans, ta vielle et
 l'espérance !

De village en village
 Je m'en allai tout droé
 Portant petit bagage,
 Criant dans chaque endroé :
 Ah ! voyais donc la marmotte,
 La marmotte en vie,
 Donnais queuqu'chose à Javotte,
 Pour sa marmotte en vie.
 Ah ! voulais-vous voir la marmotte,
 La marmotte en vie,
 Ah ! donnait queuqu'chose à Javotte
 Pour sa marmotte en vie.

FANCHON

Troisième couplet
 Quinze ans, et sans ressource aucune ...
 Que l'on éveille les soupçons !
 Cependant j'ai fait ma fortune,
 Et n'ai donné que mes chansons.
 Fillette sage, apporte en France
 Tes chansons, tes quinze ans, ta vielle et
 l'espérance.⁶¹

Mais ce bien que regrette
 Il me l'prit pour son or.
 N'ai plus que la coffrette
 Où gardais ce trésor.
 Ah ! j'ai perdu la marmotte,
 La marmotte en vie.
 C'en est fait pauvre Javotte
 D'la marmotte en vie.
 Ah ! oui j'ai perdu la marmotte
 La marmotte en vie,
 C'en est fait pauvre Javotte
 D'la marmotte en vie.

Die Parallele zu Javotte kann dem Zuschauer nicht entgehen. Die Ausgangsbedingungen sind gleich (Couplet 1 und 2), das Ende jedoch grundverschieden: Während das »tugendhafte Mädchen« Fanchon »nur ihre Lieder« (her)gegeben hat (Couplet 3), entblöbt sich die Javotte ihres »Schatzes«. Das Zitieren des Inhalts potenziert die Wirkung der an anderer Stelle verwendeten Melodie, da dadurch die Erinnerung an den zu assoziierenden Text gesichert ist. Bevor wir näher auf den Text bzw. Kotzebues Übersetzung eingehen, befassen wir uns mit dem Verlust des Timbres bei der Neuvertonung.

Als der Obrist durch die zufällige Ankunft seiner Tante entlarvt wird, fordert die Adlige Fanchon auf, wegen des Standesunterschieds auf ihn und ihre

61 Bouilly, Pain: *Fanchon* (wie Anm. 5), S. 14.

Liebe zu verzichten. Da singt die Betrogene nach der durch das Textincipit »J'ai quitté la montagne« angegebenen Melodie:

Kotzebues Übersetzung
Zweiter Akt, Neunte Szene⁶²

Fort! daß die Leier klinge,
Dann wird das Herz mir still;
Geh', Fanchon, geh' und singe
Ein fröhlich Vaudevill.
Zerreiß die schwere Kette,
Die um die Brust sich preßt;
Die frohe Laune rette,
Wenn Liebe dich verläßt.
Kein Unmuth übermanne
Das Herz, das du bezwingst,
Und jeden Gram verbanne,
Indem du Freude singst.⁶³

Französisches Original
Acte II, Scène XIV⁶²

AIR : *J'ai quitté la montagne*
Fanchon, va par la ville,
Pour tromper tes chagrins
Gaiment d'un vaudeville
Répéter les refrains ;
Que ton pauvre cœur oublie
Les maux de ce jour ;
Conserve au moins ta folie,
Si tu perds l'amour.
D'une destinée inhumaine
C'est par trop souffrir,
Prends ta vielle, et bannis la peine
En chantant le plaisir.⁶⁴

Im ursprünglichen Text geht es, wie bereits gezeigt, um Javotte, die wie Fanchon als armes Mädchen ihre Heimat, das damals nicht zu Frankreich gehörende Savoyen, verlassen musste, um ihren Lebensunterhalt in Paris zu verdienen. Sie bettelte, indem sie ihr Murmeltier tanzen ließ – Fanchon singt auf dem Boulevard die Lieder, die Lattaignant für sie schreibt. (Nicht von ungefähr lassen die französischen Autoren den Vaudevilles-Dichter die Liste seiner Dichtungen nach der Melodie *La boulangère a des écus* aufzählen!)⁶⁵ Der Bezug zu Fanchon ist so offensichtlich, dass die ganze Geschichte, mitsamt des abweichenden Endes, auf sie übertragen wird. So erwecken die Timbres den Zweifel, dass Fanchon ihren sozialen Aufstieg nicht, wie die Comédie es vortäuscht, allein dem durch Singen verdienten Geld zu verdanken hat. Nicht nur das Leiermädchen wird mit dem »Murmeltiermädchen« identifiziert, auch

62 Die Szenen sind viel länger in der deutschen Fassung als im Original, das noch die Merkmale des Ursprungs aufweist: Um das Dialogverbot zu umgehen, traten die Schauspieler häufig ein und aus. In *Fanchon* bestehen manche Szenen aus nur einer Replik.

63 Kotzebue: *Fanchon* (wie Anm. 11), S. 161.

64 Bouilly, Pain: *Fanchon* (wie Anm. 5), S. 36.

65 Ebenda, S. 152.

der Obrist wird dem »beau Monsieur« mit seinen Louisd'or gleichgesetzt, der es lediglich auf die körperlichen Reize der Javotte abgesehen hatte.

Man sieht es, die Timbres werfen ihren Schatten auf Fanchons Unschuld und Tugend; fallen sie weg, so verschwindet das, was ich die doppelte Doppelbödigkeit des Vaudeville-Stücks nennen möchte, und mit dieser der Spaß an der Dekodierung. Das nonverbale Assoziieren bleibt zwar »der Fantasie des Zuschauers überlassen«,⁶⁶ die Worte kommen ihr jedoch zu Hilfe. Wie auf einem Palimpsest der abgeschabte Text immer wieder durchschimmert, so erscheint die neue Textierung vor dem Hintergrund des ursprünglichen Textes in neuem Licht. Erst die Assoziation mit dem doppelsinnigen Zitierten fördert die textinhärente Doppeldeutigkeit ans Licht. Mit der Preisgabe des musikalischen Zitats verliert auch der Text an sich seine Polysemie. Der Vergleich mit der Übersetzung – die Abweichungen sind in oben zitierter Stelle mit gesperrter Schrift wiedergegeben – ist diesbezüglich aufschlussreich.

Im französischen Original orientiert das Timbre (also die *bekannte* Melodie) das Verständnis des Worts »folie«, das zum glühenden Kern des Lieds wird; in der Übersetzung wird es auf eine einzige Bedeutung reduziert, die zudem durch keine äußere Anspielung verdichtet wird: »frohe Laune« gibt, und dazu noch abgeschwächt – »folie« hat immer doch etwas mit Narrheit zu tun, Extravaganz, Übermut, vielleicht gar Aus-der-Reihe-Tanzen –, nur den offensichtlichsten Sinn wieder. Die Folie macht zusammen mit der Freiheit und der Lust das Wesen des Vaudeville aus – nach de Piis' schon erwähnter Definition: »La Folie est mon interprète, / Je suis fils de la Liberté«.⁶⁷ Im 18. Jahrhundert meint übrigens »folie« eine sehr beliebte (italienische) Melodie, nach der gern getanzt wurde. Auch eine Vaudevillevariante wird damit bezeichnet: »Vaudeville-Folie«. Bouilly hat selber *Une Folie* geschrieben, eine zweiaktige »comédie mêlée de chants«, die in der Vertonung von Etienne-Nicolas Méhul am 5. April 1802 in der Pariser *Opéra Comique* aufgeführt wurde. Im 18. Jahrhundert meint »folie« auch noch »maison de plaisance située dans la banlieue de Paris et destinée, en général, à des rendez-vous galants« (*Larousse*). Von so einem »kleinen Haus in der Vorstadt Saint-Martin«⁶⁸ kommt gerade Sainte-Bruce (St

66 »die pikante Diskrepanz zur wahrscheinlicheren Realität bleibt der Fantasie des Zuschauers überlassen«, Erfurt-Freund: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 152.

67 De Piis: *Le dernier mot du vaudeville* (wie Anm. 19).

68 »Sainte-Luce: Nous avons fait cette nuit, le commandeur, le président, le gros prieur et moi, un souper divin à ma petite maison du faubourg Saint Martin. (*D'un ton marqué à Fanchon.*) OÙ, par parenthèse, vous n'avez jamais voulu venir. Nous avons été tout aussi réservés

Val) am frühen Morgen mit seinen Zechbrüdern zurück, als er der Entführung der jungen Adele beiwohnt. Wenn er zu Fanchon *mit Nachdruck* (die Didaskalie fehlt in der Übersetzung) sagt: »Wohin Sie, nebenbei bemerkt, durchaus nie kommen wollen«, so gilt die Bemerkung der außerszenischen Kommunikation. Fanchons Keuschheit wird um der Bienséance willen vorgetäuscht, gerade ihre Betonung (deshalb ist die Didaskalie von Bedeutung) ist ein Zeichen über den Kopf der Figuren hinweg vom Produzenten zum Rezipienten. Die gleiche Funktion hat auch St Vals »verkehrte« Präzisierung, sie seien, so die Übersetzung, nach ihrer Gewohnheit sehr mäßig gewesen. Die unterschwellige Ironie der anscheinend lobenden Antwort Fanchons »Sehr erbaulich« leuchtet erst dem eingeweihten Zuschauer ein. Will sie bei verllorener Liebe die »folie« bewahren (ihr Temperament, das Vaudevilles-Singen auf dem Boulevard, ihre galanten Umgangsformen), so kann damit auch gemeint sein – zumindest die bereits erwähnten Assoziationen laden zu dieser Interpretation ein –, dass sie bereit ist, auf die Liebe, im idealistischen Sinne des Wortes, doch nicht auf die Lust zu verzichten (»plaisir« kann sicherlich mit »Freude« übersetzt werden, im beschriebenen Kontext trifft jedoch »Lust« besser zu). Schließlich ist noch auf einen Seitenhieb gegen das klassische Theater eines Racine aufmerksam zu machen, der bei der Übersetzung ebenfalls ausgespart wurde, obwohl das gebildete Publikum des Nationaltheaters ihn durchaus hätte erkennen können. Die Heldin des Liedes leidet allzu sehr unter einem »unmenschlichen Schicksal« (»destinée inhumaine«): die Semantik der Tragödie ist den Theater-Besuchern wohl bekannt (auch das gebildete Publikum besuchte das *Théâtre du Vaudeville*). Das Lied, das Fanchon zur Selbstaufmunterung singt, ist eine *mise en abyme*, der eine dreifache Widerspiegelungsfunktion zukommt. Zusammen mit dem Timbre dient es zum dreifachen Entlarven: der tugendhaften Figur als frivoler Javotte, des erbaulichen Lieds als schelmenhaften Vaudeville, des Stücks als spaßhafter, vergnüglicher Alternative zur bürgerlichen »comédie larmoyante« (tragi-comédie) in der Nachfolge Diderots. Fällt das Timbre weg, so widerspiegelt das Lied eine liebende, von einem tragischen Schicksal geschlagene, ihre gute Laune dennoch mutig bewahrende, vorbildliche Bürgerin.

qu'à l'ordinaire, et nous nous retirions sagement entre six et sept ...« (S. 17); »St Val: [...] wir haben diese Nacht ein göttliches Souper fin verzehrt, in meinem kleinen Hause in der Vorstadt Saint Martin, wohin Sie durchaus nie kommen wollen. Wir waren nach unserer Gewohnheit sehr mäßig, und haben uns ganz ordentlich zwischen 6 und 7 Uhr nach Hause begeben.« (wie Anm. 11, S. 133)

Himmels Neuvertonung unterstützt das reduzierte Verständnis des Textes. Dem Inhalt entsprechend singt Fanchon tatsächlich ein Vaudeville, das jedoch eine Kontrafaktur ist: »Die Musik dieses Stücks sollte als Vaudeville erkannt werden und wurde es auch«, kommentiert Erfurt-Freund, sich auf die Rezension in der *Haude- und Spenerschen Zeitung* stützend: »Vorzüglich meisterhaft drückte sie [Mad. Unzelmann, d. V.] die Mischung von Schmerz und Laune aus, womit sie im zweiten Akt sich selbst ein Vaudeville abtrotzt ...«. ⁶⁹ Aus dem witzigen, seit seinen Anfängen in der Kunst des Verbot- und Konventionen-Umgehens geübten Vaudeville ist eine Idylle geworden, die ihren Reiz den schönen Melodien zu verdanken hat. ⁷⁰ Der deutsch-französische Mikrokosmos *Fanchon* widerspiegelt am Anfang des 19. Jahrhunderts die Geschichte des Musiktheaters aus der Perspektive der Gewichtung von Text und Musik. Durch Himmels Neukomposition ist die deutsche Fassung einerseits ein Rückschritt gegenüber der zeitgenössischen Revitalisierung des Vaudeville in Frankreich, andererseits nimmt ihr Erfolg die weitere Entwicklung vorweg. In Frankreich wurde das Vaudeville (»comédie mêlée de vaudevilles«) 1760 durch die »comédie mêlée d'ariettes« verdrängt, die hundert Jahre später wiederum durch die Operette abgelöst wurde, neben welcher das moderne Vaudeville als reine Textgattung besteht.

Der Verlust der Doppeltextlichkeit verändert indirekt den Inhalt des Stücks. Fällt die Mitwisserschaft zwischen einem mehr als die Figuren wissenden Autor und einem durch die Timbres wachgehaltenen Publikum weg, so büßt das Stück einen großen Teil seines Humors und der kritischen Distanz ein und tendiert zur Zauberoper, Pastorale oder, im dramatischen Bereich, zum sentimentalischen Rührstück. Diese Tendenz wird tatsächlich in den beiden herangezogenen Liedern durch Kotzebues Übersetzung eher noch verstärkt. Durch Zusätze und bildhafte Übertragungen werden das Sentimentale und das Pathos herausgearbeitet. In der ersten Strophe wird die Tugend der Eltern und der ländlichen Herkunft betont:

69 Erfurt-Freund: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 165.

70 »Aber seine reizendste Wirkung verdankt dies Singspiel unstreitig den hinreißend-schönen Melodien, deren harmonische Begleitung ebenfalls äußerst sanft zum Herzen spricht.« Erfurt-Freund: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 267. E. T. A. Hoffmann, der eine Arie als Einlage komponiert hatte und das Werk am 12. 1. 1814 in Leipzig dirigierte, lobt 1814 Himmels »liebliche Musik«, *AMZ*, XVI, Sp. 721. Zitiert nach Erfurt-Freund: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 270. Carl Maria Weber empfindet jedes der Musikstücke als »einen künstlerischen Champagnermoment«. Vgl. Sämtliche Schriften, S. 285–285. Zitiert nach Erfurt-Freund: *Himmel* (wie Anm. 4), S. 270.

Fanchon das Leyermädchen

Fanchon la vieilleuse

Fanchon

ROMANCE

1.

Musique de Doche

In Savoyen bin ich geboren;

PREMIER COUPLET

Wackr'e Eltern, aber arm,

Aux montagnes de la Savoie

Haben mich für Paris erkohren,

Je naquis de pauvres parents.

Aus der Geschwister munterm

Voilà qu'à Paris on m'envoie

Schwarm.

Car nous étions beaucoup d'enfants.

Ich verließ – mein Herz war schwer –

Je n'apportais, hélas ! en France

Alles was mir lieb und teuer,

Que mes chansons, quinze ans, ma vielle
et l'espérance.⁷²

Brachte nichts mit mir hierher

Als meine Lieder – fünfzehn Jahr – die

Hoffnung und meine Leier.⁷¹

Auch in der dritten Strophe weicht die Übersetzung vom Original ab:

Fanchon das Leyermädchen

Fanchon la vieilleuse

Fanchon

FANCHON

3

Troisième couplet

Fünfzehn Jahr – am Bettelstabe –

Quinze ans, et sans ressource aucune...

Bald fand Argwohn diese Spur;

Que l'on éveille les soupçons !

Doch das Glück gab reiche Habe,

Cependant j'ai fait ma fortune,

Ich – gab meine Lieder nur.

Et n'ai donné que mes chansons.

Fanchons Herz ist minder schwer,

Denn die Tugend blieb ihr theuer,

Brachte sie gleich nichts hierher

Fillette sage, apporte en France

Als ihre Lieder – fünfzehn Jahr – die

Tes chansons, tes quinze ans, ta vielle et

Hoffnung und ihre Leier.⁷³

l'espérance.⁷⁴

Nach dem vierten Vers wird der sentimentale Zusatz der ersten Strophe in der Form eines moralisierenden Kommentars wieder aufgenommen. Durch die ausdrückliche Betonung von Fanchons Tugend wird das Publikum um

71 Kotzebue: *Fanchon* (wie Anm. 11), S. 128.

72 Bouilly, Pain: *Fanchon* (wie Anm. 5), S. 14.

73 Kotzebue: *Fanchon* (wie Anm. 11), S. 129.

74 Bouilly, Pain: *Fanchon* (wie Anm. 5), S. 14.

das lustvolle Mitfantasieren gebracht. Die Fantasie des Zuschauers wird wohl angesprochen, jedoch zu dem entgegengesetzten Zweck. Die Wiedergabe von »sans ressource aucune« (»ganz unbemittelt«) durch »am Bettelstab« ist, neben dem »Kinderschwarm« und der »schweren Kette, die um die Brust sich presst«, aus dem oben zitierten Lied,⁷⁵ ein weiteres Beispiel für die Wahl rührender Bilder. Durch Überbetonung – im Französischen bedeutet »fortune« tatsächlich sowohl »Vermögen« als auch »Glück« – wird die schlichte Behauptung »j'ai fait ma fortune« zur magischen Formel: »das Glück gab reiche Habe«, wobei wiederum ein moralisches Urteil mitschwingt, nach dem Motto: Tugend bringt Glück. Dennoch ist Kotzebue bei aller in den beiden analysierten Liedern festzustellenden Verflachung der Fanchon-Figur die Umwandlung des witzigen Vaudeville in ein »sentimentales Rührstück« nicht vorbehaltlos anzulasten. Es ist einem Vaudeville-Kenner, der außerdem seiner »laxen Moral« wegen als »Verführer der Jugend« verurteilt wurde, zuzumuten, dass er das Doppeldeutige der Vorlage auf irgendeine Weise retten wollte. Auch das Liederspiel, mit dem er 1810 die bereits beinahe vergessene Gattung neu beleben wollte, *Der blinde Gärtner*, wurde als »im höchsten Grad unmoralisch« abgefertigt.⁷⁶ In dieser Hinsicht ist Johns Ansicht, er hätte »nicht Reichardts Liederspiel, sondern eher das schärfer pointierte Pariser Vaudeville zum Vorbild genommen«, nur zuzustimmen.⁷⁷ In den Anspielungen auf Fanchons Ruf in Gesprächen der Nebenfiguren und Liedern, in denen ihr Lebenswandel nicht direkt vorgetragen wird, sind die sexuellen Konnotationen erhalten geblieben. So mag der Kontext sowohl der Selbstdarstellung als auch dem Kommentar einen ironischen Hauch verleihen. Der Übergang von der ersten zur dritten Person spricht ja für kritische Distanz. Demnach möchte die Überbetonung der Tugend im Kommentar den von Fanchon selbst widerlegten Argwohn eher bestätigen. Die Doppeldeutigkeit wird jedoch durch den Verlust der Timbres um ihre Wirkung gebracht. Statt der das Kofabulieren des Publikums herausfordernden Kontrastfunktion der französischen Melodie kommt der neuen Musik eine den undistanzierten Wortlaut unterstützende Rolle zu. Kotzebue gelang es hingegen, die Akzente auf eine andere Ebene zu verschieben.

75 Vgl. vorige Seite, 3. Strophe.

76 Klingenberg: *Iffland und Kotzebue* (wie Anm. 33).

77 Johns: *Liederspiel* (wie Anm. 9), S. 132.

Ein neues Drama

Die Veränderung des Publikums erfordert neue Wege der Kultur. »Die hervorragende Bedeutung, die die bürgerlichen Ideologen dem Theater bei der Erziehung der Aufklärer des Volkes beimaßen, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß ein großer Teil des Publikums in ihm in erster Linie ein Mittel der Unterhaltung und des Vergnügens sah«, urteilt Klingenberg.⁷⁸ In der Übergangsphase um die Jahrhundertwende ist das Vaudeville für die Alternative zur ernsten Kunst ein produktives Modell. Als Dramatiker schreibt Kotzebue »sentimentale Rührstücke«, später Possen, im Bereich der Musik probt er via Liederspiel deutsche Formen der Oper. Kein Wunder also, dass er mit *Fanchon la vielleuse* auf eine Zwitterform zurückgriff, um beides auszuprobieren. Das komplexe »Anekdoten-vaudeville« enthält mehrere Episoden, die den Stoff für ein selbständiges Drama lieferten, so etwa die Entführung der jungen Adele, für die sich die beiden burschikosen Adligen einsetzen, die ihr gegen den Willen des Vaters und des Paten zur Liebesheirat verhelfen. Zur Zeit seiner ersten bedeutenden Stücke hatte Kotzebue mit seinem dramatischen Versuch *Charlotte Frank* bereits ausgehend von Lessings bürgerlichem Trauerspiel *Emilia Galotti* experimentiert und bei aller Abhängigkeit vom Stoff die Akzente verschoben: »Ein Fürst verliebt sich auf der Jagd in die Tochter eines Landpredigers, die Geliebte eines brausenden Jünglings, raubt sie und wird von dem verzweifelten Liebhaber erschossen.«⁷⁹ In *Fanchon* schenkt Kotzebue seine Aufmerksamkeit der aufsteigenden Klasse der selbständigen Handwerker. Unabhängig von der Musik wird der Text durch die auf den ersten Blick getreue, im Grunde jedoch – wie sich herausstellen wird – engagierte Übersetzung verändert. Es geht hier nicht um die Anpassung an den Berliner Kontext, sondern um politische Entscheidungen. Die Unterschiede dienen zur Entlarvung der Figuren, denen Kotzebues Kritik gilt, dem Gewürzkrämer Bertrand, den Fanchon inkognito vor dem Bankrott rettet, und seinem Freund, dem sich für ein Genie haltenden Tapeziermeister Martin, dem Paten von Bertrands Tochter, der entführten Adele, und zugleich Nebenbuhler des vorgezogenen Cousins. An zwei Beispielen soll nun gezeigt werden, wie die von den Umständen überholte und den progressiven Adligen überrumpelte konservative kleinbürgerliche »Vätergeneration« sich selbst ridiculisiert.

78 Klingenberg: *Iffland und Kotzebue* (wie Anm. 55), S. 39.

79 Ebenda, S. 88.

Nachdem der Adlige St Val und der Abbé Lattaignant Adele ihrem Entführer entrissen und der erste mit Eduard (dem getarnten Francarville) den Schuldigen im Duell besiegt hat, will Martin, der sich geweigert hatte, auch nur einen Schritt für sie zu machen,⁸⁰ seine Braut zurückholen, die unter Fanchons Schutz steht:

Fanchon la vielleuse

Scène XVIII

[...]

Bertrand

AIR : *Une fille est un oiseau*

Je vais élever la voix.

Dans peu nous verrons, j'espère,

Si l'on peut ainsi d'un père

Méconnaître tous les droits.

[*A Lattaignant et Saint Val*]

Je porte plainte contre vous.

[*A Fanchon*]

Contre vous aussi, madame,

C'est vous surtout que je blâme,

Tout retombera sur vous.

[*A Ducoutis*]

Viens : la justice mon gendre,

Dans un moment va te rendre

Le plus heureux des époux.

[*Bertrand sort.*]

Fanchon das Leyer mädchen

Eilfte Scene

[...]

Bertrand

Ja ich streite, ja ich fechte,

Nimmer schweig ich still,

Wenn man eines Vaters Rechte

Länger kränken will.

(*Zu Lattaignant und Saint Val.*)

Gegen beide will ich klagen,

(*Zu Fanchon.*)

Doch besonders gegen Sie!

Daß allein die Schuld Sie tragen,

Will ich allen Leuten sagen,

Und der ganzen Monarchie!

(*Zu Martin.*)

Schwiegersohn! auf zu den Waffen!

Fort! fort!

Dir ein hübsches Weib zu schaffen,

Geb' ich dir mein Wort.

80 »Martin: Schwiegerpapa! / Steht doch nicht so hölzern da, / Lauft und rennt, / Was ihr könnt / Schafft sie wieder / Bertrand: Komm nur mit / Martin: Keinen Schritt! / Augustin: Ha' von mir wird sie verteidigt! / Rache dem, der sie beleidigt! / Ich befreie sie! / Martin: Und ich heirate sie« Kotzebue: *Fanchon* (wie Anm. 11), S. 139. – Man bemerke auch hier die Übertreibung gegenüber dem Original, die Martins Feigheit ins Lächerliche zieht: »Ducoutis: Cher beau-père, / C'est votre affaire. / Bertrand: Viens : prépare-toi. / Ducoutis: Allez sans moi. / Augustin: Je la suivrai / La défendrai. / Ducoutis: Moi je l'épouserai.« Bouilly, Pain: *Fanchon* (wie Anm. 5), S. 21.

DUCOUTIS, *suivant Bertrand et menaçant de loin.*

Fin de l'air

On me prêtera main forte ;
 Dans ces lieux sous bonne escorte
 Je reviendrai son époux,
 De près nous nous verrons tous.

[*Il sort.*]⁸¹

Martin

Recht, Papa! auf zu den Waffen!
 Fort! fort!
 Mir ein hübsches Weib zu schaffen,
 Gebt ihr' Euer Wort.

(*Beide ab.*)⁸²

Bertrand, der Vater, und sein *alter ego* Martin bilden eine groteske Verschwörung. In der französischen Fassung spottet das Timbre *Une fille est un oiseau* (vom Liederdichter und Vaudevillisten Marc-Antoine-Madeleine Désaugiers) über ihr sich an der Natur vergreifendes Unternehmen, ein junges Mädchen festhalten zu wollen und es ihrem Geliebten zugunsten eines Paten, der ihr Vater sein könnte, zu entreißen: Das ungleiche Kräfteverhältnis kündigt ihre gerechte Niederlage an. Den Verlust des Timbres kompensiert Kotzebue, indem er den Spott in den Text verlagert. Bertrand macht sich durch seine erhitzte Maßlosigkeit lächerlich, indem er »die ganze Monarchie« – und hier zwinkert der Übersetzer dem Berliner Publikum zu! – als Zeugen beansprucht und seinen Kumpan, den er voreilig als Schwiegersohn anspricht, zu den Waffen auffordert. Sein Vorhaben, dem Tapeziermeister eine »hübsche Frau zu verschaffen«, macht ihn einem deutschen Publikum, das von der Revolution nur träumen kann, noch unsympathischer. Der Freier, der Adeles Befreiung ihrem Geliebten überlassen hatte, wiederholt nun begeistert die kämpferischen Ausrufe seines angeblichen Schwiegervaters.

Die Akzentverschiebungen machen aus der rousseauistischen Kritik an der gegen die Natur verstoßenden Autorität die Karikatur der auf ihre Rechte pochenden Väter. Durch Übertreibungen arbeitet Kotzebue das Possenhafte heraus und zieht das Stück zur späteren Form der Posse mit Gesang. Das zweite Beispiel durchzieht den dritten Akt:

81 Ebenda, S. 39–40.

82 Kotzebue: *Fanchon* (wie Anm. 11), S. 166.

SCENE III

[...]

DECOUTIS, *courant après elle*

N'oubliez pas d'amener l'ingrate, la perfide Adèle.

FLORINE

Ah ! Bon dieu ! Vous me faites frémir !⁸⁵

SCENE IV

[...]

DUCOUTIS, *seul*

INSTRUISSONS Fanchon des ordres que l'on obtient contre elle ; parlons-lui vertement ; elle me rendra Adèle ... mais, en même temps, n'oublions pas que cette maison m'est très lucrative. Attention Ducoutis, ayez à la fois sous les yeux Fanchon et Adèle, Adèle et Fanchon.

AIR : *La comédie est un miroir*

[...]

[Après une pause] Mais on ne vient point ... se moquerait-on de moi ... passe encore si c'était un grand seigneur ; mais moi, Ducoutis, maître tapissier depuis vingt-six ans, faire ainsi le pied de grue chez une savoyarde ! (*Il va écouter à la porte du fond*)⁸⁵

Zweite Szene

[...]

Martin

Führen Sie mir meine Braut hierher, die Undankbare! Die Treulose! Die Marmor-Seele! Den Basilisken!

Florine

Hu! hu!⁸⁴

Zweite Szene

[...]

Mart. (*allein*)

Erfahren soll diese Fanchon, was wir gegen sie ausgerichtet haben; wir wollen kein Blatt vor den Mund nehmen. Sie muß mir Adelen herausgeben, auf der Stelle herausgeben! damit ich sie nach Gefallen lieben und heirathen und machen kann, was ich will – Aber – zu gleicher Zeit müssen wir auch nicht vergessen, daß dies Haus eine sehr einträgliche Kundschaft ist. Darum klug, mein Freund, und vorsichtig. Adele und Fanchon, Fanchon und Adele.

[...]

Es kommt noch Niemand? – ich glaube, man thut sich hier über mich moquieren? Das woll'ich mir verbitten. Ja, wenn es in dem Hause eines großen Herrn wäre, da muß man sich dergleichen gefallen lassen, das ist Herkommens. Aber ich! Martin! Meister Tapezirer seit sechs und zwanzig Jahren! soll hier wie ein Kranich bei einer Savoyarde Schildwach⁷ stehen? (*Er horcht an der Mittelthür*)⁸⁶

83 Bouilly, Pain: *Fanchon* (wie Anm. 5), S. 47.84 Kotzebue: *Fanchon* (wie Anm. 11), S. 176 f.85 Bouilly, Pain: *Fanchon* (wie Anm. 5), S. 46.86 Kotzebue: *Fanchon* (wie Anm. 11), S. 177.

SCENE VI

DUCOUTIS

Depuis une heure on verbalise : j'ai moi-même signé la plainte, ce qui m'a beaucoup affecté... L'affaire devient mauvaise... Il n'est donc qu'un moyen de parer à tous ces malheurs ; remettez-moi la jeune Adèle, et je me charge de tout.

Fanchon

Excepté de lui plaire.⁸⁷

Vierte Szene

[...]

Mart.

O schon seit einer Stunde wird verballisirt, protocollirt, examinirt, replicirt und perhorrescirt. Ich selbst habe die Klage mit blutendem Herzen unterzeichnen müssen. Die Sache steht schlimm, gewaltig schlimm. Es gibt nur ein Mittel zur Rettung, man liefere mir Adelen aus, und ich stifte Frieden. O ich kann Alles!

Fanch.

Nur nicht Adelen gefallen.⁸⁸

Die Abweichungen und Zusätze (in gesperrter Schrift wiedergegeben) sprechen für sich. Martins Übertreibungen entlarven seinen Charakter: Selbstgefälligkeit, Selbstsucht, Eigenmächtigkeit etc. machen aus ihm die Karikatur des engstirnigen Kleinbürgers. Die naive Selbstenthüllung: »damit ich sie nach Gefallen lieben und heiraten und machen kann, was ich will« entlarvt seine rückständige Einstellung zur Liebe und Heirat als albern und kapriziös. Eine kleine Abweichung verwandelt seinen Willen, alles in die Hand zu nehmen, in die Drohung »Ich kann Alles«, die um so lächerlicher wirkt, als er seine feige Ohnmacht bereits zur Schau gestellt hat. Das Publikum kann sich auf keinen Fall mit ihm identifizieren und stellt sich spontan auf die Seite des rebellierenden Liebespaares.

Wenn Kotzebue das französische Idiom »faire le pied de grue« mit der deutschen Kuriosität »wie ein Kranich Schildwach' stehen« übersetzt, so darf man sich fragen, ob er eine unbekannte Wendung ungeschickt wortwörtlich übersetzt oder ob er nicht eher Spaß daran findet, die Metapher zu reaktivieren und das durch die militärische Konnotation noch absurder gemachte Bild zur Erhöhung der Lächerlichkeit zu gebrauchen. Dafür sprechen zuerst die dreifache Überbetonung des Standesbewusstseins und zweitens ein weiterer erstaunlicher Zusatz: der Vergleich Adeles mit einem Basilisken, d. h. einem phantastischen Mischwesen mit dem Oberkörper eines Hahns und dem Unterleib einer

87 Bouilly, Pain: *Fanchon* (wie Anm. 5), S. 47.

88 Kotzebue: *Fanchon* (wie Anm. 11), S. 179.

Schlange und dem tödlichen Blick. Florine, die dadurch noch mehr als in der französischen Vorlage Grund zum Erschrecken hat, macht sich über Martin lustig, indem sie den Schrei einer Eule (des dritten Flügeltiers!) nachahmt.

Sicherlich gehört die Verspottung des Volks bzw. des Kleinbürgers zu den traditionellen Themen der Komödie. Die Problematik ist jedoch eine andere seit der Aufhebung der Ständeklausel, und besonders seit Gottscheds Verbanung der Hanswurstiaden und Harlekinaden aus den deutschen Lustspielen. Bei allen Unterschieden hat die deutsche Fassung doch mit der französischen ein wichtiges Moment gemein: die Verteidigung der Linie des Komischen Theaters, die im 18. Jahrhundert zugunsten der moralisierenden Komödie verdrängt wird. Das deutsche komische Theater spaltet sich nämlich in eine aufklärerische Linie auf, die in den Komödien Lessings gipfelt und eine deutliche Tendenz zum reinen Sprechtheater aufweist, und ein davon unbeeindrucktes Weiterleben der Stegreifkomödie, deren Aufführung nun allein den Wandertropen verblieb. Zwischen diesen Polen lotet Kotzebue die Möglichkeiten des Komischen und Populären am Berliner Nationaltheater aus, das alle Schichten der Gesellschaft gleichzeitig befriedigen muss. Angesichts seiner weiteren Entwicklung⁸⁹ mag die Übertragung tatsächlich als Fingerübung angesehen werden. Im Vorwort zur Leipziger Ausgabe seines Liederspiels *Der blinde Gärtner oder: Die blühende Aloe* schreibt er 1810:

Nach meinem Gefühl wäre es ein Gewinn für die deutsche Bühne, wenn unsere alten Operetten, welche viele Ähnlichkeiten mit dem französischen Vaudeville hatten, wieder eingeführt würden. Ich verstehe darunter kleine Lustspiele, die auch ohne die Musik ein Interesse haben, und deren Text hie und da durch kleine Liederchen unterbrochen wird. Diese Liederchen dürfen aber durchaus nicht im Opernstyl komponiert werden, sie dulden keine Ritornelle, und am allerwenigsten Wiederholungen [...] Himmels Musik zu der Fanchon mag sehr schön seyn, aber sie ist, einige wenige Lieder ausgenommen, keine Musik zu einem Vaudeville.⁹⁰

Man sieht es, mit dem Liederspiel visiert er die Rückkehr zur Frühform der Opéra Comique an. Wenn er anschließend die unter seiner Aufsicht – wie er ausdrücklich betont – vom jungen Herrn August Hagen ausgeführte Komposition seines Librettos so beschreibt: »Er hat den Liedern blos gefällige Melodien untergelegt, die Jedermann nachsingen kann«, so kann man zwar mit Johns

89 Vgl. Die Liederspiele von August von Kotzebue (1761–1819), in Johns: *Liederspiel* (wie Anm. 9), S. 124–136.

90 Ebenda, S. 125.

behaupten, »Kotzebues Vorstellungen vom Liederspiel waren am Pariser Vaudeville – nicht an Himmels Version in *Fanchon* – orientiert,«⁹¹ aber dennoch nicht daraus folgern, dass er das »echte Vaudeville« vor Augen hatte. Es geht ihm – Reichardts Äußerungen klingen an – um die Einfachheit der Melodie, von deren Zitatcharakter ist hingegen keine Rede. So trachtet er danach, die von der künstlerischen (künstlichen) Form der »comédie en ariettes« (und Operette) verdrängte populäre Form der »comédie en vaudevilles«⁹² wieder auszugraben, ohne jedoch die Eigenart des französischen Vaudeville übernehmen zu wollen.

Über die Ausnahme der außerordentlich erfolgreichen *Fanchon* hinaus ist der Umgang mit dem Vaudeville beispielhaft für die Experimentierfreudigkeit einer Kunst, die im ausgehenden achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhundert zwischen den traditionellen Gattungen nach neuen Wegen suchte. Besonders in Berlin, wo die Fusion des Nationaltheaters mit der Oper auf der Tagesordnung stand, zeugt die gleichzeitig theoretisierte Beschäftigung mit der Zwitterform von den Erwartungen, die an das Lied und den gesprochenen Text geknüpft wurden. Bei allen nationalen Bestrebungen bedeutete die Zirkulation der Ideen nicht nur Grenz-, sondern auch Formenüberschreitungen. Wenn auch die »niederen« Formen in Vergessenheit geraten sind, so verdienen sie gerade durch ihren Experimentiercharakter Aufmerksamkeit. Sicherlich ist das sowohl in Deutschland als auch in Frankreich am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts einsetzende Interesse für die bisher geschmähten »Mischformen« wie auch deren Anerkennung außerhalb der traditionellen Wertkriterien der Kunst ein Zeichen für ihre Aktualität.

91 Ebenda, S. 127.

92 Johns kontert zu Recht Hänslers Behauptung, Kotzebue hätte in seinem Vorwort die Rückkehr zur »comédie mêlée d'ariettes« vorschlagen wollen. Ebenda, S. 126–127.