

Die vorliegende pdf beinhaltet einen Scan der Original-Druckversion des folgenden Beitrags:

Thorsten Unger:

Friedrich Wilhelm Gotters Hoadly-Übersetzung *Der argwöhnische Ehemann*
im Kontext des englischen Spielplananteils am Gothaer Hoftheater.

In: Theaterinstitution und Kulturtransfer II. Fremdkulturelles Repertoire am Gothaer Hoftheater und an anderen Bühnen. Hrsg. v. Anke Detken, Thorsten Unger, Brigitte Schultze u. Horst Turk. Tübingen: Narr, 1998 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 22), S. 69-96.

Bitte zitieren Sie den Beitrag in dieser Form mit dem Publikationsort des Erstdrucks.

Die Internet-Seite (URL), auf der Sie die pdf gefunden haben, unterliegt nicht der Langzeitarchivierung; ihre dauerhafte Erreichbarkeit ist nicht gewährleistet.

Sonderdruck

Theaterinstitution und Kulturtransfer II

Fremdkulturelles Repertoire am Gothaer Hoftheater
und an anderen Bühnen

herausgegeben von
Anke Detken, Thorsten Unger, Brigitte Schultze
und Horst Turk

1998

gnV Gunter Narr Verlag Tübingen

FORUM MODERNES THEATER
SCHRIFTENREIHE · Band 22

herausgegeben von Günter Ahrends (Bochum)
in Verbindung mit Hans-Peter Bayerdörfer (München),
Wilfried Floeck (Gießen), Herta Schmid (Potsdam)
und Karlheinz Stierle (Konstanz)

Thorsten Unger

Friedrich Wilhelm Gotters Hoadly-Übersetzung
Der argwöhnische Ehemann
im Kontext des englischen Spielplananteils
am Gothaer Hoftheater

In intertextuellen Anspielungen liegt eine besondere Herausforderung für die Übersetzung. Intertextualität muß indessen nicht ausschließlich als zu bewältigendes Übersetzungsproblem im Sinne der Wiedergabe ausgangsseitiger Sinnangebote beschrieben werden, sie eröffnet vielmehr gerade auch einen Gestaltungsraum für spezifische zweiseitige Akzentuierungen. Friedrich Wilhelm Gotter nutzt intertextuelle Gestaltungsmöglichkeiten in seiner Bearbeitung von Benjamin Hoadlys *The Suspicious Husband* mit besonderer Sorgfalt. Er präsentiert dem Gothaer Theaterpublikum einen auch intertextuell in die Zielkultur eingebetteten Text, der gleichwohl ein allerdings vom Ausgangstext ganz verschiedenes Bild der englischen Literatur transportiert. Bevor ich in der folgenden Untersuchung Gotters Übersetzungsverfahren genauer erläutere, stelle ich das Spielplanprofil des Gothaer Hoftheaters (1775–1779) als den zielkulturellen Bedingungs- und Wirkungsrahmen für Gotters Dramenübersetzung im Hinblick auf die aus dem Englischen übersetzten Stücke vor.

I

Der englische Spielplananteil verzeichnet neben dem italienischen am Gothaer Hoftheater die größten Zuwachsraten.¹ In der folgenden Auflistung sind al-

¹ Zur Institutionengeschichte des Gothaer Hoftheaters und zur Entwicklung seiner fremdkulturellen Spielplananteile vgl. Thorsten Unger, "Das Gothaer Hoftheater als Ort des Kulturkontakts. Institutionelle Rahmenbedingungen für Übersetzung und Spielplangestaltung", in: *Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Wiener Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen*, hrsg. v. Bärbel Fritz, Brigitte Schultze und Horst Turk,

le aus dem Englischen übersetzten Stücke in der Reihenfolge der Premieren zusammengestellt. Außer dem englischen Titel und der in Gotha gespielten Bearbeitung ist eine Bemerkung zur Aufführungsfrequenz am Drury Lane Theater, London, notiert, die eine erste Einschätzung der Bedeutung des jeweiligen Stückes in der englischen Theaterlandschaft ermöglicht.²

- 25.10.1775 *Sie läßt sich herab, um zu siegen, oder die Irrthümer einer Nacht.* (9x, bis 5.08.1778)
Engl.: *She Stoops to Conquer: Or The Mistakes of a Night* (1773), Oliver Goldsmith.
Bearbeitung: Wittenberg. [NOVER, 161]
- 8.11.1775 *Barnwell, Kaufmann von London.* (Tr. 1x)
Engl.: *The London Merchant; or, the History of George Barnwell* (1731), George Lillo.
Bearbeitung: Hamburg 1752.
Drury Lane: Repertoirestück seit 1748.
- 4.01.1776 *Die eifersüchtige Ehefrau.* (1x)
Engl.: *The Jealous Wife* (1761), George Colman.
Bearbeitung: Stephanie der Jüngere nach Bode. [NOVER, 39]
Drury Lane: Repertoirestück seit 1761, in den 70er Jahren mit rückläufiger Aufführungsfrequenz.
- 1.05.1776 *Der Westindier.* (5x, bis 2.12.1778)
Engl.: *The West Indian* (1771), Richard Cumberland.
Bearbeitung: Bode (1772). [NOVER, 78]
Drury Lane: Repertoirestück seit 1771, ab 1775 mit rückläufiger Aufführungsfrequenz.

Tübingen 1997 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 21), S. 373–400. Zum italienischen Spielplananteil vgl. den Beitrag von Thomas Hillmann in diesem Band, S. 43–67.

² Die Zusammenstellung basiert auf den Angaben zum Gothaer Spielplan bei Richard Hodermann, *Geschichte des Gothaischen Hoftheaters. 1775–1779. Nach den Quellen*, Hamburg usw. 1894 (Theatergeschichtliche Forschungen 9), S. 141–176 und Rudolf Schlösser, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne 1767–1779*, Hamburg usw. 1895 (Theatergeschichtliche Forschungen 13), S. 66–80. – Die Einträge enthalten folgende Informationen: Premiere und Titel des Stückes in Gotha, Anzahl der Aufführungen, Datum der letzten Aufführung (* vor dem Titel eines Stückes kennzeichnet Gothaer Neuaufnahmen der Seyler/Ekhofschen Truppe); englischer Titel, Jahr der Erstaufführung in London, Verfasser des Ausgangstexts; in Gotha gespielte Bearbeitung, ggf. bibliographischer Hinweis auf die Nummer des Eintrags in Novers Bibliographie der ins Deutsche übersetzten englischen Komödien [Gerd Nover, *Die deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen englischer Komödien im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1982 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, 462), S. 205–251]; ggf. Hinweis auf das Drury Lane Theater, gestützt auf folgende Zusammenstellung: *Drury Lane Calendar 1747–1776*, Compiled from the Playbills and Edited with an Introduction by Dougald MacMillan, Oxford 1938. – Ich danke Astrid Popien und Wan-Kyun Kim für die sachkundige Unterstützung bei bibliographischen Arbeiten.

- 19.07.1776 * *Die Werber.* (6x, bis 31.10.1778)
Engl.: *The Recruiting Officer* (1706), George Farquhar.
Bearbeitung: Stephanie der Jüngere (1769). [NOVER, 98]
Drury Lane: Repertoirestück, fast in jeder Spielzeit.
- 4.09.1776 *Der beste Mann.* (2x, bis 23.09.1776)
Engl.: *Rule a wife and have a wife* (1624, Druck 1640), Francis Beaumont / John Fletcher.
Bearbeitung: Bock. [NOVER, 8]
Drury Lane: Repertoirestück seit 1756.
- 25.09.1776 * *Romeo und Julie.* (9x, bis 16.07.1779)
Engl.: *Romeo and Juliet* (1597), W. Shakespeare.
Bearbeitung: Text: Gotter, Musik: Benda.
Drury Lane: Repertoirestück.
- 2.10.1776 * *Was sein soll, schickt sich wohl.* (5x, bis 27.12.1777)
Engl.: *The Sister* (1769), Charlotte Lennox.
Bearbeitung: Bock. [NOVER, 191]
- 4.11.1776 * *Der schöne Flüchtling.* (2x, bis 9.12.1776)
Engl.: *The Runaway* (1776), Hannah Cowley.
Bearbeitung: Helmolt. [NOVER, 64]
Drury Lane: Premiere 15. Februar 1776.
- 20.12.1776 * *Der Ton der grossen Welt.* (6x, bis 4.11.1778)
Engl.: *Bon Ton; or, High Life Above Stairs* (1775), George Colman und David Garrick.
Bearbeitung: Helmolt. [NOVER, 152]
Drury Lane: Repertoirestück seit 1775.
- 28.04.1777 * *Die Nebenbuhler.* (12x, bis 28.07.1779).
Engl.: *The Rivals* (1775), Richard Brinsley Sheridan.
Bearbeitung: Engelbrecht. [NOVER, 225]
- 25.06.1777 *Die heimliche Heirath.* (8x, bis 31.05.1779)
Engl.: *The Clandestine Marriage* (1766), George Colman und David Garrick.
Bearbeitung: Christian Heinrich Schmid. [NOVER, 44]³
Drury Lane: Repertoirestück seit 1766.

³ Nover, *Die deutschen Übersetzungen*, S. 219 Nr. 45, verzeichnet die Gothaer Aufführungen unter der Schröderschen Übersetzung. Vermutlich wurde in Gotha aber die Bearbeitung von Christian Heinrich Schmid gespielt, von der in der FLB Gotha ein bei Nover nicht verzeichneter Druck existiert: *Die heimliche Heirath*. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, von Colmann [!] und Garrick, Frankfurt usw. 1769 <Poes. 1568/10>. Schmid's Übersetzung war 1769 in Hamburg uraufgeführt worden und fand danach auf deutschen Bühnen rasche Verbreitung. Vgl. zu Schmid's 'auslassender Übersetzung' Norbert Greiner, "Lach- und Sprachkulturen: Sozio-kulturelle Varianten bei der Übersetzung englischer Lustspiele ins Deutsche im 18. Jahrhundert", in: *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*, hrsg. v. Fritz Paul, Wolfgang Ranke und Brigitte Schultze, Tübingen 1993 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 11), S. 25–48.

- 30.07.1777 * *Die Nothlügen*. (2x, bis 9.03.1778)
Engl.: *The Lying Valet* (1741), David Garrick.
Bearbeitung: ? [NOVER, 144]
Drury Lane: Repertoirestück seit 1747.
- 31.10.1777 * *Er hat den Teufel im Leibe!* (4x, bis 23.02.1778)
Engl.: *The Deuce is in Him* (1763), George Colman.
Bearbeitung: Reichard nach der Riccobonisches Übersetzung.
[NOVER, 43]
Drury Lane: Repertoirestück seit 1763.
- 17.11.1777 *Zu gut ist nicht gut*. (3x, bis 21.01.1778)
Engl.: *The Good Natur'd Man* (1768), Oliver Goldsmith.
Bearbeitung: Johann Friedrich Schmidt. [NOVER, 159]
- 16.01.1778 * *Der argwöhnische Ehemann*. (7x, bis 18.08.1779)
Engl.: *The Suspicious Husband* (1747), Benjamin Hoadly.
Bearbeitung: Gotter. [NOVER, 167]
Drury Lane: Repertoirestück seit 1747.
- 30.01.1778 * *Hamlet*. (10x, bis 5.07.1779)
Engl.: *Hamlet* (1602), W. Shakespeare.
Bearbeitung: Schröder.
Drury Lane: Repertoirestück.
- 26.06.1778 * *So muß man mir nicht kommen, oder: Der Schläger*.
(2x, bis 17.08.1778)
[Nicht identifiziert.]
- 22.07.1778 * *Wie man eine Hand umkehrt, oder: Der flatterhafte Ehemann*.
(5x, bis 9.07.1779)
Engl.: *The School for Wives* (1774), Hugh Kelly.
Bearbeitung: Bock. [NOVER, 182]
Drury Lane: Premiere 11.12.1773, rückläufige Aufführungsfrequenz.
- 2.10.1778 *Beverley oder der Englische Spieler*. (Tr. 2x, bis 30.11.1778)
Engl.: *The Gamester* (1752), Edward Moore.
Bearbeitung: vermutl. Bode.⁴
Drury Lane: Premiere 7.2.1753 (11x), Wiederaufnahme 1770/71, kontinuierlich in den 70er Jahren.

Zu dieser Zusammenstellung vier Anmerkungen:

(1) Ausgewählt wurden für das Gothaer Theater durchweg Stücke, die in London an den beiden renommierten und privilegierten Repertoiretheatern Drury Lane und Covent Garden erfolgreich waren. Während der *Restoration Period* hatte Charles II. diesen Theatern Patente erteilt, die sie allein berechtigten,

⁴ Zu Bodes Bearbeitung von 1754 vgl. Jacob N. Beam, *Die ersten Deutschen Übersetzungen englischer Lustspiele im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg usw. 1906 (Theatergeschichtliche Forschungen 20), S. 55.

sogenanntes *legitimate drama* zu spielen, das heißt Tragödien und Komödien. Kleinere *illegitimate theatres* waren für populäre Unterhaltung durch verschiedenste Mischformen mit vorgeschriebenem Musikanteil zuständig, wie *ballad opera* und *burlesque*.⁵ Diese Verfügung, die erst 1843 durch den *Act for Regulating Theatres* aufgehoben wurde, hatte unter anderem zur Folge, daß Drury Lane und Covent Garden den Status offizieller Repräsentationsbühnen nationaler Dramatik erhielten, "eine Museumsfunktion als Wahrer der dramatischen Tradition des Landes"⁶ gewissermaßen, die auf neue Stückproduktionen eher stilbewahrende als innovative Auswirkungen hatte und, seit 1737 auch noch unter Zensurbedingungen, einen eher konservativen Spielplan begünstigte.⁷ Es lag nahe, daß sich kontinentale Adaptationen englischer Dramatik an Drury Lane und Covent Garden orientierten, zumal Englands berühmtester und meistdiskutierter Schauspieler dieser Zeit, David Garrick, seit September 1747 einer der Manager am Drury Lane Theater war, und zwar noch bis Juni 1776. Die für Gotha ausgewählten englischen Stücke standen zu einem kleineren Teil schon seit langem als feste Repertoirestücke auf dem Spielplan der Londoner Theater (z.B. Lillos *Barnwell* seit 1731, Farquhars *Recruiting Officer* seit 1706, Hoadlys *The Suspicious Husband* seit 1747). Die meisten aber waren dort in den späten sechziger und siebziger Jahren erfolgreich neu aufgenommen worden (z.B. Goldsmith' *She Stoops to Conquer* seit 1773, Cumberlands *The West Indian* seit 1771, Colman/Garricks *The Clandestine Marriage* seit 1766). Man zeigt in Gotha, was in London Erfolg hat. Dabei wird das ausgangseitige Angebot in einer bemerkenswerten Breite und mit erkennbarem Bemühen um Aktualität repräsentiert.

(2) Das verhält sich nun an anderen deutschsprachigen Bühnen ganz ähnlich, und es ist anzunehmen, daß sich die Spielplangestalter auch wechselweise aneinander orientierten. Heinrich August Ottokar Reichard (1751–1828), gemeinsam mit Conrad Ekhof Direktor am Gothaer Theater, edierte zwei im deutschen Sprachraum weit verbreitete Periodika, den *Gothaer Theaterkalender*⁸ und das *Theater-Journal für Deutschland*,⁹ die regelmäßig von den Spielplänen auswärtiger Bühnen berichteten, aber auch vom Repertoire ausgewählter Wandertruppen, etwa der Seylerschen. Aktuelle Theaterliteratur dieser Art

⁵ Vgl. Hans Ulrich Seeber, *Englische Literaturgeschichte*, Stuttgart 1991, S. 207; Heinz Kosok, "Drama und Theater in England: 1700–1900", in: *Das englische Drama im 18. und 19. Jahrhundert: Interpretationen*, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter hrsg. v. dems., Berlin 1976, S. 7–24, hier S. 11f. Vgl. generell zu unserem Zeitraum immer noch: Percy Fitzgerald, *A New History of the English Stage. From the Restoration to the Liberty of the Theatres, in Connection with the Patent Houses*, 2 Bde., London 1882.

⁶ Kosok, "Drama und Theater", S. 11.

⁷ Vgl. ebd., S. 11f.

⁸ Erste Nummer im Jahr der Theatergründung: *Theater-Kalender auf das Jahr 1775*, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, [1774].

⁹ *Theater-Journal für Deutschland vom Jahre 1777, erstes Stück*, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, 1777, FLB Gotha: <Technol. 1608a/2>.

ermöglicht einen regen Informationsaustausch, der in einem Wechselverhältnis mit dem Zeitgeschmack zu sehen ist. Von den zwanzig in Gotha gespielten Stücken mit englischen Vorlagen finden sich zum Beispiel in dieser Zeit fünfzehn auch im Spielplan des Wiener Burgtheaters, übrigens mit ähnlichem Erfolg, soweit das aus den Aufführungszahlen erschlossen werden kann.¹⁰ Damit sind unterschiedliche Akzentsetzungen der Inszenierung freilich noch nicht berücksichtigt.

(3) Aus dem Set der Gattungen und Formen wurden in Gotha sowohl bei der Tragödie wie auch bei der Komödie eher bürgerlich-sentimentale Ausprägungen bevorzugt, die im Feld der Tragödie zwar noch, bei der Komödie aber schon nicht mehr ganz dem entsprachen, was in England aktuell war. An Tragödien, die in Gotha nur 5 bis 10 % der gespielten Stücke ausmachen,¹¹ werden zwei prominente Vertreter der sogenannten *domestic tragedy* aus dem alten Repertoire Seylers wieder aufgenommen. George Lillos *The London Merchant; or, the History of George Barnwell*, 1731 entstanden, und in Gotha 1775 reaktiviert, gilt als das erste bürgerliche Trauerspiel überhaupt und hatte großen Einfluß auf Diderot und Lessing, dessen *Miss Sara Sampson* deutliche Anklänge an *Barnwell* enthält und 1755 erschien, ein Jahr nach der deutschen Erstaufführung des englischen Stücks (Hamburg 1754). Das zweite Stück, Edward Moores *The Gamester*, am Drury Lane Theater zuerst 1753, in Gotha 1778, zeigt die Selbstvernichtung des wohlhabenden Bürgers Beverley, der von einem Schurken zum Spiel verführt worden ist, wenn man so will: die Nichtbefolgung des inneren *moral sense*, ebenfalls in rührseliger Manier.¹² Hinzu kommen die zwei Shakespeare-Tragödien *Romeo and Juliet* und *Hamlet*. Sie werden in stark bearbeiteten Formen, die ein tragisches Ende vermeiden und sentimentale Züge betonen, in Gotha und andernorts zu Erfolgsstücken. 1778 ist Gotha nach Hamburg die erste Bühne, die *Hamlet* in der Bearbeitung Schröders spielt, mit Ekhof als Geist. *Hamlet* bleibt hier am Leben, versöhnt sich mit Laer-

¹⁰ Die fünf Ausnahmen sind: *Sie läßt sich herab, um zu siegen; Der beste Mann; Der Ton der grossen Welt; Die Nothlügen* und *So muß man mir nicht kommen*. *Romeo und Juliet* wird in Wien erst ab 1816, *Die heimliche Heirath* und *Der argwöhnische Ehemann* ab 1781 gegeben. Besonders erfolgreich sind auch in Wien Cumberlands *Westindier* (bis 1836 50x), Farquhars *Recruiting Officer* (13x), Sheridans *Nebenbuhler* (19x), Colmans *Er hat den Teufel im Leibe* (16x), Kellys *Wie man eine Hand umkehrt* (25x) und Shakespeares *Hamlet*. Vgl. zum Wiener Spielplan: *Burgtheater 1776–1976. Aufführungen und Besetzungen von 200 Jahren*, bearb. v. Minna von Alth, 2 Bde., Wien 1979.

¹¹ Zur Aufgliederung des Gothaer Spielplans nach Gattungen vgl. die tabellarische Übersicht bei Thorsten Unger, "Das Gothaer Hoftheater", in: *Theaterinstitution und Kulturtransfer I*, S. 394.

¹² Vgl. zur übersetzerischen Rezeption dieses Stücks Norbert Greiner, "Die Arbeit am Trauerspiel. Zur übersetzerischen Rezeption von Edward Moores *The Gamester* im 18. Jahrhundert", in: *Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet*, hrsg. v. Ulrike Jekutsch u.a., Tübingen 1994 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 16), S. 303–323.

tes und wird König.¹³ *Romeo and Juliet* wurde in einer eigenen Bearbeitung in Gotha uraufgeführt, und zwar als Singspiel mit gesprochenem Dialog und kurzen Musiknummern des Gothaer Hofkapellmeisters Georg Benda (1722–1795). Das Libretto von Friedrich Wilhelm Gotter (1746–1797) wurde 1779 unter dem Titel *Romeo und Julie, Ein Schauspiel mit Gesang* zusammen mit einem Klavierauszug veröffentlicht;¹⁴ es schließt mit einem Happy End. Diese erste Vertonung von Shakespeares Drama gilt in der Musikgeschichte als bedeutendes Dokument der Entwicklung des Singspiels vor Mozart. Sie war außerordentlich erfolgreich und wurde bis in die 90er Jahre an allen wichtigen deutschsprachigen Bühnen, darunter Berlin, Mannheim, Wien, gegeben.¹⁵ In Gotha selbst wurde *Romeo und Julie* neunmal aufgeführt; die Musik erlangte offenbar losgelöst vom Stück eine gewisse gruppenintegrative Funktion bei den Gothaer Theaterleuten, denn man spielte sie noch am 27. September 1779, als der Betrieb des Hoftheaters mit einer Benefizvorstellung für die Schauspieler eingestellt wurde. Überhaupt war die Kooperation mit dem Komponisten Benda äußerst produktiv. Mit seinem Namen und dem des Gothaer Hoftheaters ist auch die Entwicklung des "Melodrams" im 18. Jahrhundert eng verbunden, eine Kombination aus gesprochenen Texten und untermalender, illustrierender und interpretierender Musik, die Benda nach dem Vorbild Rousseaus¹⁶ mit *Ariadne auf Naxos* (Text: Brandes) und *Medea* (Text: Gotter) vorantrieb. An erfolgreichen Bendaschen Singspielen auf der Basis Gotterscher Libretti, die am Gothaer Hoftheater aufgeführt wurden, sind zu nennen: *Der Jahrmarkt, Walder, Der Holzhauer oder Die drei Wünsche*.

(4) Weniger exakt lassen sich die englischen Lustspiele ausgangsseitig einordnen, denn die gängigen literaturgeschichtlichen Etikettierungen – relevant sind vor allem die *Restoration comedy of manners* und die *sentimental comedy* – bezeichnen Idealtypen, von denen die einzelnen Komödien im 18. Jahrhundert zum Teil recht erheblich abweichen. Der 'Oldtimer' ist in Gotha Francis Beaumont und John Fletchers *Rule a Wife and have a Wife* aus dem Jahre 1624, ein Stück, das in der Tradition von Johnsons *comedy of humours* steht und im ersten Theaterjahr in einer neuen, 1778 veröffentlichten Übersetzung von Bock unter

¹³ Vgl. Erich Nippold, "Das Gothaer Theater unter Conrad Ekhof", in: *Gothaer Museumsheft. Abhandlungen und Berichte zur Regionalgeschichte. Conrad Ekhof zum 200. Todestag*, Gotha 1978, S. 23–41, hier S. 28f. Vgl. ebenfalls: Adolf Winds, *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, Berlin 1909 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 12), zu Gotha S. 42.

¹⁴ *Romeo und Julie*. Ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen, Leipzig: im Verlage der Dykischen Buchhandlung, 1779.

¹⁵ In der Spielzeit 1993/94 wurde Benda/Gotters *Romeo und Julie* am Schauspielhaus des Staatstheaters Kassel in Zusammenarbeit mit dem Gothaer Ekhoftheater aus der Versenkung geholt (Premiere: 17.07.1993. Ekhoftheater Gotha, 19.09.1993 Schauspielhaus Kassel). Vgl. das Programmheft *Georg Benda. Romeo und Julie*, hrsg. v. Staatstheater Kassel, Kassel 1993, das wertvolle musikgeschichtliche Informationen enthält.

¹⁶ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Thomas A. Keck in diesem Band, S. 21–42.

dem Titel *Der beste Mann* gegeben wird.¹⁷ Die erwähnte *Restoration comedy of manners* kommt in Gotha erst in der späteren verbürgerlichten und moralisierenden Form mit Farquhars *The Recruiting Officer* (1706) auf die Bühne.¹⁸ Die meisten der in Gotha gespielten Komödien weisen gewisse rührende Züge auf und werden in der Regel der *sentimental comedy* zugeschlagen, insofern sie eine Gefühl und Gemüt bewegende Tugendhaftigkeit herausstellen; Gelächter, besonders solches über niedere Gegenstände, tritt in diesen Stücken zurück. Hierher gehören mehrheitlich die Komödien Colmans, Cowleys, Cumberlands, Garricks, Kellys und Lennox'. Daneben finden sich aber auch schon Komödien von Oliver Goldsmith und Richard Brinsley Sheridan, die in der englischen Literaturgeschichte für die Überwindung der sentimentalen Richtung stehen¹⁹ und nach einer Goldsmith selbst zugeschriebenen Schrift aus dem Jahre 1773 zuweilen "*laughing comedies*", als Gegenbegriff zu "*weeping comedies*",²⁰ genannt werden. Hier wird die zur Schau gestellte Tugendhaftigkeit durch eine witzige Unterhaltung ersetzt.

Mit dieser an der Ausgangsseite orientierten Einordnung der Stücke ist nun allerdings noch wenig über ihre Präsentation in Gotha gesagt, denn die Eingriffe der Übersetzer und Bearbeiter waren mitunter erheblich. Und gerade bei den Komödien Goldsmith' und Sheridans ist zu vermuten, daß für die deutsche Bearbeitung eher eine Rezeptionsweise im Sinne der rührenden Dramatik gewählt wurde.²¹

¹⁷ Veröffentlicht in: *Vermischtes Theater der Ausländer*, Bd. 1, Leipzig 1778. Vgl. Nover, *Die deutschen Übersetzungen*, S. 212.

¹⁸ Vgl. dazu die eingehende Besprechung im Beitrag von Angela Hünig in diesem Band, S. 97–121.

¹⁹ Zur differenzierteren Einordnung vgl. Elmar Lehmann, 'Not Merely Sentimental'. *Studien zu Goldsmiths Komödien*, München 1974 (Beihefte zu Poetica 11). Zur Theaterübersetzung Goldsmiths vgl. Wolfgang Ranke, "Handlungsstruktur und Handlungssinn in F.L. Schröders Bearbeitung von Goldsmiths *She Stoops to Conquer*", in: *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*, hrsg. v. Paul, Ranke u. Schultze, S. 48–75.

²⁰ Es handelt sich um einen 1773 im *Westminster Magazine* anonym veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel "On the Theatre". Vgl. Richard Bevis, *The Laughing Tradition: Stage Comedy in Garrick's Days*, London 1981, S. 81.

²¹ Für Sheridans *School for Scandal* zeigt Bärbel Czennia, wie hier die Schrödersche Übersetzung ganz erheblich in den Text eingreift und das Drama in ein Rührstück verwandelt. Vgl. Bärbel Czennia, "Deutsche Spiel- und Lesarten von Sheridans *School for Scandal* aus drei Jahrhunderten", in: *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*, hrsg. v. Paul, Ranke u. Schultze, S. 77–115. – Daß Rührung auch in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts als Bühnenwirkung durchaus noch Konjunktur hat, bestätigt auch Horst Hartmanns Beitrag zum Mannheimer Theater in diesem Band, S. 123–134.

II

Wie solche Bearbeitungen englischer Komödien aussehen konnten, sei hier an einem Beispielfall etwas genauer erläutert. Hoadlys *The Suspicious Husband*²² bietet sich dazu aus mehreren Gründen an. Zunächst ist das Stück nicht nur in Gotha sehr erfolgreich und in der Folge an anderen deutschen Bühnen, sondern auch schon seit seinem Erscheinen 1747 in London, wo es ohne Unterbrechungen am Drury Lane Theater, oft aber an beiden patentierten Häusern auf den Spielplänen steht. Richard Bevis nennt *The Suspicious Husband* "the most popular comedy of the Garrick era at Drury Lane."²³ Zweitens und vor allem finden sich in diesem Stück Züge mehrerer Erscheinungsformen der englischen Komödie des 18. Jahrhunderts vereinigt. Mit der Figur des *rake*, eines libertinen 'gentleman of the town',²⁴ schließt es an die *Restoration comedy of manners* an, auch mit einigen Versatzstücken der Handlung: gewissen Flirt-Dialogen und einem Maskenspiel einer Kokette. Dabei bleiben die gezeigten Verhaltensweisen aber harmlos, niemand wird im Endeffekt wirklich verführt oder betrogen, und außerdem werden solche Handlungen in moralisierender Weise dargeboten. Schließlich begegnen auch für *sentimental comedies* typische Elemente: eine gefühlsbetonende Gestik und Mimik, wie Kniefälle und Tränen, von denen sich sogar der *rake* rühren läßt. Die Zuweisung eines gängigen Komödienetiketts – Bevis führt das Stück als *laughing comedy* –²⁵ ist also schwierig, aber vielleicht kann es gerade deshalb als typisch für die englische Komödie des 18. Jahrhunderts angesehen werden.

Wer ist zunächst Benjamin Hoadly, den man in den meisten Literaturlexika und Literaturgeschichten nicht oder bestenfalls am Rande erwähnt findet?²⁶ In der Tat ist *The Suspicious Husband* der einzige gedruckte literarische Text dieses Autors. Daneben gibt es noch einige medizinische Schriften von ihm,

²² Ich zitiere unter dem Kürzel "Hoadly" und Seitenangabe direkt im Text folgende Ausgabe: *The Suspicious Husband; A Comedy, as written by Dr. Hoadly: Distinguishing also the Variations of the Theatre as performed at the Theatre-Royal in Drury-Lane, London: Printed for John Bell, 1776 [Bell's Edition]*.

²³ Bevis, *Laughing Tradition*, S. 60, vgl. auch S. 89.

²⁴ Zur konstitutiven Bedeutung des 'gentleman of the town' in den Restaurationskomödien vgl. Lehmann, *Not Merely Sentimental*, S. 30f.

²⁵ Vgl. Bevis, *Laughing Tradition*, S. 89–94.

²⁶ Selbst in Erwin Wolffs gründlichem Kapitel "Der Klassizismus" in der neuen Ausgabe der Schirmer-Literaturgeschichte (Walter F. Schirmer, *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur*, Bd. II, Tübingen⁶ 1983, S. 453–556) findet sich lediglich folgender, Leselust weckender, aber wenig informativer Satz: "Benjamin Hoadlys unverschämte lustiger 'Suspicious Husband' (1747), Edward Moores Intrigenkomödie 'Gil Blas' (1751), Bicherstaffes 'The Hypocrite' (1769) u.ä. lesen sich heute noch gut." (S. 546). – Zu den folgenden und weiteren biographischen Informationen vgl. *Dictionary of National Biography*, Bd. XXVII, London 1891, S. 16; A. Chelmers, *The General Biographical Dictionary*, 32, London 1812 bis 1817, in: Laureen Baille, Paul Sieveking (Hgg.), *British Biographical Archive*, London usw. 1984.

etwa *Three letters on the Organs of Respiration*²⁷ oder *Observations on a Series of Electrical experiments*,²⁸ Hoadly war nämlich Arzt. Als Sohn des Bischofs von Winchester 1706 geboren, brachte er es weit in dieser Branche, war 1728, frisch promoviert, schon Mitglied der *Royal Society*, wurde im Juni 1742 Arzt der königlichen Familie und im Januar 1746 *physician to the household of the Prince of Wales*. Hoadly interessierte sich sehr für das Theater. Er war mit Garrick befreundet, der einen Prolog zu *The Suspicious Husband* schrieb und bei der Uraufführung am 12. Februar 1747 in Covent Garden die Rolle des Ranger übernahm, die er auch bei den folgenden Aufführungen am Drury Lane Theatre beibehielt. Gedruckt wurde die Komödie im gleichen Jahr mit einer Widmung an George II., der Hoadly dafür 100 Pfund zukommen ließ. Eine weitere Komödie Hoadlys, *The Tatler*, wird noch erwähnt, die aber nie gedruckt und erst im April 1797 aufgeführt wurde.²⁹ Da war Hoadly bereits 40 Jahre tot, er starb am 10. August 1757.

Worum geht es nun in Hoadlys erfolgreicher Komödie?³⁰ Im Mittelpunkt steht in der Tat ein *suspicious husband*, ein argwöhnischer Ehemann. Er heißt Mr. Strickland und beargwöhnt seine junge und anmutige Gattin Mrs. Strickland, deren Tugendhaftigkeit für die Zuschauer wie auch für alle anderen Komödienfiguren außer Zweifel steht. Die Anlässe seines Argwohns sind meist aus der Luft gegriffen. Wo nicht völlig, sind sie indirekt durch zwei weitere Frauen verursacht, die, als das Stück einsetzt, im Hause Strickland wohnen: Da ist zunächst die junge und schöne Jacintha, Stricklands reiches Mündel, das seinem Haus durch eine ungünstige Heirat Unehre zu machen droht, und zweitens die junge und schöne Clarinda, genußorientiert und lebensfroh, die soeben mit Mrs. Strickland von einer Vergnügungsreise nach Bath zurückgekehrt ist. Von ihr vor allem fürchtet Strickland schädliche Einflüsse auf seine Frau. Tatsächlich führt die Anwesenheit Jacinthas und Clarindas dazu, daß zwei junge Herren dem Hause Strickland ihr Interesse widmen: Carl Frankly und John Bellamy. Frankly hatte das Vergnügen, Clarinda in Bath beim Tanz kennenzulernen, wobei übrigens die tugendhafte Mrs. Strickland – so wird an der entsprechenden Stelle der Exposition versichert – nur zugeschaut habe. Bei dieser Gelegenheit hat sich Frankly in Clarinda verliebt und sucht sie nun in London, und da Clarinda ihn ebenfalls nicht vergessen kann, weiß sie ihn alsbald zum Hause Strickland zu führen. Bellamy, der zweite Herr, hält nach einem zurückliegenden

²⁷ *Three letters on the Organs of Respiration*, read at the Royal College of Physicians, London 1737.

²⁸ *Observations on a Series of Electrical experiments*, by Dr. Hoadly and Mr. Wilson, F.R.S. 1756.

²⁹ Auch der verlässliche *18th Century Short-Title Catalogue (ESTC)* (CD-Database, The British Library Board 1992) verzeichnet *The Tatler* nicht, dafür aber 30 verschiedene Ausgaben der Erfolgskomödie *The Suspicious Husband*.

³⁰ Eine der Bühnenhandlung aktweise folgende Inhaltsangabe gibt Bevis, *Laughing Tradition*, S. 89–94.

vergeblichen Versuch jetzt zum zweiten Mal bei Strickland um die Hand Jacinthas an, um eine Verbindung, der Jacinthas Vater, so erfährt man, vor seinem Ableben fast schon zugestimmt hat, wird aber von Strickland strikt abgewiesen. Jacintha, die mit Bellamy längst einig ist, will deshalb mittels einer Strickleiter fliehen. Um diese nächtliche Strickleiterflucht kreist der an Bühnenaktion reiche dritte Akt. Dabei, aber auch schon vorher und nachher, erhält Mr. Strickland verschiedentlich Gelegenheiten zum Argwohn. So mutmaßt er, all die Briefe, die Bediente für Jacintha und Clarinda in sein Haus bringen, und all die Besuche der Herren Bellamy und Frankly seien seiner Frau bestimmt.

Im Kontext der Verwirrungen um die Strickleiterflucht wird ein weiterer Herr nun tatsächlich der tugendhaften Mrs. Strickland gefährlich, nämlich Ranger, ein im Feld sexueller Freizügigkeit hart an den Grenzen des Geschmacks agierender, genußfreudiger Single aus Überzeugung, der in einschlägigen Spiel- und wohl noch verrufenen Häusern der Stadt verkehrt. Ranger ist der erwähnte *rake* aus der Restaurationskomödie. Durch Zufall gelangt er des Nachts ebenfalls vor das Haus Stricklands mit der aus dem Fenster hängenden Strickleiter, er wittert Weibliches und steigt hinein. Nacheinander macht Ranger zunächst Mrs. Strickland den Hof, dann Jacintha und später auch noch der maskierten Clarinda, die ihn am weitesten gelangen läßt, sich ihm dann aber lachend als seine Cousine zu erkennen gibt. Im Gemach der Mrs. Strickland verliert Ranger seinen Hut, den ausgerechnet Mr. Strickland findet, was das Feuer seines Argwohns schürt. Dadurch erhält der Hut motivierende Funktion für den Rest des *plot*, der weitere Gelegenheiten zur Einschaltung situationskomischer Paradigmata der Briefvertauschung, der Verwechslung und der Belauschung bietet. Am Ende wird geheiratet: Frankly bekommt Clarinda, Bellamy bekommt Jacintha, die Ehe der Stricklands, die aus purem Argwohn fast gelöst worden wäre, wird glücklich bestätigt, der Ehemann mithin von seinem Argwohn geheilt. Bei alledem aber behält Ranger, dem allein im Unterschied zu seinen Vorgängern in der Restaurationskomödie³¹ die Heirat erspart bleibt, eine Schlüsselrolle: Er hilft Jacintha die Strickleiter hinab und zu Bellamy zu kommen, hilft Frankly und Clarinda sich gegenseitig ihre Liebe einzugestehen und klärt schließlich sogar die Geschichte des fremden Männerhutes in Mrs. Stricklands Schlafgemach auf.

Die erste Übersetzung des *Suspicious Husband* erschien bereits 1754 zusammen mit einer Übersetzung von Moores *Gamester* in den "Neuesten Proben der englischen Schaubühne". Beide Übersetzungen stammen von Johann Joachim Christoph Bode (1730–1793),³² dem späteren Herausgeber des *Hamburgischen*

³¹ Vgl. Lehmann, *Not Merely Sentimental*, S. 31.

³² *Der argwöhnische Ehemann ein Lustspiel von D. Benjamin Hoadly aus dem Englischen übersetzt* [von Bode], in: *Neueste Proben der englischen Schaubühne*, Hamburg 1754. Ich benutze den seitengleichen Nachdruck Hamburg: bey Christian Herolds Wittwe, 1766 (FLB Gotha: <Poes. 1619/1>) und zitiere unter dem Kürzel "Bode" direkt im Text. Eine Besprechung der Übersetzung bietet Beam, *Übersetzungen englischer Lustspiele*, S. 54–56.

Korrespondenten und dem Freund Lessings. Bode übersetzt sehr eng am englischen Text, beläßt die englischen Personennamen und Ortsnamen und nimmt auch keine dramaturgischen Veränderungen vor. Die fünf Aufzüge sind wie in der Vorlage in Szenen eingeteilt; Gotter wird später, der französischen und auch in deutschen Dramen eingebürgerten Konvention folgend, in Auftritte untergliedern. Bodes Übersetzungsweise, die dem deutschen Leser das Zurechtkommen mit einem beträchtlichen Fremdheitspotential zutraut, kann als typisch für die erste Phase der Übersetzung englischer Lustspiele im deutschen Sprachraum angesehen werden. Tatsächlich wurden diese Stücke zunächst lesend rezipiert. Auf deutschen Bühnen kommen übersetzte englische Komödien im 18. Jahrhundert nur erst sehr zögerlich ans Licht, aber was auf den Theatern der damaligen politischen Weltmacht Nummer Eins gespielt wurde, war doch wenigstens zur Kenntnis zu nehmen. Gerd Nover grenzt diese erste Phase auf der Grundlage umfangreichen Belegmaterials auf die Jahre 1748 bis 1768 ein.³³ Unter dem Einfluß Friedrich Ludwig Schröders (1744–1816) hat 1772 Bode selbst bereits eine erste nationalisierende Theaterübersetzung verfaßt, und zwar von Cumberlands *The West Indian*, die später auch auf dem Gothaer Hoftheater gespielt werden sollte.³⁴ Die Form der oft weitgehenden, nationalisierenden Theaterbearbeitung dominiert bei der Übersetzerischen Aneignung englischer Lustspiele – Nover zufolge – ab 1774 und prägt damit den “Höhepunkt der Übersetzertätigkeit wie auch der Popularität der englischen Komödie auf der deutschen Bühne.”³⁵

In dieser Phase der nationalisierenden Theaterbearbeitung ist auch Gotters *Der argwöhnische Ehemann* entstanden: 1777 geschrieben, am 28. Juli 1777 in Hamburg anlässlich eines Besuchs Gotters zuerst aufgeführt (mit Schröder in der Rolle des *rake*), dort 1778 auch zuerst veröffentlicht.³⁶ Gotter pflegte zu dieser Zeit intensiven Kontakt mit Schröder, der ihn für Hamburg als festen

³³ Vgl. Nover, *Die deutschen Übersetzungen*, S. 20–22.

³⁴ Vgl. Beam, *Übersetzungen englischer Lustspiele*, S. 57. Zu Schröders Übersetzungsweise vgl. Wolfgang Ranke, “Unterwerfung – Bekehrung – Restitution. Von John Fletchers *Rule a Wife and Have a Wife* zu Friedrich Ludwig Schröders *Stille Wasser sind tief*”, in: *Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet*, hrsg. v. Jekutsch u.a., S. 103–132.

³⁵ Nover, *Die deutschen Übersetzungen*, S. 20. Weiter konstatiert Nover: “Ab 1790 gingen die Bearbeitungen für das Theater radikal zurück. Die Übersetzungen entsprangen nun in der Regel einem bereits seit den 80er Jahren sehr weit gefächerten literarischen Interesse. Mit der Jahrhundertwende verloren englische Komödien ihre Bedeutung für das deutsche Theater fast völlig.” (Ebd., S. 20–22).

³⁶ *Der argwöhnische Ehemann*. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, nach dem Engländischen des Hoadly [von Gotter], Hamburg, 1778. Ich zitiere unter dem Kürzel “Go” aus dem Exemplar der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel: <Lo Sammelbd. 50>. Die Übersetzung erschien im gleichen Jahr auch mit der Angabe des Druckorts Leipzig. Die FLB Gotha bewahrt den Nachdruck Hamburg 1785 <Poes. 2445/18>, der den Namen Hoadlys nicht mehr auf dem Titelblatt nennt.

Theaterdichter und Dramaturgen gewinnen wollte und der eine ganze Reihe von Stücken und Bearbeitungen Gotters in Hamburg auf die Bühne brachte.³⁷

Gotter nationalisiert also Hoadlys Stück, das heißt die Orts- und Personennamen werden in den deutschen Raum verlegt. Aus London wird Frankfurt am Main, und statt von einer Reise nach Bath erzählt man sich von einer Reise nach Schwalbach.³⁸ Mr. Strickland heißt bei Gotter Herr Bruno, seine Frau heißt Klara Bruno. Aus dem Mündel Jacintha wird Angelika, ihr Liebhaber Bellamy wird Herr Roland. Clarinda wird geadelt, vielleicht wegen ihrer gewissen Leichtlebigkeit, sie heißt bei Gotter Hedwig von Aue, und ihr Liebhaber Carl Frankly wird zu Karl Reinald.

Aus dem Juristen Ranger schließlich wird der Licentiat Frank, der – so erfährt man – schon während seines Studiums bei den “Häscher[n] in Marburg und Giessen” (Go 75) berüchtigt war.³⁹ “Marburg” sagt er tatsächlich, und: “klotzt mich nur an” an einer anderen Stelle (Go 70). Mit dieser Anspielung auf das artikulatorische Problem der Hessen mit den stimmhaften Plosiva im Anlaut nutzt Gotter also dialektale Merkmale zur Regionalisierung der Komödie. Beim gebildeten Licentiaten Frank sind diese Akzente nicht durchgehend gesetzt, ganz deutlich wird das Verfahren aber bei einer sozial niedrigeren Figur, einem Kellner, mit dem sich Frank auseinandersetzen muß, als er sich seiner noch unerkannten Cousine Hedwig von Aue nähern will:

Der Kellner (noch vor der Thür) Mit Verlaub, mein Herr, hier im Hause ists nit Manier, fremde Dame aufs Zimmer zu laufe. [. . .] Er will sich nit abweisen lasse. (Go 139)

Einige weitere Aspekte der Bearbeitung seien nurmehr summarisch genannt, um sodann auf die Ausgestaltung der Intertextualität des Dramas ausführlicher einzugehen. Zunächst gibt es einige dramaturgische Änderungen, die das

³⁷ Vgl. Rudolf Schlösser, *Friedrich Wilhelm Gotter. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert*, Hamburg usw. 1895 (Theatergeschichtliche Forschungen 10), S. 101–106; Berthold Litzmann, *Schröder und Gotter. Eine Episode aus der deutschen Theatergeschichte. Briefe Friedrich Ludwig Schröders an Friedrich Wilhelm Gotter 1777 und 1778*, Hamburg usw. 1887.

³⁸ Möglicherweise ist Frankfurt als Hochburg der Sturm-und-Drang-Bewegung gewählt, deren Sprachgepflogenheiten sich die häufig anzüglichen Redeweisen Rangers gut zuordnen lassen. Bad Schwalbach im Taunus galt bereits im 18. Jahrhundert als Vergnügungsort. Gotter, mit der Geographie des Frankfurter Raumes seit seinem Aufenthalt als Legationssekretär in Wetzlar sehr vertraut, setzt hier durch die Regionalisierung jedenfalls ein Fremdbild, das auch für den Gothaer Hof, der nach Wetzlar regen diplomatischen Kontakt unterhielt, eine spezifische Bedeutung gehabt haben mag. Der Spielbarkeit eines Stückes auf anderen deutschen Bühnen steht eine enge Regionalisierung nicht unbedingt entgegen, wie der vorliegende Fall zeigt. Anders: Ranke, “Handlungsstruktur und Handlungssinn”, S. 51f. zu Schröders Transpositionsverfahren.

³⁹ Marburg, Universitätsstadt ab 1527, gehörte im 18. Jahrhundert zur Landgrafschaft Hessen-Kassel; Gießen, Universitätsstadt ab 1607, gehörte zur Landgrafschaft Hessen-Darmstadt.

Stück den zweiseitigen Theaterkonventionen anpassen. Gotter ändert im ersten und im zweiten Akt die Reihenfolge bestimmter Szenen und vermeidet damit zwei für den *plot* unnötige Ortswechsel. Gleichzeitig vermeidet er es, bei erfolgtem Ortswechsel die Szene mit einer leeren Bühne beginnen zu lassen. Die zahlreichen "asides" des englischen Texts, die Bode fast alle als "bey Seite" mitübersetzt, reduziert Gotter auf ganz wenige Stellen und kennzeichnet sie, eine größere psychologische Wahrscheinlichkeit signalisierend, als "für sich"-Repliken. Hierher gehört auch, daß er lange Monolog-Partien kürzt und durch Verwendung von Satzabbrüchen und elliptischen Wendungen den Eindruck unwillkürlicher ad hoc-Formulierungen entstehen läßt. Aber auch die Dialoge fallen bei Gotter häufig pointierter aus und werden stilistisch einem lockereren Umgangston angenähert. Andererseits scheut sich Gotter nicht, den Licentiaten Frank gelegentlich lateinische und vornehmlich Hedwig häufiger französische Worte und Wendungen benutzen zu lassen. Als Frank seiner maskierten und zunächst schweigenden Cousine Hedwig den Hof machen will und nicht weiß, wer sie ist und woher sie kommt, läßt Gotter ihn nacheinander französisch, italienisch und englisch erproben (Go 139–141). Indem diese überwiegend zur Figurencharakterisierung differenziert eingesetzten Wendungen über die gängigsten Sprachbrocken hinausgehen und gelegentlich die Länge ganzer Repliken annehmen, verlangt Gotters Text von seinem Publikum, anders als der Ausgangstext, durchaus gewisse Fremdsprachenkenntnisse. Das bleibt bemerkenswert, auch wenn man einräumt, daß die Vertrautheit mit der französischen Sprache an den Höfen des 18. Jahrhunderts üblich ist.

Außerdem werden in Gotters Version durchgehend eine Reihe von Schlüsselthemen der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts aufgegriffen. Zu nennen ist zunächst ein ausgiebig gepflegter Freundschaftsdiskurs, der in wirkungsästhetischer Hinsicht die rührende Dimension des Dramas verstärkt.⁴⁰ Sodann erhält Frankly als Reinald die Züge eines schwärmerischen Dichterlings, und in der Reaktion des Licentiaten Frank auf Reinalds "Grüß euch, Amor und Eythere, lieben Freunde!" (Go 12) mischen sich Anakreontik- und Empfindsamkeitssatire:

Frank. Nichts mitgebracht [aus Schwalbach; T.U.]? Keine empfindsame Reise? Keine launichte Epistel? Keine neue Ballade, die schon vor zweyhundert Jahren da war? nicht mal ein Brunnenliedchen? [. . .] Mit deinem Gefühl! – Es ist zum rasend werden. Was weiß so ein Dichterling, wie du, vom Gefühl? Nimmst alles aus dem Hohlspiegel der Einbildungskraft – Das Hirn glüht – das Herz bleibt kalt. [. . .] Frank nimmt vorlieb mit warmen Blute. *At qui*, finde dieses bey allen Töchtern Evens – *Ergo* gelten mir auch alle Töchter Evens gleich. [. . .] Willst ein Liedchen

⁴⁰ Als Beispiele sei auf folgende Stellen hingewiesen: Hedwig zu Klara S. 44, Klara zu Angelika S. 46, Reinald und Roland S. 67f., Frank ironisierend zu den beiden S. 70.

hören, Reinald, voll Saft und Kraft, voll Natur und Wahrheit? Nichts von Amoretten, Zephyretten und all dem neumodischen Plunder! *Ipse fecit*. (singend)
Du suchst Gefühl, ich Zeitvertreib etc. – (Go 13–15)

Auf das Lied des Licentiaten wird unten noch einzugehen sein. Hier soll zu dieser Passage festgehalten werden, daß Franks Kritik an rational konstruierten Gefühlsbeschreibungen, wie sie im "neumodischen Plunder" der "Zephyretten" artikuliert werden, und die recht direkte Formulierung 'warmblütiger' Wünsche an die "Töchter Evens", die bei Hoadly schon angelegt ist (Hoadly 11), hier aber durch Anakreontik- und Empfindsamkeitsanspielungen aktualisiert wird, im Kontext der von den Sturm-und-Drang-Autoren geforderten 'Emanzipation des Begehrens' ihren Ort haben.⁴¹

Damit sind wir bereits bei der Intertextualität des Dramas angelangt, die besonders aufschlußreich für Gotters Übersetzungsweise ist und deren Untersuchung die Gelegenheit bietet, einige allgemeine Überlegungen zur Übersetzung intertextueller Bezüge einzuflechten. Meine Thesen zur Deutung der in diesem Zusammenhang zu diskutierenden Befunde lauten: Im Ausgangstext stellt Hoadly das Drama *The Suspicious Husband* durch markierte Systemreferenzen in ein kritisches Verhältnis zur Restaurationskomödie, die Intertextualität dient also der gattungsgeschichtlichen Einordnung. Gotter tilgt diese Referenzen und spielt stattdessen Bezugstexte ein, die den *Argwöhnischen Ehemann* zum Literatursystem der 70er Jahre in Beziehung setzen, nutzt also eine zweiseitig neu eingetragene Intertextualität zur epochengeschichtlichen Zuordnung. Darüber hinaus aber rücken teils direkt, teils indirekt auch gewisse Texte der englischen Literatur ins Blickfeld, so daß diese Bearbeitung eines englischen Dramas auf der Bühne des Gothaer Hoftheaters trotz der akribisch durchgeführten Nationalisierung über seine Intertextualität doch wieder ein spezifisches Fremdbild der englischen Literatur vermittelt.

Zunächst zur ausgangsseitigen Ausgestaltung: Hoadly läßt gleich zu Beginn des Stücks den übernachtigten und unter einem 'Kater' leidenden Ranger, als sein Diener die Bühne verlassen hat, einige Verse Congreves zitieren:

Ran. And now for the law. [*Sits down and reads*.
'Tell me no more, I am deceiv'd,
That Cloe's false and common;
By heav'n I all along believ'd,
She was a very woman,
As such I lik'd, as such caress'd;

⁴¹ Zur aktuellen Diskussion vgl. Gerhard Sauder, "Empfindsamkeit – sublimierte Sexualität", in: *Empfindsamkeiten*, hrsg. v. Klaus P. Hansen, Passau 1990, S. 167–177; Matthias Luserke, Reiner Marx, "Die Anti-Läufer. Thesen zur SuD-Forschung oder Gedanken neben dem Totenkopf auf der Toilette des Denkers", in: *Lenz-Jahrbuch. Sturm-und-Drang-Studien 2* (1992), S. 126–150.

She still was constant when possess'd:
She could do more for no man.'

Honest Congreve was a man after my own heart. [...]

Ran. [Repeats.]

'You think she's false, I'm sure she's kind,
I take her body, you her mind,
Which has the better bargain?' (Hoadly 7f.)

William Congreve nun, zu dem Ranger hier das Gefühl einer Herzensverbundenheit artikuliert, ist ein wichtiger Verfasser von Restaurationskomödien, und die zitierten Verse würden sehr gut zu einem *gentleman of the town* dieser Tradition passen.⁴² Bode übersetzt die Verse eng am Original, das Zitat ebenfalls unterbrochen von einem kurzen Gespräch mit dem Diener, das wir hier überspringen:

Rang. Nun zur Rechtsgelahrtheit. (Er setzt sich nieder und liest.)

O saget mir nicht mehr, ich sey betrogen,
Und Chloe falsch und jedermann gewogen.
Ich schwör es euch! das hab ich längst gedacht;
Sie war ja nur ein Weibesbild gemacht.
So liebt ich sie; so hab ich sie verehret;
Sie war stets treu, wenn sie mir zugehöret.
Mehr konnte nicht für einen Mann geschehn.

Der ehrliche Congreve war ein Mann, wie ich ihn wünschete. [...]

Ranger. (liest weiter.)

Euch dünkt sie falsch, ich weis es, sie ist schön.
Den Leib nehm ich, nehmt ihr die Seele.
Sagt, wer von uns am besten wähle. (Bode 4f.)

Durch den Inhalt der Verse wie durch den expliziten Bezug auf Congreve funktioniert diese Passage als Selbstcharakterisierung Rangers. Das Publikum erfährt in dieser expositorischen ersten Szene, literarisch vermittelt, nicht nur seine Handlungsmaximen, sondern auch seine theatralische Herkunft aus der Restaurationskomödie. Dies hat aber vor allem die Funktion, im Verlauf des Stückes auch die Unterschiede zu den üblichen Handlungsweisen dieser Bühnenfigur erkennbar werden zu lassen: Ranger interessiert sich nämlich doch nicht nur für den *body*, sondern auch ein bißchen für den *mind* seiner weiblichen Mitmenschen. Den Bruch im Figurenkonzept markiert Garricks Drury-Lane-Inszenierung explizit, indem sie an einer geeigneten Stelle eine selbstreflexive Replik Rangers einfügt, im Druckbild der *Bell's Edition* durch Kursivierung markiert:

⁴² Zum übersetzerischen Umgang mit Congreves Komödien vgl. ausführlich Bärbel Czennia, "Soziale und theatralische Konventionen der Restaurationskomödie als Übersetzungsproblem. William Congreves *The Way of the World* und vier deutsche Fassungen", in: *Komödie und Tragödie — übersetzt und bearbeitet*, hrsg. v. Jekutsch u.a., S. 21–101.

Ran. I believe I make myself appear more wicked than I really am. For, damn me, if I do not feel more satisfaction in the thoughts of restoring you to my friend, than I could have pleasure in any favour your bounty could have bestow'd. *Let any other rake lay his hand upon his heart and say the same.* (Hoadly 44)

Durch die stark akzentuierte Rührbarkeit unterscheidet sich Ranger also von seinen theatralen Vorgängern, denn für einen richtigen *rake* läge der Gipfel von *pleasure* gewiß in der Gunst einer schönen Frau. Im Ausgangstext wird demnach durch die intertextuelle Bezugnahme die Dramenfigur einerseits im Figurenrepertoire der Restaurationskomödie verankert, andererseits grenzt sie sich durch ihre emotionale Affizierbarkeit von dieser Tradition ab. In Gotters Übersetzung wird zwar die Sentimentalität Rangers wiedergegeben, nicht aber die Systemreferenz auf die Restaurationskomödie: Die Bezugnahme auf Congreve wird getilgt. Die Verse werden auch nicht in Abwesenheit des Dieners aus einem Buch vorgelesen, sondern in Anwesenheit des Dieners Hanns bei einer Tasse Kaffee auf der Bühne gesungen:

Frank (setzt sich, schenkt sich Koffee ein, und singt.)

Du glaubst, daß Suschen mich bethört,
Daß sie auch fremdes Flehn erhört?
Du Narr, ich habe längst gedacht,
Daß sie's wie jedes Mädcl macht.

Sie liegt mir so getreu im Arm,
Erwiedert jeden Kuß so warm;
Ist das nicht alles, was ein Mann
Von seinem Liebchen fodern kann?

Du suchst Gefühl, ich Zeitvertreib;
Nimm du den Geist, laß mir den Leib;
Den besten Kauf in seinem Wahn
Hat jeder dann von uns gethan. (Go 5f.)

Im Hinblick auf die Selbstcharakterisierung der Dramenfigur behält dieser Text seinen libertinen Akzent, hier allerdings innerhalb des Gedichts dadurch gebrochen, daß beide 'Extreminteressen', *nur Geist* wie *nur Leib*, als Kauf im "Wahn" apostrophiert werden. Für unseren Zusammenhang ist aber vor allem wichtig, daß die Verse ohne Bezugnahme auf einen Verfasser, gleichsam als bekanntes Liedgut daherkommen. Gotter löst damit freilich auch ein Übersetzungsproblem. Denn übersetzungstechnisch läßt sich die Anspielung auf Congreve zwar problemlos im Deutschen wiedergeben, wie Bodes Lösung zeigt, daß dadurch aber auch die Referenz auf eine spezifische gattungsgeschichtliche Tradition im zieleitigen Literatursystem mitvollzogen würde, scheint zumindest fraglich. Immerhin hätte Gotter eine äquivalente Übersetzungsweise wählen und eine Referenz auf eine in der deutschen Theaterszene vertrautere Figurentradition einspielen können; möglicherweise hätte sich der Don-Juan-Stoffkreis angeboten.

Und ginge es vorrangig um die Sicherung des Verständnisses der ausgangsseitigen gattungsgeschichtlichen Anspielungen im Zieltext, wäre natürlich auch eine kommentierende Übersetzung erwägenswert gewesen,⁴³ hilfreich immerhin für die Lektüre, für eine Bühnenszenierung hingegen weniger relevant. Gotter geht aber prinzipiell einen anderen Weg, indem er die Intertextualität gar nicht vorrangig als zu bewältigendes Übersetzungsproblem im Sinne der Wiedergabe ausgangsseitiger Sinnangebote behandelt, sondern als Gestaltungsspielraum für zweiseitige Akzentsetzungen. So werden intertextuelle Anspielungen in seiner Übertragung nicht zur figuren- und auch nicht zur gattungsgeschichtlichen, sondern zur epochengeschichtlichen Referenz genutzt. Insofern die eben zitierten Verse bei Gotter wie ein allseits bekanntes Lied angestimmt werden, fügen sie sich in den Trend zum Volkstümlichen, das im Anschluß an Herders *Ossian-Überlegungen* (1773) Konjunktur hatte.

Deutlicher wird die Verankerung im aktuellen zweiseitigen Literatursystem noch an einer von Gotter neu eingefügten Referenz auf einen konkreten, in den 70er Jahren höchst bedeutenden Text: Gottfried August Bürgers Ballade *Lenore* (1773).⁴⁴ Im ersten Auftritt im Hause Strictlands unterhalten sich Mrs. Strictland und Jacintha über Clarinda, die an diesem Morgen noch schläft. Im Rahmen der Exposition muß hier dem Zuschauer verdeutlicht werden, daß Clarinda für die beiden eine äußerst angenehme Gesellschafterin ist, deren Freundschaft ihnen am Herzen liegt. Denn später wird Mr. Strictland, der von Freundschaften zwischen Frauen generell nichts hält, Clarinda aus unbegründetem Argwohn aus seinem Hause weisen, was umso rücksichtsloser erscheint, wenn man weiß, wie sehr seine Frau sie schätzt. Im Gespräch heißt es:

Mrs. *Strict*. [. . .] People of her waste of spirits require more time to recruit again.

Jac. It is pity she should be ever tired with what is so agreeable to every body else. I am prodigiously pleas'd with her company.

Mrs. *Strict*. And when you are better acquainted, you will be still more pleas'd with her. (Hoadly 12)

Bodes Übersetzung gibt das ziemlich wörtlich wieder:

Fr. *Strictl*. [. . .] Leute, die so viel Geist und Munterkeit durchbringen, brauchen mehr Zeit, solches wieder zu ersetzen.

⁴³ Zur Diskussion des Verfahrens der kommentierenden Übersetzung einschließlich der verbreiteten, aber kaum gerechtfertigten Vorbehalte dagegen vgl. Horst Turk, "Probleme der Übersetzungsanalyse und Übersetzungstheorie", in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* XXI (1989), 2, S. 8–82, bes. S. 38f.

⁴⁴ *Lenore* wurde zuerst veröffentlicht im *Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1774*, S. 214–226. Gotter war seit seiner Studienzeit in Göttingen mit dem Herausgeber des Almanachs, Heinrich Christian Boie, befreundet; den ersten Jahrgang 1770 hatten beide gemeinsam zusammengestellt. Von Boie erhielt Gotter Bürgers *Lenore* schon Ende 1773, also noch vor Erscheinen des Erstdrucks. Vgl. Schösser, *Gotter*, S. 38–40 und 82. Zur Entstehungsgeschichte der *Lenore* vgl. die Kommentierung in Gottfried August Bürger, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Günter und Hiltrud Häntzschel, München 1987, S. 178–188 und 1210–1216.

Jac. Es ist schade, daß sie jemals davon ermüdet werden sollte, was jedermann so angenehm ist. Ich finde ein ungemeines Vergnügen in ihrer Gesellschaft.

Fr. *Strictl*. Und wenn sie noch besser mit ihr bekannt wären: so würden sie noch mehr Vergnügen haben. (Bode 13)

Gotter konkretisiert an dieser Stelle die Art des Vergnügens der drei Frauen am Abend zuvor, das in seiner Version nämlich in der gemeinsamen Lektüre von Bürgers *Lenore* bestand, und er nutzt dieses Gespräch zugleich zu einer sehr viel genaueren Charakterisierung Mrs. Strictlands, rsp. Klaras:

Klara. Einer der schönsten Abende meines Besinnens. Hedwigs muntere Unterhaltung – Ihr Gesang, liebe Angelika – die artigen Sachen, die ihr mir vorlaset – ich war ganz entzückt. – Bürgers *Lenore* – Die ganze Nacht hat sie vor meiner Phantasie geschwebt – ich habe so unruhig geschlafen und doch so süß – O sie müssen das kennen, um mich zu verstehen. (Go 25)

Klara gerät ins Schwärmen, die elliptische Redeweise, mit der sie ihrer Entzückung über die Ballade Ausdruck gibt, zeigt sie ganz gefühlvoll, ergriffen, empfindsam und läßt Brunos Verdächtigungen später umso stärker davon abstecken. Zugleich wird hier dem Zuschauer oder Leser als zeitgemäße Rezeptionsweise von Lyrik ein Solidarisierungseffekt über literarische Texte vorgeführt: Im kleinen Kreis von Freunden vorgelesen, stiftet Literatur Gemeinschaft;⁴⁵ die Zuhörer sollen sich ergreifen lassen, ihre Phantasie bewegen lassen, der sowohl unruhige als auch süße Schlaf Klaras deutet auf die Kombination von Schauer und Genuß. Eine distanziertere Betrachtung des Gedichts aus der Perspektive der rasonnierenden Vernunft würde dieser Wirkung entgegenstehen. Durch die Reaktion Angelikas wird Klaras Haltung als Ausdruck einer 'schönen Seele' geradezu idealisiert:

Angelika. Bestes Weibchen, (sie umarmend) warum müssen Sie mit dieser gefühlvollen schönen Seele nicht vollkommen glücklich seyn?

Klara. Vollkommen! – Wer darf sich dessen rühmen? – (mit Empfindung) Aber glauben Sie mir, Angelika – Sie würden sich aufwiegen im Leben, die heitern Augenblicke und die trüben – aber der Undank hängt sich an die Schale der letztern.

Angelika. Eine Wahrheit, die in mein Taschenbuch soll – Hedwig muß sie auch hören. (Go 25f.)

⁴⁵ Der mündliche Vortrag im Freundschaftsbund gehört zu den idealisierten Rezeptionsweisen der Zeit. Bürger, von der Einzigartigkeit seines Werkes ganz überzeugt, hatte es sich nicht nehmen lassen, die Ballade bei einer Bundesversammlung des Göttinger Hain selbst vorzutragen. Zuvor heißt es in einem Brief an Boie, als die lang angekündigte *Lenore* fertig ist: "Ich schick' es aber hier noch nicht mit, sondern bring' es binnen 8 Tagen selbst. Denn keiner von Euch allen, er deklamire so gut er will, kann Lenoren aufs erstemal in ihrem Geist deklamieren [. . .]. Daher sollt Ihr's von mir selbst das erstemal in aller seiner Gräßlichkeit vernehmen. Dann sollen Sie die Genossen des Hains in der Abenddämmerung auf ein einsames etwas schauerliches Zimmer zusammen laden, wo ich, unbehörcht und ohngestört, das Gräßliche der Stimme recht austönen lassen kann." Bürger, *Sämtliche Werke*, S. 1212.

Jetzt erst ist das Gespräch wieder zu seinem Anlaß, Hedwig, zurückgekehrt. Vorher aber hatte Klara noch Gelegenheit, ihre Bescheidenheit vorzuführen, gepaart mit einer guten Portion Melancholie und Weltschmerz; sie ist damit bei Gotter ganz eine Figur ihrer Zeit, was die Wahl der *Lenore* des Haindichters unterstreicht.

Die Reminiszenz wird später außerdem noch dramaturgisch genutzt. Klaras unruhiger und doch süßer Schlaf ist ihrem argwöhnischen Ehemann nämlich nicht entgangen, und er glaubt berechtigten Grund zu haben, sie zur Rede zu stellen:

Bruno. [. . .] Sie haben heute sehr früh Tag gemacht, Madam?

Klara. Gegen meine Gewohnheit. Ich habe bey Angelika Thee getrunken.

Bruno. Und sich von Ihrem Wilhelm unterhalten?

Klara. Von meinem Wilhelm?

Bruno. Den Sie sogar im Traume rufen.

Klara (lachend) Hab ich? Im Ernst? hab ich ihn gerufen?

Bruno. Sie lachen? Wer ist denn der gute Freund?

Klara (lachend) Ein Geist, lieber Mann, Lachen Sie doch mit über meine alberne Einbildungskraft! Die Mädchens lasen mir gestern Bürgers *Lenore* vor – Sie werden's kennen –

Bruno (spöttisch) Einbildungskraft und Gegenwart des Geistes, ich bewundere beides an Ihnen. Die letztere wird Ihnen immer heraushelfen, wenn die erstere Sie zu tief verwickelt.

Klara. Was wollen Sie damit sagen?

Bruno. O, nichts. (Go 31f.)

Im Verhältnis zu der eher plumpen Art, mit der des Gatten Argwohn im Ausgangstext eingeführt wird, löst Gotter das Expositionsproblem ziemlich subtil und für den Rezipienten auf der externen Kommunikationsebene ebenso deutlich wie amüsant über den Intertext. Wir erinnern uns: Wilhelm heißt der Soldat, auf dessen Rückkehr *Lenore* nach Ende des Krieges vergeblich wartet und um dessentwillen sie aus verzweifelter Liebe mit Gott hadert und im Gespräch mit ihrer frommen Mutter recht freigeistige und intellektuell selbständige Positionen vertritt. Wilhelm holt *Lenore* dann zu einem nächtlichen Geisterritt auf seinem Rappen und nimmt sie mit in sein Grab.⁴⁶ Der Zuschauer weiß, daß Klara ihren Mann keineswegs belügt, denn aus dem Gespräch zwischen ihr und Angelika ist er bereits über die Gründe ihres unruhig-süßen Schlafes informiert.⁴⁷ Klara erklärt ihrem Mann sogar explizit den Grund für ihre

⁴⁶ Zur Interpretation der *Lenore*, auch mit einer Aufarbeitung der wichtigsten Forschungsliteratur, vgl. Gunter E. Grimm, "Bestrafte Hybris? Zum Normenkonflikt in Gottfried August Bürgers *Lenore*", in: *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*, hrsg. v. Gunter E. Grimm, Stuttgart 1988, S. 77–91.

⁴⁷ Daß Gotter hier Lenores Wiedergänger Wilhelm in Klaras Träumen erscheinen läßt, ist eine weitere passende Nuance, da auch Lenores Geisterritt aus psychologischer Perspektive nicht unplausibel als 'Traumarbeit' interpretiert wird. Vgl. Grimm, "Bestrafte Hybris?" S. 84–86.

unruhige Nacht und appelliert an seinen Humor. Es kann dies wiederum als Vorführung der rechten Rezeptionsweise für den Zuschauer angesehen werden, der nicht etwa Bruno auslachen, sondern wie Bruno selbst mit ihr gemeinsam die Situation gewissermaßen affirmierend belachen soll.⁴⁸ Bruno erweist sich indessen als humorlos und deutet mit bissiger Ironie an, daß er Klaras Erklärung für eine Ausrede hält.

Welche kulturpolitische Bedeutung kann nun der Einspielung von Bürgers *Lenore* beigemessen werden? Zunächst wird das Drama intertextuell im spezifischen Kontext der zweiseitigen Literatur der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts verortet. In dieser Funktion wird die Ballade noch von einer weiteren prominenten Einzeltextreferenz unterstützt: von Goethes *Die Leiden des jungen Werther*. Die Anspielung erfolgt indirekt, indem Reinald seine soeben wiedergefundene Hedwig von Aue in einem Gedicht als eine ganz besonders schöne Frau apostrophieren möchte und dazu den Vergleich mit Werthers Lotte wählt:⁴⁹

Reinald (im Enthusiasmus hereinhüpfend)
 Leicht und fröhlich, wie die Gemse,
 Heiter wie der May,
 Keine Venus Anadyomene,
 Nicht Petrarchs geprießne Schöne,
 Lotte selbst kömmt ihr nicht bey.

(Singt und tanzt) Tal de ral la. (Go 65f.)⁵⁰

Nun sind Bürgers *Lenore* wie Goethes *Werther* Texte von hoher Integrationskraft (wenn man so will: 'Kulttexte') für die junge Literatenbewegung der 70er Jahre. Im Hinblick darauf hat die Intertextualität in diesem Drama den Effekt einer Solidarisierung mit einer spezifischen Geschmacksrichtung, die sich aus der historischen Distanz zu einer 'Epoche' rundet. Zugleich handelt es sich in beiden Fällen um Texte mit hoher zeitgenössischer Originalitätszuschreibung.⁵¹

⁴⁸ Zum affirmierenden Belachen als Bestätigung der positiven Zugehörigkeit des Ausgegrenzten zum Dasein vgl. Joachim Ritter, "Über das Lachen" [1940], in: ders., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt M. 1974, S. 62–92.

⁴⁹ Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß Friedrich Wilhelm Gotter das lebende Vorbild für Werthers Lotte, Charlotte Buff, persönlich kannte. Bereits 1767 hatte er sie während seines Aufenthaltes als Legations-Sekretär in Wetzlar kennengelernt und war offenbar an den Liebeswerbungen seines Freundes und ihres späteren Gatten Johann Christian Kestner bei Charlotte nicht unbeteiligt. Goethe hatte sie erst später kennengelernt. Vgl. Schlösser, *Gotter*, S. 20f., 63f., der auch Gotters überstürzte Abreise aus Wetzlar noch vorsichtig mit Charlotte Buff in Verbindung bringt (ebd., S. 69).

⁵⁰ Die konkreten Referenzen sind von Gotter eingefügt. Im englischen Text heißt es: "Fran. 'Buxom and lively as the bounding doe – Fair as painting can express, or youthful poets fancy when they love.' Tol, de rol lol! [*Singing and dancing.*]" (Hoadly 27), und Bode übersetzt: "Frank. Lustig und fröhlich, als springende Ziegen – / Schön, als Maler malen können, / Oder junge Dichter träumen, / Die in Liebesflammen brennen – Tol de rol lol! (Er singet und tanzet.)" (Bode 43).

⁵¹ Daß die Forschung im Gefolge neuerer Ansätze zur Intertextualität das traditionelle Bild von *Werther* als ein Originalprodukt im Sinne der Genieästhetik unter Hinweis auf ein ganzes

Damit wird innerhalb der Übersetzung eines englischen Dramas in kulturpolitischer Hinsicht durchaus auch signalisiert, daß die deutschsprachige Literatur im Feld des Romans und der Ballade hochrangige Eigenleistungen aufweist.

Wenigstens durch *Lenore* wird aber außerdem schon durch den deutschen Text indirekt auf ein spezifisches Bild auch der englischen Literatur angespielt. Denn Bürgers Ballade, wie die im deutschen Sprachraum jetzt aufblühende volkstümliche Kunstballade überhaupt, ist ja ohne englische Vorbilder nicht zu denken. Speziell war Thomas Percys 1765 edierte Sammlung *Reliques of Ancient Poetry* von großem Einfluß. Unter anderem knüpfen Johann Gottfried Herders Überlegungen im *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773)⁵² an Percys Sammlung an. Die darin mitgeteilte Übersetzung der Ballade *Sweet Williams Ghost* ist unverkennbar zu Bürgers unmittelbaren Vorlagen zu zählen.⁵³ Über *Lenore* wird damit in Gotters Dramenbearbeitung eine englische Literatur evoziert, die von tiefer Melancholie und volkstümlichem Aberglauben, von süßem Schauer durchdrungen ist.

Dazu passen nun wiederum zwei englische Referenzautoren, die im Drama ebenfalls eingespielt werden, so daß insgesamt intertextuell ziemlich genau das literarische Englandbild der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts vermittelt wird: Shakespeare und Young. Shakespeare wird in Gotters Version vom Licentiaten Frank als Autorität angeführt, als Roland ihm vorhält, in verruchten Spielhäusern zu verkehren:

Frank. [...] Hätte Shakespear den Menschen nicht auch in Bierhäusern aufgesucht – er hätt ihn so nicht kennen lernen. (Go 12)

Shakespeare wird also hier als Zeichner realitätsnaher Charaktere aus unteren Volksschichten benötigt. Das entspricht durchaus dem Shakespeare-Bild der Stürmer und Dränger.⁵⁴

Geflecht von literarischen und ikonographischen Referenztexten zurechtrückt, kann hier nur am Rande erwähnt werden. Vgl. dazu die Überlegungen zur Deutung und die gründliche Kommentierung in der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlages: Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers, Die Wahlverwandtschaften, Kleine Prosa, Epen*, hrsg. v. Waltraud Wiethölter, Frankfurt/M. 1994, bes. S. 947–958.

⁵² Zusammen mit Herders Aufsatz "Shakespeare" 1773 in: *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*. Allerdings war der *Briefwechsel über Ossian* bereits 1771 abgeschlossen und 1772 in Hamburg bei Bode als Separatdruck erschienen. Vgl. die Kommentierung in Johann Gottfried Herder, *Werke*, Bd. 1: *Herder und der Sturm und Drang 1764–1774*, hrsg. v. Wolfgang Pross, München 1984, Darmstadt 1984, S. 821f.

⁵³ Vgl. Herder, *Werke*, Bd. 1, S. 506–508. Daneben sind auch Shakespeares Geisterszenen als Modell für die Wiedergängerhandlung anzusehen. Zu den zeitgenössischen Leitbildern, an denen sich Bürger orientiert, vgl. Evelyn B. Jolles, *G.A. Bürgers Ballade 'Lenore' in England*, Regensburg 1974, bes. S. 9–28. Jolles Studie beleuchtet ansonsten den großen und keineswegs zufälligen Erfolg der Ballade in England.

⁵⁴ Als Schöpfer realitätsnaher Charaktere wird Shakespeare zum Beispiel von J.M.R. Lenz in den Blick gebracht. Vgl. dazu Thorsten Unger, "Omnia vincit Amor zum Mitlachen. Funk-

Schließlich wird mit einer Anspielung auf Edward Young am Ende des zweiten Aktes auf einen wichtigen englischen Referenztext der Empfindsamkeit verwiesen. Bellamy befindet sich in gespannter Erwartung, weil Jacintha ihm signalisiert hat, daß sie diese Nacht aus dem Hause Stricthlands zu ihm fliehen will. Bei Hoadly lautet die uns interessierende Passage:

Bel. [...] Frankly, give me your hand. This is a very critical time.

Fran. Pho! none of your musty reflections now! When a man is in love, to the very brink of matrimony, what the devil has he to do with Plutarch and Seneca?

(Hoadly 31)

Bode übersetzt auch hier eng an der Vorlage:

Bell. [...] Herr Frankly, geben sie mir ihre Hand . . . Dieß ist eine sehr critische Zeit. Frank. Pfui! Kommen sie itzt nicht mit ihren verdrüßlichen Betrachtungen. Wenn ein Mensch so gar bis zum Heirathen verliebt ist; was den Henker hat er mit dem Plutarch und Seneca zu thun? (Bode 50)

Gotter nutzt die Stelle, um einen aktuelleren und spezifisch englischen Intertext einzutragen. Plutarch und Seneca mögen den gebildeteren Zuschauern zwar ein Begriff sein, Gotter beläßt aber nur den stoischen Selbstmörder und setzt statt auf Plutarch auf Young:

Roland. Ihre Hand, Reinald. Der Augenblick ist kritisch, die Zukunft dunkel.

Reinald. Kommen Sie wieder mit Ihren modrichten Sentenzen? An der Schwelle der Brautkammer den Seneka – oder den melancholischen Grabsänger Young zu citiren!

– Mich schaudert! (Go 75f.)

Die Substitution ist treffend gewählt. Youngs düster-melancholische *Klagen oder Nachtgedanken über Leben, Tod und Unsterblichkeit*⁵⁵ sind als einer der wichtigsten Prätexte der Empfindsamkeit im deutschsprachigen Raum im öffentlichen Gespräch. Daß Young hier von Reinald als zur Situation ganz unpassend hingestellt wird, kann zugleich als Empfindsamkeitssatire angesehen werden, als leise Kritik an der Mode des Empfindsamen.⁵⁶

tionen der Komik in frühen Übersetzungen von *Love's Labour's Lost* (Lenz, Eschenburg)", in: *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, hrsg. v. Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk, Tübingen 1995 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 18), S. 209–242, hier S. 211.

⁵⁵ Engl. Titel: *The Complaint. Or, Night-thoughts on life, death and immortality* (9 Teile, 1742–1745).

⁵⁶ In diese Richtung gehen noch einige weitere Akzentuierungen der Gotterschen Bearbeitung, die über die Art des Gebrauchs des empfindsamen Diskurses und empfindsamer Theatralik erfolgen. Als eine komisch eingeführte Empfindsamkeitssatire kann es zum Beispiel angesehen werden, wenn Mettler Roland zu Angelika holen will und die Brisanz der Situation mit den Worten untermalt: "Schon ein paarmal hat sie in Ohnmacht fallen wollen." (Go 123). Parallel dazu gibt es freilich auch in Gotters Version Stellen, wo ein empfindsam-sentimentaler Diskurs ganz unironisch geführt wird (vgl. S. 34: Bruno und Klara, S. 48: Reinald, S. 90f.: Klara), wie das Sentimentale bei Gotter überhaupt eher verstärkt als geschwächt wird.

Gotter nutzt also die intertextuelle Anspielung dazu, in seiner nationalisierenden Bearbeitung einer englischen Komödie gleichwohl ein Bild der englischen Literatur in Gotha auf die Bühne zu bringen.⁵⁷ Dabei richtet sich das Interesse aber weniger auf Spezifika der vorliegenden Komödie, aktualisiert werden vielmehr im literarischen System der Zeit bereits ausgiebig diskutierte englische Texte.⁵⁸ Mit Shakespeare, mit Young und mit der angelsächsischen Balladentradition werden den Zeitgenossen keine neuen Eindrücke präsentiert, sondern vorhandene England-Klischees bestätigt. Komponenten sind der Hang zum Düster-Melancholischen, zum Volkstümlichen (auch in der Sprachverwendung) und zur Präsenz des Übernatürlichen.

III

Unter den Dramenhandschriften der Theaterbibliothek aus Ekhofs Nachlaß in der FLB Gotha findet sich auch eine Handschrift von Gotters Bearbeitung *Der argwöhnische Ehemann*.⁵⁹ Sie besteht aus 191 gleichmäßig mit schwarzer Tinte fast ohne Rand beschriebenen Seiten im Papierformat 19,6 cm x 15,6 cm, die in einen schlichten ockerfarbenen Pappband eingebunden sind. Die Handschrift wurde von einem einzigen Schreiber⁶⁰ sehr sauber und wohl speziell für Ekhofs Sammlung von Theatertexten angefertigt.⁶¹

Später wurde der Grundtext, der fast vollständig mit dem Erstdruck von 1778 identisch ist, von einer anderen Hand durchkorrigiert, wobei durchschnittlich auf jeder zweiten bis dritten Seite kleinere Eintragungen in etwas dunklerer Tinte angebracht wurden. Dabei wurde die Handschrift offensichtlich mit der Druckversion verglichen, denn kleinere Abweichungen sind in der Regel dem Druck angeglichen. Einige andere nachträgliche Änderungen sowie Unterstreichungen in roter Tinte deuten aber außerdem auf eine behutsame Bearbeitung der Handschrift für eine Inszenierung hin, so daß hier möglicherweise die Textversion konserviert ist, die am 16.1.1778 in Gotha zur Aufführung kam. Beide Bearbeitungsmerkmale seien hier kurz vorgestellt.

⁵⁷ Es ist ganz unklar, warum Rudolf Schlösser meint, keine der Gotterschen Änderungen sei von Belang (Schlösser, *Gotter*, S. 237).

⁵⁸ Gotter scheint generell dazu zu neigen, Intertextualität in Übersetzungen zur Bestätigung des herrschenden Fremdbildes der jeweiligen Literatur zu nutzen. Thomas A. Kecks Studien bestätigen den Befund am Beispiel der Voltaire-Bearbeitung *Jeannette*, wo Gotter einen Verweis auf Rousseau einbaut. Vgl. Kecks Beitrag in diesem Band S. 21–42.

⁵⁹ *Der argwöhnische Ehemann*. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, nach dem Englischen des Hoadly, FLB Gotha: <Chart. B 1594 b>. Ich zitiere im Text mit dem Kürzel "Hs".

⁶⁰ Lediglich die Seiten 107, 108 und 108b sind von einer anderen Hand geschrieben.

⁶¹ Längst nicht alle der in Gotha aufbewahrten Theaterhandschriften aus Ekhofs Nachlaß stammen aus der Zeit des Hoftheaters, viele – zum Beispiel vier Übersetzungen von Stücken Holbergs – sind viel älter und wurden in Gotha nicht aufgeführt. Eine knappe Beschreibung der Handschriften findet sich bei Rudolf Ehwald, "Ekhofs literarischer Nachlass", in: *Mitteilungen der Vereinigung für Gothaische Geschichte und Altertumforschung* (1915/1916), S. 50–66.

In den meisten Fällen handelt es sich bei den Korrekturen nach der Druckversion um Ergänzungen oder Ersetzungen einzelner Wörter, die nur manchmal auch mit bedeutenderen sinnhaften Nuancierungen verbunden sind. So wird etwa in der Rede von Franks Bedientem Hanns, "Ja, es hat sich was zu saufen." (Hs 5), "saufen", der Druckversion entsprechend (Go 5), durch das etwas weniger vulgäre "zechen" ersetzt; Franks Aufforderung an eine hübsche Näherin wird von "Nur herein, Kleine!" (Hs 9) zu "Nur näher, Kleine!" (Go 9) im frivolen Kontext der Episode verstärkt; Hedwigs "O Himmel!" (Hs 47) wird durch "Ah Ciel!" (Go 46) ersetzt, was die konsequente Charakterisierung Hedwigs durch den gelegentlichen Gebrauch der französischen Sprache stützt. Am deutlichsten ersichtlich wird aber die Korrektur nach der Druckversion an einigen wenigen Stellen, wo ganze Figurenrepliken in die Handschrift nachgetragen wurden. So wird zum Beispiel im Gespräch zwischen Hedwig und Angelika von der Hand des Korrektors folgende im sachlichen Zusammenhang durchaus entbehrliche Passage ergänzt:

Hedwig. [. . .] (sich schnell unterbrechend) allerliebste Blondin! wie theuer die Elle?

Angelika. (schalkhaft) Was gehn Sie meine Blondin an? Ihr Arkanum! Ihr Arkanum!⁶² (Hs 39f.; Go 39)

In wenigen Fällen nur, dann aber mit erkennbarem Theaterbezug, wird abweichender Text gegen die Druckversion beibehalten. So wird in der Regieanweisung zur Eröffnung des zweiten Aufzugs "Klara *strickend*" (Hs 37) der Vorzug gegenüber dem unpräziseren "Klara *arbeitend*" (Go 37) gegeben, und am Anfang des dritten Aufzugs erscheint Roland "als Packträger gekleidet" (Hs 78), im Druck aber weniger konkret nur "vermummt" (Go 78). Im Kontext des Gesprächs Brunos mit seinem Diener Texel behält die Handschrift die Regieanweisung "*Kaut an den Nägeln*" (Hs 58) bei, die im Druck nicht steht und sich außerdem bereits implizit aus der kurz darauf folgenden Replik Brunos "Seht mich doch an und kaut nicht an den Nägeln." (Hs 58; Go 58) ergibt. Diese Stellen zeigen, daß bei der Überarbeitung der Handschrift den auf eine Inszenierung gerichteten Textsignalen besondere Aufmerksamkeit gewidmet wurde.

Dazu paßt auch, daß besonders häufig Regieanweisungen aus dem Druck nachgetragen werden, welche die darzustellende affektuelle Befindlichkeit der jeweiligen Rollenfigur betreffen, zum Beispiel: "begeistert" zu Reinald (Hs 19), "mit Empfindung" zu Klara (Hs 26), "verbindlich" und "scherzhaft" zu Hedwig (Hs 51), "aufspringend" zu Frank (Hs 95), "vertraulich" und "sie umarmend" zu Bruno (Hs 133), "spöttisch" zu Angelika (Hs 189). Der Nachtrag dieser Regieanweisungen, die zudem oft graphisch durch Unterstreichung in schwarzer

⁶² "Blonde" bezeichnet eine gemusterte Klöppelspitze aus Rohseide mit gelblicher Tönung. Angelika dringt hier indessen auf das Geheimnis ("Arkanum") Hedwigs.

oder roter Farbe hervorgehoben sind, berechtigt zu der Vermutung, daß hier nicht nur eine Textsicherung für die Bibliothek, sondern auch eine Überarbeitung für eine Inszenierung vorliegt, obwohl die Handschrift andere typische Merkmale von Regieexemplaren oder Soufflierbüchern, wie Randnotizen oder umfangreichere Streichungen, nicht aufweist.

Aber noch eine weitere Gruppe von Änderungen deutet auf eine Inszenierung. An wenigen Stellen finden sich nämlich nachträgliche Veränderungen der Handschrift gegen den Druck, die in folgendem Fall die Frivolität der Szene ein wenig mildern. Nachdem Frank im dritten Aufzug per Strickleiter in Brunos Haus eingestiegen ist und in einem längeren Monolog die daran geknüpften Hoffnungen artikuliert hat (III,9), beginnt der zehnte Auftritt im Druck und in der Handschrift zunächst übereinstimmend mit der Szenenanweisung: "Zimmer in Brunos Hause. Klara (im Negligee.) Minette." (Hs 90; Go 90). Der Bearbeiter hat den Hinweis auf die Kostümierung "im Negligee" gestrichen, möglicherweise hätte eine allzu leichte Bekleidung Klaras auf der Gothaer Bühne Anstoß erregt. Auch daß Klaras Dienerin Minette in der gleichen Szene "ab in die Kammer" geht, wie Druck und Handschrift übereinstimmend vorschreiben (Hs 90; Go 90), um Klaras "Nachtzeug" zu holen, mildert der Bearbeiter in ein bloßes "ab". Diese Streichung könnte jedoch auch Bühnen- oder Inszenierungstechnische Gründe haben.

Ein positiver Nachweis, daß wir es mit der Textvorlage für die Gothaer Inszenierung zu tun haben, läßt sich nicht führen, die vorgestellten Befunde deuten indessen in diese Richtung. Wenn es sich aber um den in Gotha aufgeführten Text handelt, dann ist jedenfalls zu konstatieren, daß Gotters Bearbeitung am Hoftheater ausgesprochen texttreu, völlig ohne Streichungen und mit nur sehr wenigen, eher marginalen Änderungen auf die Bühne kam. Denn auch der Verzicht auf Klaras Negligee ist marginal zu nennen; hätten frivole Stellen konsequent reduziert werden sollen, wären in vielen Szenen größere Streichungen erforderlich gewesen.

IV

Zu welchen Änderungen man sich andernorts zur Abmilderung des Frivolen bereit fand, zeigt ein Rezeptionsdokument zur Wiener Aufführung: eine Passage aus den *Dramaturgischen Fragmenten* von Johann Friedrich Schink.⁶³ Es soll hier abschließend vorgestellt werden, weil die Kritik an der Wiener Inszenierung des *Argwöhnischen Ehemanns* mit einer interessanten Argumentation gegen die Theaterzensur verbunden ist. Schink lobt zunächst Gotters bereits an vielen französischen Stücken bewährtes Übersetzungstalent und seine nationalisierende Übersetzungsweise. Der Gothaer Dichter verstehe es, "ein Stück, das

⁶³ Johann Friedrich Schink, *Dramaturgische Fragmente*, Bd. 1–4, Graz 1781–1782, hier: Bd. 1, S. 174–189 und 235–244.

in Sitten und Charakteren völlig ausländisch ist, in Sitten und Charakteren völlig einheimisch zu machen", und habe das an "Hoadlys suspicious husband, eins der besten, und unterhaltensten Lustspiele der Engländer" erneut bewiesen.⁶⁴ Er habe das Anstößige des englischen Stücks unanstößig gemacht, das "zu kräftige des Engländers in einer gewissen Gattung von Malerei weislich gemildert, und die Zügellosigkeiten des Ranger den guten Sitten näher gebracht."⁶⁵ Der letzte Punkt, die Abmilderung der "Zügellosigkeiten" des Licentiaten Frank, läßt sich nach unseren Analysen nicht, oder allenfalls mit erheblichen Abstrichen bestätigen. Überhaupt beruht diese Einschätzung Schinks keineswegs auf einem Vergleich mit dem Ausgangstext.⁶⁶ Seine Lektüre des Originals liege bereits vier Jahre zurück, verrät der Autor selbst. Vielmehr handelt es sich um eine wertende Stellungnahme nach der Lektüre von Gotters Fassung zu deren Frivolitätspotential: Schink hält den Text nicht für zu anzüglich. Daß Gotter vorgeblich schon gemildert habe, impliziert nun vor allem, daß sich das Londoner Publikum noch ganz andere, anzügligere Dinge zumuten läßt. Und hierin liegt der argumentative Stellenwert von Schinks Abmilderungsbehauptung, wenn er nun auf die Wiener Inszenierung des *Suspicious Husband* zu sprechen kommt. Dort hat nämlich der Zensor zugeschlagen, "der hiesige würdige Teatralzensor der Herr Regimentsrat Hägelin", der "den ehrlichen Frank, in der Gestalt, wie ihn Gotter aufgestellt hat, nicht coram populo sehen lassen wollte."⁶⁷ Schink nutzt die Besprechung des Stückes zu einer subtil, aber gleichwohl deutlich argumentierenden Kritik am Zensurwesen in Wien. Beim *Argwöhnischen Ehemann* haben Änderungen an der Motivationslage des Licentiaten Frank in der aktionsreichen Szene der Strickleiterbesteigung zu Widersprüchen mit Stellen geführt, wo Frank als ein Mensch "bequeme[r] Moral" (Go 14) beschrieben wird. Ich schließe mit Schinks ironischer und amüsanter Kommentierung dieses Details der Burgtheaterinszenierung:

Um also kein keusches Ohr zu ärgern [Schink hatte bereits vorher betont, es gäbe "eine gewisse Klasse keuscher alter Damen und Herren – bei denen freilich ihre

⁶⁴ Ebd., S. 175.

⁶⁵ Ebd., S. 176.

⁶⁶ Auch Schinks vorgebliche Erinnerung an den Originaltext mit Blick auf Reinald und Hedwig von Aue, die "ganz umgeschafne Charaktere und ganz Gotters Werk" seien (ebd., S. 176), trifft schlicht nicht zu.

⁶⁷ Ebd., S. 177. Die folgende Achtungsbezeugung erweist sich im beschriebenen Kontext als ironischer Ausdruck der Mißachtung: "Ich kann diese Gelegenheit nicht vorbei lassen, hier öffentlich diesem würdigen Manne meine Achtung zu bezeugen. Wien scheint nicht zu fühlen, was es an ihm hat, scheint ihn nicht zu kennen, wie ich ihn kenne; als den freimütigsten Mann für Wahrheit und Recht, den eifrigsten Aufhelfer der Litteratur, den mächtigsten Verteidiger der Freiheit zu denken und zu schreiben, helles Kopfes, frei von Vorurteil und gerade im Denken und Handeln; dem nur leider zu oft Dumheit und Kabbale die Hände gebunden haben, und noch binden und manches Gute hindern, das durch ihn geschehen könnte und würde." (Ebd., S. 177f.).

Ohren das keuscheste" seien;⁶⁸ T.U.], durfte Lizenziat Frank nicht sein, was er ist. Sein Charakter mußte verstutzt, seine Weinlaune bemäntelt, und seine ganze Freidenkerei mit ein wenig Menschenliebe, und moralischen Sentimentskram enveloppiert werden. Die Züge von Grundehrlichkeit und biedern Herzen, die Gotter nur im Dunkeln gelassen, musten hier Faustdik aufgetragen werden, um den züchtigen Damen und Herren sein ins Fenster Hineinsteigen und seine nächtlichen Visiten bei zwei Damen ehrlich zu machen. Frank musste nicht auf Amors Nekkereien und Amorn zu Liebe die Strickleiter besteigen: Diebsgesindel zu verjagen, einem ehrlichen Manne vielleicht das Leben zu retten, und ein paar Spizbuben am Galgen zu bringen, durfte und musste die einzige Ursache seiner Abenteuer-Laune sein, was denn auch geschah.⁶⁹

⁶⁸ Ebd., S. 177.

⁶⁹ Ebd., S. 178.

Inhalt

ANKE DETKEN	
Einleitung	9
THOMAS A. KECK	
<i>Der Essigmann</i> auf der Hofbühne.	
Ein Beitrag zur Rezeption der französischen Dramatik	
am Gothaer Hoftheater 1775–1779	21
THOMAS HILLMANN	
Übersetzerische Rezeption italienischer Dramatik	
am Gothaer Hoftheater	43
THORSTEN UNGER	
Friedrich Wilhelm Gotters Hoadly-Übersetzung	
<i>Der argwöhnische Ehemann</i> im Kontext des englischen	
Spielplananteils am Gothaer Hoftheater	69
ANGELA HÜNIG	
Das Soldatenstück des späten 18. Jahrhunderts: Annäherung an ein	
europäisches Genre durch den deutsch-englischen Vergleich	97
HORST HARTMANN	
Das Mannheimer Theater am Ausgang des 18. Jahrhunderts	123

BÄRBEL FRITZ	
Kotzebue in Wien: eine Erfolgsgeschichte mit Hindernissen	135
JOHANN HÜTTNER	
Hof und Theater. Spielplanpolitik des Burgtheaters nach dem Wiener Kongreß und in der Mitte des 19. Jahrhunderts.	
Ein Überblick	155
ANKE DETKEN	
Die Demimonde-Stücke und ihr Stellenwert im Spielplan Laubes am Wiener Stadttheater	165
SOPHIA TOTZEVA	
Die Übersetzung europäischer Dramatik bei der Konstituierung des Nationaltheaters in Bulgarien.	
Gerhart Hauptmanns <i>Einsame Menschen</i> am Narodn teatăr Sofia 1908 .	201
THORSTEN UNGER	
Das Klischee vom Mangel an deutschen Stücken. Ein Diskussionsbeitrag zur Internationalität des Hof- und Nationaltheaters	233
Personenregister	249
Titelregister	255