universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Franzobel französisch?

Eine Untersuchung literarischer und szenischer Übersetzungsprozesse unter besonderer Berücksichtigung der komischen Elemente

Verfasserin

Barbara Falter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 393
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreuer:	Ao. Univ-Prof. Univ-Doz. Mag. Dr. Alfred Noe

INHALT:

Einleitung 7

I. Forschungsgegenstand und Erkenntnisinteresse 7

II. Methodik und Forschungsfragen 8

III. Aufbau der Arbeit 9

1. Vom „Pyromanen der Poesie“ oder Aus dem Leben des Dichters Franzobel 11

1.1 FRAN 2:0 BEL oder Vom Fußball und anderen Mythen 11

1.2 Von der bildenden Kunst zur Literatur 13

1.3 Erste literarische Erfolge 14

1.4 Von literarischen Vorbildern und ihren Spuren 15

1.5 Der Autor in seiner Gegenwart oder Franzobel als „Vielschreiber“ 17

2. Franzobel als Theaterautor 19

2.1 Vom Komparsen zum Dramatiker 19

2.2 Franzobels Stückkonzeption - Konstanten in der Dramaturgie 22

2.2.1 Historie als dramatischer Untersuchungsgegenstand 22

2.2.2 Sprache als Material oder Vom „Wortsportler“ und „Verbalerotomanen“ 33

2.2.3 Franzobels Figurenkosmos oder Von „schrägen Vögeln“ und „charakterlichen Enklaven“ 40

2.2.4 Franzobels Werk und die Frage nach einer spezifisch österreichischen Gegenwartsliteratur. Ein Exkurs. 42

3. Die literarische Übersetzung in einem kulturwissenschaftlichen Kontext 45

3.1 Die literarische Übersetzung – Entwicklungen und Tendenzen 45

3.1.1 Grundlagen zu Übersetzungsgeschichte und –theorie mit einer Fokussierung auf den deutsch- und französischsprachigen Raum 45

3.1.2 Die Rolle der Übersetzung in Frankreich 53

3.1.3 Literaturübersetzung = Kulturvermittlung? - Ein Ausblick auf die Tätigkeit des/der Theaterübersetzers/in 55

3.2 Die Dramenübersetzung – Spezifität und Übersetzung des dramatischen Textes.. 58

3.2.1 Eine grundlegende Charakterisierung des Dramentextes oder Plurimedialität als Schwierigkeit und Möglichkeit in der Übersetzung 58

3.2.2 Der Dramentext zwischen Lektüre und Aufführungssituation 64

3.2.3 Bühnenwirksamkeit und „Sprechbarkeit“ als zentrale Bedingungen im Übersetzungsprozess? 66

3.2.4 Fremdheit als Manifestation differenter Konventionen und der Begriff der kulturschaffenden Leistung 68

3.2.5 Die Situation zeitgenössischer Theatertexte auf dem französischen Buchmarkt 70

4. Die Übersetzungen ins Französische 74

4.1 *Kafka. Eine Komödie – Kafka. Comédie* 74

4.1.1 Publikations-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte 74

4.1.2 Von der Isolation als Idealzustand des Künstlers – Zentrale Motive in *Kafka* 76

4.1.3 Figurenkonzeption und –konstellation 78

4.1.4 *Kafka. Comédie* – Zur Übersetzung 82

4.2 *Mayerling. Die österreichische Tragödie – Mayerling, une tragédie autrichienne* 83

4.2.1 Publikations-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte 83

4.2.2 Vom „Operettenstaat“ und seiner „Witzfigurenmonarchie“ – Zentrale Motive in *Mayerling* 85

4.2.3 Figurenkonzeption und –konstellation 88

4.2.4 *Mayerling, une tragédie autrichienne* – Zur Übersetzung 90

4.3 *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes – Zipf ou La face obscure de la lune* 91

4.3.1 Publikations-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte 91

4.3.2 Von Raketentriebwerken und Bierbrauern – Zentrale Motive in *Z!PF* 93

4.3.3 Figurenkonzeption und –konstellation 95

4.3.4 *Zipf ou La face obscure de la lune* – Zur Übersetzung 98

5. Versuch einer Charakterisierung der Komik in den Stücken Franzobels anhand einzelner Beispiele in Original und Übersetzung 100

5.1 Komik als Produkt der Darstellung von Körperlichkeit 101

5.1.1 Das Elefantenhorn Franz-Josefs in *Mayerling* 101

5.1.2 „Eins zwei drei, eins zwei drei" – Der „mechanische" Körper als komikkonstituierendes Prinzip 102

5.1.3 Vom „Erregergeschlecht" und „Busenfetischismus" – Sexualität in ihrer komischen Dimension 104

5.1.4 Die Thematisierung menschlicher Verdauungsvorgänge als komisches Prinzip 107

5.1.5 Komik und Kulinarik 108

5.2 Komik als Produkt sprachlicher Eskapaden 111

5.2.1 Regionale Sprachformen – Dialekt, Sprichwörter, Austriazismen 112

5.2.2 Das Spiel mit der Lautstruktur oder Von der poetischen Verballhornung als komisches Prinzip 120

5.2.3 Das Ausreizen von Sprache als Strukturprinzip oder Von Neologismen und „Endloskomposita" 123

5.2.4 Vom Konjunktiv und der grammatischen Deviation als komikkonstituierende Mittel 126

5.3 Der literarische Vergleich oder Von der Inadäquatheit als komisches Prinzip 129

5.4 Das Figurenpersonal 132

5.5 Komik im Umgang mit Theatermitteln 139

5.6 Komik als Resultat des Einsatzes von Anachronismen 143

5.7 Anspielungen 144

6. Vom literarischen zum szenischen Übersetzungsprozess 147

6.1 Die Frage nach differenten Lachkulturen oder Von der Lachkultur als Schnittmenge 147

6.2 Die Suche nach dem adäquaten Zeichen als zentrale Parallele zwischen literarischer und szenischer Transformation 156

6.3 *Kafka. Comédie* in einer Aufführung durch das *Théâtre de Ajmer* in Marseille 158

6.3.1 Basisinformationen zur Aufführung 158

6.3.2 *Kafka. Comédie* in der französischen Presse 160

6.3.3 „Une langue qui crache le sang“ als Grundprinzip der szenischen Umsetzung – Eine Inszenierungsanalyse 161

Epilog 171

Quellenverzeichnis 173

Danksagung oder Von meinen persönlichen Kulturvermittlern/innen 191

Anhang 192

I. Transkriptionen der einzelnen Interviews (chronologisch) 192

A) Interview mit Franck Dimech 192

B) Interview mit Heinz Schwarzinger 197

C) Interview mit Franzobel 203

D) Interview mit Jean-Marie Winkler 213

II. Abstract 225

III. Lebenslauf 226

EINLEITUNG

I. FORSCHUNGSGEGENSTAND UND ERKENNTNISINTERESSE

Stefan Griebl hat sich unter dem Pseudonym Franzobel in den letzten Jahren zu einem Protagonisten der österreichischen Gegenwartsliteratur entwickelt. Neben zahlreichen Prosatexten (Romane, Erzählungen etc.) und lyrischen Arbeiten nimmt das dramatische Schreiben einen immer größeren Stellenwert in seinem Schaffen ein. Seit 1997 hat der Autor mehr als dreißig dramatische Texte (inkl. Opernlibretti) verfasst, ein Großteil derer auch bereits an bedeutenden Bühnen im deutschsprachigen Raum uraufgeführt wurde.

Im Rahmen meiner Diplomarbeit soll der Blick über den deutschsprachigen Raum hinaus auf Frankreich gerichtet werden.[1] Dort wurden bisher zwei Stücke (*Kafka. Eine Komödie / Kafka, comédie.* Übersetzung: Maurice Taszman; *Mayerling. Die österreichische Tragödie. / Mayerling, une tragédie autrichienne.* Übersetzung: Anne Monfort) und ein kurzer Theatermonolog (*Monolog für einen Schauspieler / Monologue pour un comédien*. Übersetzung: Henri Christophe) des österreichischen Autors ins Französische übertragen. Eine weitere Übersetzung (*Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes / Zipf ou La face obscure de la lune*. Übersetzung: Jean-Marie Winkler) steht kurz vor ihrer Fertigstellung. In Hinblick auf die jeweiligen Erscheinungsdaten der übersetzten Stücke lässt sich feststellen, dass die Übersetzungen einen Querschnitt durch das dramatische Schaffen des Autors ergeben: *Kafka. Eine Komödie* (1998) als früher Theatertext, *Mayerling. Die österreichische Tragödie* (2001) und *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes* (2007) als jüngerer Theatertext des Autors.

Mein Forschungsziel besteht darin, anhand dieser Übersetzungen die Problematik des Sprachenwechsels unter besonderer Berücksichtigung der komischen Elemente zu untersuchen. Sowohl *Kafka* als auch *Mayerling* lassen sich als Komödien charakterisieren, bei *Z!PF* lässt sich keine eindeutige Zuordnung vornehmen, vielmehr handelt es sich um einen

[1] Allgemein lässt sich eine rege Übersetzungstätigkeit in Bezug auf Franzobels Werke feststellen. Die Übersetzungen reichen von einer spanischen Fassung von *Wir wollen den Messias jetzt* über italienische Übersetzungen seiner Gedichte bis hin zu einer japanischen Übertragung seines Kinderbuchs *Die Nase*. Vgl. http://www.franzobel.at/home.php [Rubrik „Übersetzungen"; zuletzt eingesehen am 4. September 2009]. Auffällig ist, dass es sich bei den Übersetzungen vor allem um dramatische Texte des Autors handelt, während die Prosa verhältnismäßig wenig übersetzt ist, wie der Autor feststellt: „Insgesamt habe ich nun um die zehn Sprachen, ein Kinderbuch ins Südkoreanische, ein Theaterstück ins Türkische, das sind die kurioseren. Überhaupt viel Theater, Prosa nur bruchstückhaft." Leeb, Notburga: *Aspekte der Dialogizität in Franzobel: „Die Musenpresse"*. Dipl. Wien, Institut für Germanistik, 2005, S. 117-118.

Text, der historische Ereignisse mit Fiktion vermischt und dabei permanent zwischen Komik und Tragik oszilliert. Die teilweise enge Bindung von Franzobels Komikbegriff an regionale Traditionen, Sprachgebräuche und Motive stellt in der Übersetzung eine große Herausforderung an den/die Übersetzer/in dar und macht eine Untersuchung der Komik in einem transnationalen Kontext besonders interessant.

II. METHODIK UND FORSCHUNGSFRAGEN

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Übersetzungen wird in meiner Arbeit vor allem mit den Instrumenten einer modernen Übersetzungsforschung erfolgen, die sich weg von einer rein linguistischen, der Philologie verpflichteten Übersetzungstheorie hin zu einer Übersetzungsforschung als kulturwissenschaftliche Praxis bewegt.

Meine Analyse wird sich dabei vor allem auf die Forschungsansätze von Jiří Levý, Jörn Albrecht und die Translation Studies stützen. Mithilfe dieser Forschungsgrundlagen sollen die Methoden und Strategien des/r Übersetzers/in im Umgang mit dem Original benannt, analysiert und interpretiert werden. Der Schwerpunkt wird dabei auf die Auseinandersetzung mit der hohen regionalen Spezifität gelegt, die Franzobels Texte sowohl auf sprachlicher (Mundartelemente, Dialektgedichte und -begriffe, Sprichwörter) als auch auf inhaltlicher Ebene (Thema in *Mayerling*: Selbstmord des Thronfolgers Rudolf) prägt. Die zentrale Rolle regionaler Motive, Sprachregister, Stilformen etc. steht in einer engen Verbindung mit dem Komikverständnis des Autors – eine Auseinandersetzung mit diesen Elementen bildet infolgedessen eine fundierte Basis für die weitere Problematisierung der Übersetzbarkeit komischer Elemente.

Die enge Bindung von Komikbegriff bzw. Humorverständnis an bestimmte nationale, kulturelle und soziologische Faktoren und Kontexte bzw. die Fragestellung danach motivierte mich zu meiner Entscheidung für die Analyseansätze jener moderneren Übersetzungsforschung, die Translation als interkulturelle Kommunikation auffasst und darauf untersucht, wie regionale bzw. komische Elemente verändert werden, um ihre Wirkung in der Zielkultur zu bewahren.[2]

[2] Vgl. hierzu die Ansätze der modernen Übersetzungswissenschaft, in der sich der Begriff der treuen Übersetzung weniger auf die semantische Ebene des Wortes als vielmehr auf die Wirkung des Textes auf den/die Rezipienten/in bezieht. S.a. 3.1.1.

Die zentralen Fragestellungen, welche sich daraus für meine Arbeit ergeben, sind also: Welche Übersetzungsstrategien, Methoden bzw. Veränderungen lassen sich anhand der einzelnen Übersetzungen nachweisen und in welchem Verhältnis stehen sie zu ihrer Vorlage? Wie stark ist der Einfluss der Zielkultur auf die jeweilige Übersetzung? Inwiefern lassen sich anhand der Veränderungen unterschiedliche national bzw. kulturell bedingte Komikbegriffe festmachen? Hat der/die Übersetzer/in Veränderungen vorgenommen, um ein direktes Verständnis des Textes in der Aufführung zu erleichtern? Welche Möglichkeiten bietet die szenische Umsetzung in der Vermittlung fremdkultureller Elemente?

III. AUFBAU DER ARBEIT

Im ersten Teil dieser Arbeit erfolgt eine kurze Darstellung der Biografie des Autors mit einer Fokussierung auf dessen dramatisches Schreiben im zweiten Kapitel. Diese Auseinandersetzung mit Franzobels Leben und Werk dient vor allem dazu, jene zentralen Eckdaten hervorzuheben, die für das literarische bzw. im Speziellen für das dramatische Schaffen des Autors von Bedeutung sind. In Bezug auf die Quellenlage gilt es zu erwähnen, dass ich meine Informationen vor allem aus diversen Interviews in der Tages- und Wochenpresse, literaturwissenschaftlichen Beiträgen in Fachzeitschriften, einer Fernsehdokumentation von Günter Kaindlstorfer unter dem Titel *Der König von Absurdistan. Im Reich des Dichters Franzobel – Eine Audienz*, der Online-Ausgabe von *Das Kritische Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* und diversen Programmheften zu den (Ur-)Aufführungen der Theaterstücke beziehe.[3]

Im dritten Kapitel wende ich mich den theoretischen Grundlagen der Übersetzungsforschung zu. Im Rahmen eines historischen Abrisses werden die wichtigsten Strömungen und Tendenzen in der Geschichte der Übersetzung aufgegriffen, um auf diese Weise eine methodische Grundlage für die eigene Auseinandersetzung mit den Übersetzungen zu schaffen. In diesem Zusammenhang erfolgt außerdem eine vertiefende Auseinandersetzung mit der Problematik der Dramenübersetzung und deren Anforderungen an den/die Übersetzer/in.

Nach einer detaillierten Darstellung der ins Französische übersetzten Texte, im Rahmen derer neben einer kurzen Dramenanalyse auch die Überleitung zu den einzelnen Übersetzungen

[3] Für ausführliche bibliographische Informationen zu den verwendeten Materialien s.a. Quellenverzeichnis.

gelegt und Basisinformationen zu den jeweiligen Übersetzern/innen, Verlagen, Buchausgaben, Aufführungsdaten und der Rezeption geliefert werden, erfolgt im anschließenden Hauptteil – dem fünften Kapitel – der Versuch einer Charakterisierung der Komik in Franzobels Stücken. Anhand einzelner Textbeispiele aus den drei Theatertexten – *Kafka. Eine Komödie*, *Mayerling. Die österreichische Tragödie*, *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes* – werden zentrale komische Elemente in den Texten festgemacht und anschließend in ihrer Übersetzung analysiert. In diesem Zusammenhang wird eine Kategorisierung der Komik in unterschiedliche Gruppen – Körperkomik, Sprechhandlung etc. – vorgenommen, die jeweils getrennt voneinander untersucht und analysiert werden.

Im letzten Kapitel meiner Arbeit stelle ich schließlich die Frage nach differenten Lachkulturen und einer damit verbundenen Übersetzungsproblematik. In diesem Zusammenhang ziehe ich ein Résumée aus den im Rahmen der Übersetzungsanalyse gewonnenen Erkenntnissen einer (nicht) erfolgten Umwandlung der komischen Elemente. Nach der Auseinandersetzung mit den komischen Elementen auf der Ebene des geschriebenen Textes, erfolgt abschließend ein Ausblick auf die Theaterpraxis, indem ich eine Inszenierung des Textes *Kafka. Comédie*, welche 2005 in Marseille stattgefunden hat, aufgreife und in Ausschnitten analysiere.

Stand die Analyse des Transformationsprozesses zu Beginn ganz im Zeichen der literarischen Übersetzung, so erfährt der Übersetzungsbegriff in diesem Zusammenhang eine Ausdehnung auf einen intermedialen Kontext: die Theaterinszenierung. Im Rahmen einer Inszenierungsanalyse versuche ich, auf differente Komikbegriffe aufmerksam zu machen bzw. den Fremdheitsgrad der szenischen Übersetzung für ein französisches Zielpublikum festzumachen.

1. VOM „PYROMANEN DER POESIE“ ODER AUS DEM LEBEN DES DICHTERS FRANZOBEL

> Ich glaube an Stil und die Notwendigkeit einer gewissen Eingefleischtheit der Sätze. Ich glaube an das Tänzerische und Verspielte, an Rhythmus und die Schönheit der Sprache, auch wenn sie Grausliches beschreibt, an eine gewisse Eigendynamik der Dichtung. Natürlich sind mir alle Mittel recht, das anzufeuern, dem einzuheizen. Da bin ich ein Pyromane der Poesie.[4]

Die „Eingefleischtheit“ der Sätze, das Suchen nach einem bestimmten Rhythmus in einer tänzerischen, verspielten Sprache, diese Elemente prägen Franzobels Werk, welches von Lyrikbänden über Romane und Zeitungskolumnen bis hin zu den zahlreichen Theatertexten ein breites literarisches Spektrum abdeckt. Stand insbesondere in den frühen Werken des Autors noch ein experimenteller Umgang mit Sprache im Vordergrund, so entwickelte sich im Laufe der Jahre das Erzählen von Geschichten und Aufzeigen politischer, historischer bzw. gesellschaftlicher Zusammenhänge zur zentralen Konstante in Franzobels literarischen Arbeiten.

Das Ziel dieser ersten Auseinandersetzung mit dem Autor besteht darin, grundlegende Information zu Leben und Werk des Dichters gesammelt wiederzugeben, um so eine fundierte Basis für die weitere Analyse seines Theaterschaffens zu legen. Der Rückgriff auf biografische Fakten lässt sich in diesem Zusammenhang am besten mit den Worten des Dichters selbst argumentieren: „Das mit dem Verzicht auf Programmatik und Autobiografie kann ich nicht ganz glauben. Literatur schöpft immer aus dem Reservoir des Gelebten und Gefühlten.“[5]

1.1 FRAN 2:0 BEL ODER VOM FUßBALL UND ANDEREN MYTHEN

Auf seiner Homepage und in diversen Buchveröffentlichungen publizierte Franzobel verschiedene Versionen seines Lebenslaufes, die – je nach ihrer thematischen Zuordnung

[4] http://www.franzobel.at/navigation.php?dir=%DCbers%20Erz%E4hlen1.html [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].
[5] http://www.franzobel.at/navigation.php?dir=%DCbers%20Erz%E4hlen1.html.

(bspw. Theater, Fußball etc.)[6] – unterschiedliche Angaben zu seiner Biografie liefern. Aufgrund des offensichtlich hohen Anteils an Fiktion können diese Informationen für die vorliegende wissenschaftliche Auseinandersetzung nur marginal verwendet werden, allein ihre Existenz zeugt jedoch vom starken Hang des Autors zu Mythen und Geschichten.

Eine ähnliche Mythisierung, wie Franzobel sie in Zusammenhang mit biografischen Angaben zu seiner Person pflegt, lässt sich auch anhand diverser Aussagen zur Wahl seines Pseudonyms aufzeigen. Der Wiener Germanist Wendelin Schmidt-Dengler bspw. beruft sich auf eine Aussage des Autors, wonach dieser über den Stand eines Fußballmatches zwischen Frankreich und Belgien, der auf der Anzeigetafel als FRAN (CE) 2:0 BEL (GIQUE) dargestellt wurde, zu seinem Namen inspiriert worden wäre.[7] Anderen Theorien zufolge handelt es sich bei dem Pseudonym um eine Verbindung des Mädchennamens der Mutter mit dem Vornamen des Vaters:

> Nur habe er eben dem Mädchennamen der Mutter zusätzlich den Vornamen des Vaters hinzugefügt: Franz Zobel; der Tippfehler eines Freundes machte die Sache dann endgültig klar. Unter dem Markenzeichen Franzobel erscheinen seither nicht nur Bücher und Theaterstücke, das Label steht auch für alle Kommentare und Statements zur Verfügung.[8]

Worauf das Pseudonym des Schriftstellers tatsächlich beruht, lässt sich auch im Rahmen dieser Diplomarbeit nicht endgültig klären, gewiss ist jedoch, dass dieses dem Autor einen gewissen Abstand zu seinem Werk ermöglicht.[9] Zugleich manifestiert sich im spielerischen Umgang des Autors mit seinem Pseudonym jedoch – wie eingangs erwähnt – dessen Vorliebe für den Mythos:

---

[6] Vgl. http://www.franzobel.at/navigation.php?dir=Lebensl%E4ufe1.html [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

[7] Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: „Ich bin meine eigene Inflation". Franzobels Beitrag zur Physiognomie der neuesten Literatur aus Österreich. In: *Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen.* November 2002, S. 78-80, hier: S. 78. Der Hinweis auf den Zusammenhang mit dem Spielstand einer Fußballkonfrontation zwischen Frankreich und Belgien findet sich auch an anderer Stelle: „Bei einer Fußballübertragung stach mir die Bildmarke ‚Fran 2:0 Bel' wie ein Wort ins Auge – ich las ‚Franzobel'". In: Rottenberg, Thomas: Franzobel will mit Seeger plauschen. In: *Der Standard.* 7. Mai 2004, S. 9. Franzobel selbst widerlegt diesen konstruierten Mythos um sein Pseudonym im Jahr 2005 in einem Interview allerdings als „frei erfunden!". In: Weidinger, Karl: „Weltmaschine aus Worten". Der Dichter Franzobel über seine Schreibmanie, seinen Namen – und über Fußball. In: *Wiener Zeitung*. Beilage extra, 16. September 2005, S. 8.

[8] Kastberger, Klaus: The King of Kalauer. In: *Falter*. Beilage, 24. März 2000 (Nr. 12), S. 5-6, hier: S. 5. „Franz steht für den Vornamen seines Vaters […], Zobel für den Mädchennamen der Mutter, der für sich selbst spricht." In: http://sandammeer.at [„Rubriken/Portraits u. Interviews/Franzobel"; zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

[9] Der Dichter selbst bezeichnet seine literarische Tätigkeit als ein „Schriftstellerprojekt" des bildenden Künstlers Franz Zobel. Der Autor Franzobel ist demnach ergo ein Kunstprodukt des bildenden Künstlers Franz Zobel. Vgl. *Der König von Absurdistan. Im Reich des Dichters Franzobel – Eine Audienz*, Regie: Günter Kaindlstorfer, Österreich 2007, Min. 09.00.

> Ich glaube, Mythen sind für mich deswegen so wichtig, weil ich immer wieder darauf reingefallen bin, mein ganzes Leben lang. Also, man geht als Pubertierender diesen Rockstars auf den Leim und glaubt, die leben wirklich dieses wilde Leben, das sie vorgeben zu leben und dann kommt man drauf, die gehen joggen und trinken grünen Tee und rauchen gar nicht und nehmen viel weniger Drogen als man selbst und lauter solche Unehrlichkeiten, denen man gerade in den Mythen begegnet und das sind, glaube ich, die Dinge, die mich interessieren.[10]

Das Interesse für Mythen manifestiert sich auch in den literarischen Texten des Autors, worauf unter anderem in Kapitel 2.2.1 und in der Auseinandersetzung mit der Dekonstruktion des Habsburger- bzw. des Kafka-Mythos (Kapitel 4.1.2 und 4.2.2) in den jeweiligen Theatertexten noch näher eingegangen wird.

1.2 VON DER BILDENDEN KUNST ZUR LITERATUR

Franzobel wurde am 1. März 1967 als Franz Stefan Griebl im oberösterreichischen Pichlwang geboren. Nach seiner Schulausbildung an der HTL Vöcklabruck und zwei erfolglosen Versuchen, an die Akademie der Bildenden Künste in Wien aufgenommen zu werden[11], entschloss sich der Dichter 1986 zu einem Studium der Germanistik und Geschichte. In die Studienzeit fallen neben bildnerisch-künstlerischen Projekten[12] auch erste literarische Versuche, bei denen es sich vor allem um ein Ausprobieren und Herumexperimentieren mit Sprache handelte und welche in einem engen Zusammenhang mit seiner intensiven Auseinandersetzung mit den Arbeiten der Wiener Gruppe und den Vertretern der visuellen Poesie stand.

---

[10] *Der König von Absurdistan. Im Reich des Dichters Franzobel – Eine Audienz*. Min. 32. Im Interview schildert der Autor das Wechselspiel zwischen Wahrheit und Fiktion als Katalysator: „das ist vielleicht bei Mythen auch das Interessante für mich, dieses Spiel mit der Wahrheit. Mythen spielen immer eine mögliche Wahrheit vor, die aber dann, wenn man sie hinterfrägt, meistens sich überhaupt nicht als wahr herausstellt. […] Es ist dieses Spiel mit der Wahrheit oder auch mit der Verlogenheit oder mit der äußeren Fassade und dem inneren Menschen. Also so dieses Wechselspiel eigentlich, das interessiert mich sehr." Quelle: Transkription des Interviews mit Franzobel, geführt am 24. Juni 2009 in Wien und im Anhang nachzulesen.

[11] „Dann bin ich 1986 nach Wien gekommen, damals noch mit der fixen Idee, Künstler, Maler zu werden, beziehungsweise schon zu sein. Ich bin damals zwischen Genialitätsanspruch und dem Wissen ums Scheitern gependelt, was meine Zukunftsvorstellungen anlangte, recht radikal, dachte mir, Hauptsache Kunst machen." Beck, Andreas: Vom Kefir- und Sauerteig-Prinzip. In: Burgtheater Wien (Hrsg.): *Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie.* Programmheft (Redaktion: Andreas Beck), Heft 123, Spielzeit 2005/06, S. 65-77, hier: S. 65.

[12] „Dann hatte ich mit 23 eine größere Ausstellung, aber danach gab es keine Resonanz mehr. Die Wohnung war voll, niemand hat sich für die Bilder interessiert, gekauft hat ohnehin keiner was […] Und formal war ich irgendwie an einem Endpunkt." Griebl, Stefan: „Wenn man Sie so ansieht". In: *Die Presse*. Beilage, 1. März 1997, S. 4.

1994 schloss Franzobel sein Studium mit einer Diplomarbeit unter dem Titel *Die hohe Seh: Poetizität und Erkenntnis im Rahmen der visuellen Poesie* ab, in welcher er sich dem Bereich der visuellen Poesie von einem literaturwissenschaftlichen Standpunkt aus näherte und den Versuch unternahm, unterschiedliche Formen von visueller Poesie festzumachen.[13] Der Auseinandersetzung mit dem Bereich der visuellen Poesie ging bereits eine frühere erste Publikation im Eigenverlag unter dem Titel *KRITZI KRATZI*[14] voran. Hierbei handelt es sich um eine Anthologie von Texten unterschiedlicher Autoren/innen aus dem Bereich der visuellen Poesie, in welcher der Autor die im Rahmen der Diplomarbeit vorgenommene Kategorisierung unterschiedlicher Gruppen bereits antizipiert. Das große Interesse und Engagement für experimentelle Literatur (1996 erfolgte in Zusammenarbeit mit Christian Steinbacher erneut die Veröffentlichung einer Anthologie, diesmal unter dem Titel *Konzept und Poesie*)[15] und damit verbunden die intensive kritische Auseinandersetzung mit Sprache prägte den Autor und spiegelt sich auch in seinen eigenen Werken wider.

1.3 ERSTE LITERARISCHE ERFOLGE

1995 lässt sich mit der Zuerkennung des Ingeborg-Bachmann-Preises für seine Erzählung *Die Krautflut* der literarische Durchbruch Franzobels festlegen, welcher dem Autor erstmals ermöglichte, vom Schreiben bzw. der durch den steigenden Bekanntheitsgrad anwachsenden Anzahl von Lesungen zu leben. Der Siegertext *Die Krautflut* wird in der Einleitung als „Prosamusik“[16] bezeichnet, eine Zuschreibung, die auf Franzobels verspielten Umgang mit Sprache verweist, der sich in diesem Werk manifestiert. Der Dichter schildert eine Vierecks-Geschichte zweier Paare, verliert sich dabei aber unentwegt in den Fängen der eigenen Sprachkunst, die Geschichte entgleitet stets in das Universum seiner eigenen Wortkaskaden und hängt dadurch permanent in der Schwebe zwischen Fiktion und Realität.

In Bezug auf das literarische Schaffen Franzobels lässt sich seit Beginn seines Schreibens eine interessante Entwicklung feststellen, die in Feuilleton und Literaturkritik bzw. in Interviews bestätigt wird. Es handelt sich hierbei um die Entwicklung von einer vor allem auf den experimentellen Umgang mit Sprache und Semantik konzentrierten Form zu einer immer

[13] Vgl. Griebl, Franz Stefan: *Die hohe Seh. Poetizität und Erkenntnis im Rahmen der visuellen Poesie*. Dipl. Universität Wien. Institut für Germanistik, 1994.
[14] Franzobel (Hrsg.): *KRITZI KRATZI. Anthologie gegenwärtiger visueller Poesie*. Wien: Logo edition ch, 1993.
[15] Franzobel; Steinbacher, Christian (Hrsg.): *Konzept und Poesie*. *Anthologie*. Linz: Blattwerk, 1996.
[16] Franzobel: *Die Krautflut. Erzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp 1987), 1995, S. 2.

stärkeren Tendenz zur Vermittlung von Inhalten und zum Erzählen von Geschichten als zentrales Anliegen.[17] Diese Hinwendung zu einer stärkeren Konzentration auf die narrative Ebene des Textes beschreibt der Dichter in einem Interview folgendermaßen:

> Ich glaube, man beschränkt sich beim Schreiben generell auf ein paar Möglichkeiten. Ich habe mit ganz einfachen Methoden zu schreiben begonnen, mit strengen Konzepten. Und die Methoden sind immer komplexer geworden, oder ich habe mich immer weniger an Konzepte gehalten. […] Zur Zeit ist es so, daß die Vorgaben weniger und weniger werden, aber vielleicht schauen sie auch nur anders aus. Ich bin dabei, grober, großzügiger, narrativer zu werden, weil die große Prosa unheimlich viel Zeit in Anspruch nimmt.[18]

Zu den bekanntesten Romanen des Autors zählen: *Böselkraut und Ferdinand. Ein Bestseller von Karol Alois* (1998), *Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt* (2000), *Lusthaus oder Die Schule der Gemeinheit* (2002), *Das Fest der Steine oder Die Wunderkammer der Exzentrik* (2005) und *Liebesgeschichte* (2007).

1.4 VON LITERARISCHEN VORBILDERN UND IHREN SPUREN

Sowohl in der Presse als auch in der Sekundärliteratur wird Franzobel immer wieder eine enge Bindung an eine österreichische Literaturtradition attestiert.[19] Helmut Gollner formuliert eine derartige Zuschreibung in einer Rezension zu Franzobels Roman *Scala Santa* folgendermaßen:

> Es ist, als hätte der Artmann die Jelinek verführt, daß sie im Übermute den Franzobel gebiert…: seinem Großvater Herzmanovsky-Orlando wie aus dem Gesicht geschnitten, eine Quergeburt wie sein älterer Bruder Werner Schwab, nur viel unproblematischer, auch grimassierend noch dem Onkel Doderer ähnlich, hat Franzobel sogar den Urahn

[17] Vgl. die Romane *Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt* und *Das Fest der Steine oder Die Wunderkammer der Exzentrik* (s.a. Quellenverzeichnis). Im Interview bezeichnet der Dichter diese Hinwendung zu narrativeren Schreibmustern als einen „Schreibwandel". Vgl. Transkription des Interviews mit Franzobel.

[18] Cejpek, Lucas (Hrsg.): *Zettelwerk. Gespräche zu einer möglichen Form.* Wien: Sonderzahl, 1999, S. 93. In einem anderen Interview trifft der Autor folgende Feststellung: „Ich bin gerade dabei, wieder mehr an den Humanismus zu glauben, an die politische Kraft von Texten. Das war vor zehn Jahren anders. Da ging es mir eher um Experimente mit der Sprache, ums Handwerk, um den reinen Klang. Wahrscheinlich ist das ganz normal: Mit 17 glaubt man, die ganze Welt zu verstehen, dann kommt man drauf, dass man nichts versteht, wirft allen Humanismus über Bord, wird Misanthrop und später kommen mit der Zeit die alten Werte doch wieder zurück." Rathammer, Petra: „Es regiert der Fake". Der Autor Franzobel im Gespräch mit der „Wiener Zeitung". In: *Wiener Zeitung*. 8. Oktober 2005, S. 13.

[19] Zur Problematik der Abgrenzung einer spezifisch österreichischen Literaturtradition von jenem einer allgemein deutschsprachigen s.a. 2.2.4.

> Nestroy im Blut; Papas Freunde aus der Wiener Gruppe gingen in der Familie wohl schon früh ein und aus, und Wahlonkel Priessnitz genoß mehr Vertrauen als mancher Verwandter.[20]

Im Feuilleton werden Johann Nestroy[21], Ferdinand Raimund und Fritz von Herzmanovsky-Orlando[22] ebenso genannt wie Ernst Jandl[23] und im Besonderen die Protagonisten der Wiener Gruppe, insbesondere Oswald Wiener[24] und Konrad Bayer[25]. Der Autor selbst beruft sich in seinen Aussagen auf Heimito von Doderer[26] und Reinhard Priessnitz[27], identifiziert sich außerdem mit Thomas Bernhard[28], Robert Musil, James Joyce, Samuel Beckett und Elias Canetti[29]. Im Gespräch mit Notburga Leeb betont Franzobel den Einfluss dieser Dichter auf sein eigenes Schreiben:

---

[20] Gollner, Helmut: Eine ausgesprochen österreichische Physiognomie. Familiäre Betrachtungen zu Franzobels Roman „Scala Santa". In: *Literatur und Kritik*. Nr. 347/348, 2000, S. 92-94, hier: S. 94.

[21] Vgl. *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* unter http://www.klgonline.de/ [Rubrik „Recherche/Franzobel/Essay"; zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

[22] „Roh und rücksichtslos lässt er die von ihm ins Leben gerufenen Figuren sich von Seite zu Seite wüten. Dies wird von vielen für typisch österreichischer, barocker Überschwang gehalten, und den meisten fällt angesichts der Verstiegenheiten als ein Stammvater Fritz von Herzmanovsky-Orlando ein." In: Thuswaldner, Werner; Trattnig, Karin: Übermaß an barocker Fantasie. In: *Salzburger Nachrichten.* Beilage zum Wochenende, 18. Mai 2002, S. XII.

[23] Vgl. Thurnher, Armin: „Ich bin ein Vergesser". In: *Falter*. 7. November 2003 (Nr. 45), S. 24/57, hier: S. 57.

[24] Eder, Thomas: Nachwort. Romanzen und Matrizen. In: Franzobel: *Die Krautflut. Erzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp 1987), 1995, S. 79-94, hier: S. 79-80.

[25] Vgl. Eder: Nachwort. Romanzen und Matrizen. S. 79-80. Käfer, H. Wolf: Wortlust-Spasskultur. Der neue Shooting-Star der Literaturszene Franzobel – Sprachgenie, Hanswurst, Bierzeltdichter? In: *morgen. Kulturzeitschrift aus Niederösterreich.* September 1998 (Nr. 120), S. 18-20, hier: S. 18.

[26] „Heimito von Doderer ist eines meiner großen Vorbilder. Er hat eine ähnliche Form der Bilderfindung wie ich, er geht ähnlich vor bei der Beschreibung von Gefühlen, bei der Findung von Metaphern. Doderer ist einer der wenigen Autoren des 20. Jahrhunderts, die das Sujet „großer Roman" bewältigt haben." Kaindlstorfer, Günter: „Ich dichte vorwiegend im Bett". In: *Der Standard*. Beilage Album, 1. April 2000, S. 9.

[27] „Für mich ist alles bisher Geschriebene relevant. Das reicht von Aichinger bis Zweig. Aber herausstreichen möchte ich Reinhard Priessnitz, der für mich ungemein wichtig war und ist." Griebl, Stefan: „Wenn man Sie so ansieht". S. 4.

[28] „Ich muß mich ja zurückhalten, nicht andauernd Bernhard zu lesen! Ich mag seinen Sprachduktus, seine Sprache ist für mich so typisch oberösterreichisch: das Immerwiederkehrende, das Schleifende. Und mittendrin das Wienerische, das Raunzerische. Ich kann den Bernhard sehr gut verstehen: Österreich ist eine offenes Irrenhaus, aber ein liebenswertes." Kitzmantel, Silvia: „Ich sehe mich eher als Volksdichter". Interview: Der oberösterreichische Autor Franzobel über Theater, das Schreiben und Erfolg. In: *Oberösterreichische Nachrichten*. 9. Juni 1998, S. 7. Wendelin Schmidt-Dengler verweist auf eine Parallele zwischen Franzobel und Bernhard: „Nichts Derbes ist ihm fremd; Obszönes und Liturgisches werden unter dieses Sprachjoch gezwungen, und mit allen alten und neuen Meistern macht er, hierin Thomas Bernhard nicht ganz unverwandt, *tabula rasa*." In: Schmidt-Dengler, Wendelin: „Ich bin meine eigene Inflation". Franzobels Beitrag zur Physiognomie der neuesten Literatur aus Österreich. S. 80.

[29] Kitzmantel, Silvia: „Ich sehe mich eher als Volksdichter". Interview: Der oberösterreichische Autor Franzobel über Theater, das Schreiben und Erfolg. S. 7.

> Jedes Buch, das ich lese, ist eine Art Vorbild, damals [zur Zeit der Entstehung des Romans *Die Musenpresse*; Anm.] hat mich die experimentelle Poesie beeindruckt und beeinflusst, Priessnitz, Heißenbüttel oder Dieter Roth, Oswald Wiener, Oskar Patior – Leute, die reflexiv gearbeitet haben […]. Heute wär's eher Doderer, Pynchon, Brinkmann oder „Die Blendung" von Canetti. Hans Henny Jahnn mag ich auch gern, Arnolt Bronnen, auch Jünger find ich interessant, Musil, Joyce, es gibt unendlich viele spannende Autoren, von denen man etwas lernen kann. Aber es geht eben wirklich von der Mickeymouse bis zu den Nobelpreisträgern, es hat alles einen Einfluss. Märchen, Zeitungen, es gibt nichts, was sich nicht niederschlägt.[30]

1.5 DER AUTOR IN SEINER GEGENWART ODER FRANZOBEL ALS „VIELSCHREIBER"

Auffällig in der Auseinandersetzung mit Franzobels literarischem Schaffen ist vor allem die Vielseitigkeit des Autors, die sich im permanenten Wechsel zwischen lyrischem, epischem und dramatischem Schreiben manifestiert.

In Feuilleton und Literaturkritik wird der Dichter häufig als „Vielschreiber"[31] bezeichnet, eine Zuschreibung, die sich angesichts der 35 Theaterstücke, die seit 1995 parallel zu monumentalen Romanprojekten wie *Das Fest der Steine* oder *Scala Santa* und zahlreichen kleineren Buchpublikationen (Gedichtbände, Kinderbücher, Krimis etc.)[32] entstanden sind, beinahe aufdrängt. Franzobel selbst relativiert sein eifriges Schaffen meist, indem er sich auf seine Lust am Schreiben und eine ähnliche bzw. noch größere Produktivität bspw. bei Goldoni oder Balzac[33] beruft.

Mit der enormen Produktivität des Autors geht eine Akribie in der Arbeit am Text einher, wie der Autor im Gespräch mit Lukas Cejpek und Ingram Hartinger betont:

---

[30] Leeb, Notburga: *Aspekte der Dialogizität in Franzobel: „Die Musenpresse"*. S. 117-118.

[31] Vgl. http://www.franzobel.at/navigation.php?dir=Mit%20Falter%2020061.html [zuletzt eingesehen am 27. August 2009]. Auch Günter Kaindlstorfer verweist in seiner Fernsehdokumentation zu Franzobel auf diesen Vorwurf, der im Feuilleton immer wieder gemacht wird. Vgl. *Der König von Absurdistan. Im Reich des Dichters Franzobel – Eine Audienz*. Min. 11.

[32] Im Katalog der Österreichischen Nationalbibliothek finden sich 51 verschiedene Titel des Autors, die über Gedichtbände, Erzählungen, Romane, Theatertexte, Kinderbücher und Opernlibretti ein weites literarisches Spektrum abdecken.

[33] „Goldoni hat in nur einem Jahr zehn Stücke geschrieben und Balzac in derselben Zeit wohl zehn Romane. Ich weiß natürlich, dass meine Produktion die Marktverträglichkeit übersteigt, andererseits sehe ich nicht ein, weshalb ich mich jetzt nur aus marktstrategischen Überlegungen beschneiden oder zurückhalten soll, solange es schreibt und fließt und muss." In: Beck, Andreas: Vom Kefir- und Sauerteig-Prinzip. S. 71.

> Es ist immer ein wahnsinniger Unterschied zwischen der Erstfassung, ich meine, jeder hat seine eigenen Denkstrukturen, und die sind in der Erstfassung am stärksten spürbar. Ich schwimme da in meinen Satzbaukonstruktionen und bekomme kaum Luft, aber ich weiß, das ist halt das erste Hineinspringen zum Durchtauchen der Inhalte. Und dann muß man rudern, bis man Oberwasser bekommt, um am Ende etwas herauszufischen, Sprachliches, Inhaltliches. Ich habe bis zu hundert Überarbeitungsgänge bei einem Text.[34]

Im Gespräch mit Notburga Leeb bemisst der Autor dem ersten Hinschreiben des Textes nur zehn Prozent der Arbeit, den Rest stelle die Überarbeitung dar.[35] Diese Akribie im Überarbeitungsvorgang bescheinigt ihm auch sein Verleger im Zsolnay-Verlag, Herbert Ohrlinger, wenn er Franzobel als einen exakten und genauen Arbeiter bezeichnet.[36]

[34] Cejpek, Lucas (Hrsg.): *Zettelwerk. Gespräche zu einer möglichen Form.* S. 94.
[35] Vgl. Leeb, Notburga: *Aspekte der Dialogizität in Franzobel: „Die Musenpresse“*. S. 105.
[36] Vgl. *Der König von Absurdistan. Im Reich des Dichters Franzobel – Eine Audienz*. Min. 9.

2. FRANZOBEL ALS THEATERAUTOR

2.1 VOM KOMPARSEN ZUM DRAMATIKER

> Ich bin […] auf dem Land aufgewachsen. Da war Theater etwas Fremdes, etwas nicht Existierendes, oder wenn, dann nur als herumtourende Drittbesetzung des Linzer Kellertheaters, als Schulinszenierung oder Theaterparodie im Fernsehen, schreckliche Dinge. Also habe ich beschlossen, Theater und ich, das sind zwei diametrale, zwei völlig entgegengesetzte Pole: Mit Theater habe ich nichts zu tun.[37]

Die Studienzeit in Wien ermöglichte Franzobel Ende der Achtzigerjahre einen neuen Zugang zum Theater. Die Anziehung, welche besonders die bildnerische Kunst zu Beginn auf den Schriftsteller ausübte, verlagerte sich allmählich zu einem immer stärkeren Interesse für Literatur und Sprache, im Interview mit Andreas Beck schildert der Autor diesen Wandel:

> Um aber doch etwas Perspektive zu spüren, habe ich mir gedacht, wenn es mit der Malerei nicht klappen sollte, kann ich vielleicht Bühnenbild machen und bin also ein paar Mal ins Burgtheater gepilgert, um mir Bühnen anzuschauen und habe dabei auch an der Sprache nicht vorbeihören können und war angegriffen, gefangen.[38]

Neben dieser Berührung mit Theater für den Dichter als Teil des Publikums finden sich in Interviews aber auch Verweise darauf, dass dieser im Rahmen seiner Tätigkeit als Komparse am Wiener Burgtheater (zwischen 1987 und 1991) auch selbst auf der Bühne stand, bspw. als Leichenträger[39] in Peter Turrinis *Tod und Teufel* (Premiere: 10. November 1990, Regie: Peter Palitzsch)[40].

Franzobels erstes Theaterstück entstand 1995. Im Rahmen der Wiener Festwochen erhielt der Dichter den Auftrag, ein Stück für eine Kooperation zwischen den Schauspielhäusern Graz und Wien zu schreiben, welches – vom Autor selbst als „Antistück“[41] bezeichnet – unter dem Titel *Das Beuschelgeflecht* am 4. Juni 1996 in der Regie von Thilo Voggenreiter im

[37] Beck, Andreas: Vom Kefir- und Sauerteig-Prinzip. S. 65.
[38] Beck, Andreas: Vom Kefir- und Sauerteig-Prinzip. S. 65.
[39] Vgl. Beck, Andreas: Vom Kefir- und Sauerteig-Prinzip. S. 66.
[40] Beil, Hermann; Ferbers, Jutta; Peymann, Claus; Thiele, Rita: *Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater. 1986-1999. Band II (Chronik)*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999, S. 162.
[41] Transkription des Interviews mit Franzobel.

Schauspielhaus Graz uraufgeführt wurde. Franzobel selbst äußert sich zu dieser Aufführung kritisch:

> Ein komplett undramatisches, gegen das Theater geschriebenes Stück, wo acht Personen an einem Tisch sitzen und sich vom Konzept her nicht bewegen dürfen. Die Idee war, nur Sprache spielen zu lassen, keine Gestik, das hat man aber nicht gepackt, man hat es verhampelt.[42]

Die nächsten Theaterarbeiten folgten relativ rasch, allein im Jahr 1998 fanden fünf Uraufführungen[43] statt, darunter zwei Inszenierungen am Landestheater Linz (*Nathans Dackel.* Premiere: 1. Oktober 1998, Regie: Gerhard Willert; *Paradies*. Premiere: 25. Oktober 1998, Regie: Georg Schmiedleitner) und eine im Kasino am Schwarzenbergplatz, einer Nebenspielstätte des Wiener Burgtheaters (*Bibapoh. Mozarts Il re pastore folgend*. Premiere: 13. Juni 1998, Koproduktion mit den Wiener Festwochen, Regie: Philip Tiedemann, Michael Kreihsl).

2000 erging schließlich der erste Stückauftrag aus dem Ausland an den österreichischen Dichter: für das Staatstheater Stuttgart verfasste er den Text *Merzedes Stirbt*, der am 30. September in der Regie von Marcel Keller uraufgeführt wurde.[44]

Weitere bekannte Theatertexte sind: *Mayerling. Die österreichische Tragödie* (UA: 16. Juni 2001 Volkstheater Wien, Regie: Thirza Bruncken), *Mozarts Vision* (UA: 12. November 2003 Volkstheater Wien, Regie: Alexander Kubelka), *hunt oder Der totale Februar* (UA: 5. August 2005 Theater Hausruck, Regie: Georg Schmiedleitner), *Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie* (UA: 8. Oktober 2005 Akademietheater Wien, Regie: Karin Beier), *Hirschen* (UA: 30. November 2006 Schauspielhaus Graz, Regie: Georg Schmiedleitner), *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes* (UA: 19. Juli 2007 Theater Hausruck, Regie: Georg Schmiedleitner), *Prinzessin Eisenherz* (UA: 20. März 2009 Schauspielhaus Graz, Regie: Georg Schmiedleitner) und zuletzt *A HETZ oder Die letzten Tage der Menschlichkeit* (UA: 29. Juli 2009 Theater Hausruck, Regie: Georg Schmiedleitner). Bei diesen Stücken handelte

[42] Vgl. Beck, Andreas: Vom Kefir- und Sauerteig-Prinzip. S. 68.

[43] Diese Daten stammen aus einer Auflistung der einzelnen Franzobel-Aufführungen, die mir vom Thomas Sessler Verlag zur Verfügung gestellt wurde.

[44] Allgemein lässt sich feststellen, dass sich die Inszenierungen der Franzobel-Texte vor allem auf den österreichischen Raum beschränken. Von 38 beim Thomas Sessler Verlag angemeldeten Aufführungen (Aufführungen ab 1998) fanden sieben in Deutschland und eine einzige in der Schweiz statt.

es sich dem Dichter zufolge um Auftragswerke, die von den jeweiligen Theaterhäusern vergeben wurden.[45]

Als zentrale Spielstätten für die Werke des Autors lassen sich anhand der Aufführungsdaten zu Beginn des Schaffens vor allem das Linzer Landestheater (vier Aufführungen zwischen 1998 und 2002) und das Wiener Volkstheater (drei Aufführungen zwischen 1999 und 2003) festmachen. In Bezug auf die Regie tauchen folgende Namen mehrmals auf: der Schauspieldirektor und Regisseur am Landestheater Linz, Gerhard Willert, der zwei Uraufführungen (*Nathans Dackel* 1998 und *Volksoper* 2000) leitete, Christoph Coburger, der sich vor allem einer Verbindung von Franzobels Theatertexten und musikalischen Elementen widmete (*Narrenturm* 2002 und *Puppen. Veränderungen für vier Schauspieler und automatische Orgel* 2005) und Georg Schmiedleitner (*Paradies* 1998, *hunt oder Der totale Februar* 2005, *Hirschen* 2006, *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes* 2007 und *Prinzessin Eisenherz* 2009), dessen Regiearbeiten sicherlich prägend für die Franzobel-Rezeption im deutschsprachigen Raum waren und sind. Franzobel äußerte sich in einem Interview folgendermaßen zu Schmiedleitners Regiehandschrift:

> Wir haben eine verwandte Bildsprache, ergänzen uns wunderbar. Er nimmt meine Sätze ernst, überhöht nicht unnötig, findet phantastische Bilder, hat einen ähnlichen Sinn fürs bodenständig Groteske oder grotesk Bodenständige wie ich, inszeniert schnörkellos, unmanieriert, trocken, böse, was meiner oft uferlosen Sprache gut zu tun scheint, weil nichts gedoppelt wird.[46]

Die Zusammenarbeit der beiden wurde 2005 besonders gewürdigt, als dem Autor der österreichische Nestroy-Theaterpreis für das beste Stück und der Produktion der Nestroy-Spezialpreis verliehen wurde. In diesem Zusammenhang gilt es, weitere wichtige Auszeichnungen an den Autor anzuführen: 1992/93 das Stipendium als Linzer Stadtschreiber, 1995 der Ingeborg-Bachmann-Preis, 1998 der Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor, 2000 die Brecht-Medaille, 2002 der Arthur-Schnitzler-Preis, die Einladung zu den

[45] „Alle meine Theaterarbeiten waren Auftragsarbeiten. Und ich bin darüber froh, weil ich doch nur dann auch die Garantie habe, dass das Stück wirklich auf die Bühne kommt." In: Nagl, Silvia: Das macht sprachlos. In: *Oberösterreichische Nachrichten*. 29. Juli 2005, S. 19. Im Interview nennt der Autor den Theatertext *Kafka. Eine Komödie* als einzigen Text, der nicht als Auftragswerk entstanden ist. Vgl. Transkription des Interviews mit Franzobel.

[46] http://www.franzobel.at/navigation.php?dir=Mit%20Falter%2020061.html [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

Mühlheimer Theatertagen (mit *Mayerling. Die österreichische Tragödie*)[47] und 2005 der Adalbert von Chamisso-Preis.

2.2 FRANZOBELS STÜCKKONZEPTION - KONSTANTEN IN DER DRAMATURGIE

In Bezug auf die dramaturgische Konzeption der Theaterstücke Franzobels lassen sich sowohl auf inhaltlicher als auch auf sprachlicher und motivgeschichtlicher Ebene mehrere Konstanten bzw. Tendenzen festmachen. Diese sollen im Rahmen dieses Kapitels analysiert und interpretiert werden, um auf diese Weise eine Basis für die anschließende Auseinandersetzung mit den einzelnen Übersetzungen zu schaffen.

2.2.1 HISTORIE ALS DRAMATISCHER UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND

Der Autor bedient sich in seinen Arbeiten häufig konkreter historischer oder zeitgenössischer Biografien oder Ereignisse, die er zu einem Theatertext verarbeitet. Der Hinweis darauf findet sich meist bereits im Titel des jeweiligen Stückes, in *Mozarts Vision* bspw. verhandelt der Autor einen Ausschnitt aus der Lebensgeschichte des Komponisten, wobei der Schwerpunkt weniger auf dessen musikalischen Werdegang als vielmehr auf Mozarts Beziehungen zu Frauen und die Problematik der Künstlerexistenz gelegt wird. Weitere Texte, in denen sich der Autor konkreter Personalbiografien als Ausgangspunkt bedient, sind bspw. *Kafka. Eine Komödie*, der Theatermonolog *Phettberg. Eine Hermes-Tragödie*, *Mayerling. Die österreichische Tragödie* oder *Lady Di oder Die Königin der Herzen. Eine Farce vom Begehren.*

Die Biografien fungieren in diesem Zusammenhang als Ausgangsmaterial bzw. Spielball für die Fantasie des Autors. Dieser eignet sich zentrale Konflikte oder Motive an, um sie dann in der eigenen Fiktion weiterzuspinnen, wodurch die Geschichten nicht selten ins Groteske abgewandelt werden und die Figuren skurrile Züge annehmen – ein permanentes Oszillieren zwischen Realität und Fiktion prägt die Theatertexte.

Im Gespräch mit Notburga Leeb schildert der Autor in Zusammenhang mit den Verarbeitungen der beiden Künstlerpersönlichkeiten Mozart und Kafka neben der

[47] http://www.stuecke.de/suche_autoren_detail.phtml?id=8 [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

Identifikationsmöglichkeit und markstrategischen Überlegungen „das Spiel mit einer bekannten Geschichte, die gebrochen wird“[48] als zentrale Motivation. Die Idealisierungstendenz, welche eine konventionelle Art der Biografienschreibung meist kennzeichnet, wird gebrochen, indem Figuren bspw. an psychischer oder körperlicher Deformation leiden, ihre Beziehungen zueinander gestört sind etc.. Die Biografie dient hierbei als Gerüst, an dem sich der Autor orientieren bzw. festhalten kann.

> Für mich ist es immer gut, wenn ich so ein Gerüst habe an Geschichte, wenn ich nicht alles erfinden muss, weil das Leben oft die spannenderen Schlenker macht […] Und was für mein Schreiben auch gut ist, ich muss die Figuren nicht als Figuren etablieren und alles einführen, weil man diese Figuren bereits kennt […]. Du brauchst bei Sisi bspw. nicht zu sagen, das ist die Kaiserin von Österreich und die Biografie, also die trägt eigentlich durch den Namen schon sehr viel mit sich herum und hat dann für mich vielleicht die Möglichkeit, dass sie auf so kleinen Manierismen austänzeln kann und das kommt meinem Schreiben entgegen.[49]

Ausgehend von einzelnen historischen Ereignissen und biografischen Daten entwickelt der Autor seine Geschichten mittels der eigenen Fantasie weiter. Als Beispiel hierfür lässt sich eine Passage aus *Lady Di oder Die Königin der Herzen* anführen, in welcher Diana von ihrer Hochzeit mit Charles berichtet:

> DIANA Ich war verliebt wie ein Mehlspeisentiger in die Auslage der Konditorei, verliebt wie ein Gläubiger in Gott, verliebt wie die Fiona in den Karl-Heinz, so verliebt war ich. Blödsinnig verliebt. Und der Traum, er wurde wahr. Wir hatten eine Märchenhochzeit. 29. Juli 1981. Ein elfenbeinfarbenes Kleid mit acht Meter langer Schleppe. St. Pauls Cathedral, der Erzbischof von Canterbury.
>
> CHARLES Galauniform mit 39 Knöpfen. […] Über 700 Millionen Menschen in 58 Ländern am Fernseher. Die ganze Welt.[…]
>
> *Hochzeitsnacht*
>
> *Diana hat Probleme, das Kleid auszuziehen, die Schleppe ist so lang, dass sie sich ständig darin verfangen*.[50]

Im Anschluss an diesen Bericht über die Ereignisse rund um die königliche Hochzeit folgt eine Schilderung der Hochzeitsnacht, die im Streit der frischgetrauten Eheleute endet. Das

[48] Leeb, Notburga: *Aspekte der Dialogizität in Franzobel: „Die Musenpresse“*. S. 106.
[49] Transkription des Interviews mit Franzobel.
[50] Franzobel: *Lady Di oder Die Königin der Herzen. Eine Farce vom Begehren*. Wien: Passagen Verlag, 2008, S. 20-21.

historische Datum der Hochzeit zwischen Prince Charles und Diana dient Franzobel als Ausgangspunkt für die Entwicklung einer eigenen Geschichte.
Der Autor stellt an seine Verarbeitung der Biografien – wie anhand der unterschiedlichen Beispiele gezeigt wurde – also nicht den Anspruch einer dokumentarischen Darstellung historischer Fakten, vielmehr liegt die Funktion seiner Stücke darin, allgemeingültige gesellschaftliche Mechanismen und Verhaltensweisen auszuloten und für die Gegenwart des/der Lesers/in bzw. Zuschauers/in greifbar zu machen – nicht selten über den Umweg der Verzerrung bzw. der Übertreibung in den Bereich des Absurden.[51]

Der spielerische Umgang mit biografischen Daten spiegelt sich auch im Theatertext *Phettberg. Eine Hermes-Tragödie* wider: Franzobel bedient sich der Biografie des Wiener Kolumnisten, Talkshowmoderators und Performers Hermes Phettberg (eigtl. Josef Fenz). Er greift einzelne Ereignisse und Charaktereigenschaften seines Protagonisten auf, anhand derer er diesen seine Lebensgeschichte in loser Chronologie erzählen lässt. Der Monolog wird vom Autor in eine Rahmenhandlung gebettet, der zufolge Wien von heftigen Regenfällen heimgesucht wird und Phettbergs Wohnhaus evakuiert werden muss. Der Künstler selbst hat sich in seine Wohnung zurückgezogen und öffnet trotz mehrmaliger Aufforderung die Tür nicht. Am Ende ertrinkt er in seiner eigenen Wohnung, da er nicht schwimmen kann. Franzobels dramaturgisches Prinzip besteht auch in diesem Text darin, Fiktion und Realität zu verbinden. Er bedient sich in Form des bedrohlichen Ausnahmezustandes, den er schildert, eines dramaturgischen Bogens, in den er die Gedanken seines Protagonisten über Themen und Ereignisse aus dessen Leben (Homosexualität[52], Berufstätigkeit am Amt der Niederösterreichischen Landesregierung[53], Beziehung zur Institution Kirche bzw. zu Gott[54], die Medien und seine eigene Tätigkeit als Talkmaster[55] etc.) einbettet und so dem Stück eine Geschlossenheit verleiht.

[51] Vgl. die Regieanweisung, wonach es Diana kaum gelingt, ihr Brautkleid auszuziehen. Ähnliche Verzerrungen finden sich auch in anderen Passagen des Stückes, bspw. wenn Diana nach der Geburt ihres Kindes Selbstmord begehen will, indem sie sich den Kopfpolster gegen das Gesicht presst. Vgl. Franzobel: *Lady Di oder Die Königin der Herzen. Eine Farce vom Begehren*. S. 22-23.
[52] Franzobel: *Phettberg. Eine Hermes-Tragödie.* Wien: edition selene, 1999, S. 30.
[53] Franzobel: *Phettberg. Eine Hermes-Tragödie*. S. 19.
[54] Franzobel: *Phettberg. Eine Hermes-Tragödie.* S. 31. Phettberg selbst war in den Jahren zwischen 1975 und 1979 als Pastoralassistent der Erzdiözese Wien tätig. Vgl.: http://www.phettberg.at/biographie02.htm [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].
[55] Franzobel: *Phettberg. Eine Hermes-Tragödie*. S. 47-48.

Die Biografie dient Franzobel dabei aber auch immer wieder dazu, seine eigene Geschichte einzuarbeiten. In Bezug auf *Kafka* und *Mozarts Vision* beschreibt er seine Methode folgendermaßen:

> Bei Mozart und Kafka weniger die historische Geradebiegung von einem bekannten Geschichtsbild, das interessiert mich kaum, eher ist es der Mozart in mir, der Kafka in mir – was kann ich mit so einer Biografie anfangen, was kann ich daraus lernen, was nützt mir das? Das Bild, das ich selber von so einer Person habe und das Bild, von dem ich glaube, dass es außerhalb existiert, dazu mein eigenes Bild von mir – das sind eine ganze Reihe von Vorstellungen, die miteinander kämpfen und einen neuen Text ergeben.[56]

Neben dem persönlichen Interesse, das Franzobel zu einer literarischen Auseinandersetzung mit der jeweiligen Figur bzw. deren Biografie bewegt, spielen aber auch marktstrategische Überlegungen eine Rolle.

> Ein bisserl Marktstrategie ist aber auch dabei, grad bei Theatertexten. „Kafka" ist das Stück, das mit Abstand am meisten übersetzt und auch gespielt worden ist. […] Dann hat es eine ganze Reihe von Übersetzungen erfahren, ins Polnische, Dänische, Spanische, Französische und Italienisch, einfach, weil „Kafka" drauf steht. Bei Mozart ist es ähnlich, da merkt man, die Leute hängen sich mehr an, sie wissen, das ist leichter vermarktbar, als ein Titel, der ihnen weniger bis nichts sagt.[57]

Diese Rücksichtnahme auf Verkaufs- bzw. Zuschauerzahlen lässt sich auch in Bezug auf die Auswahl der Biografien feststellen. Franzobels Figurenpersonal konstituiert sich aus prominenten kriminellen Figuren wie bspw. Jack Unterweger (*Black Jack*; UA Forum Stadtpark Graz 2003) oder Franz Fuchs (*Austrian Psycho oder Der Rabiat Hödlmoser. Ein Trashstück in memoriam Franz Fuchs*, UA Theater im Rabenhof 2002) aus Mitgliedern diverser Monarchenfamilien wie bspw. Thronfolger Rudolf (*Mayerling. Die österreichische Tragödie*, UA Volkstheater Wien 2001) oder die englische Prinzessin Diana (*Lady Di oder Die Königin der Herzen. Eine Farce vom Begehren*, UA Theater Phönix Linz 2007), aus Künstlern wie Wolfgang Amadeus Mozart (*Mozarts Vision*, UA Volkstheater Wien 2003) oder Franz Kafka (*Kafka. Eine Komödie*, UA Theater im Bahnhof Graz 1998), aus Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens wie Bruno Kreisky (*Kreisky. Ein Stück zur Volkshilfe. Monolog für einen Schauspieler*, UA Alfa Steyrermühl 2007) oder Hermes Phettberg (*Phettberg. Eine Hermes Tragödie. Monolog*; UA Volkstheater Wien 1999) bis hin

[56] Leeb, Notburga: *Aspekte der Dialogizität in Franzobel: „Die Musenpresse"*. S. 109.
[57] Leeb, Notburga: *Aspekte der Dialogizität in Franzobel: „Die Musenpresse"*. S. 109.

zur Verarbeitung der Lebensgeschichte von Jesus in *Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie* (UA Akademietheater Wien 2005).

Neben dieser Aneignung von Biografien berühmter Persönlichkeiten greift der Autor aber auch regelmäßig auf historische Ereignisse, insbesondere aus der Zeitgeschichte, zurück. In *hunt oder Der totale Februar* verarbeitete Franzobel die Unruhen in der oberösterreichischen Region Hausruck, wo im Februar 1934 sechs unbewaffnete Schutzbundsanitäter von der Heimwehr auf die Bühne eines Arbeiterheimes gestellt und vier von ihnen unter Berufung auf das Standrecht erschossen wurden. In *Hirschen* widmete er sich dem Widerstand in den letzten Kriegstagen des zweiten Weltkrieges im steirischen Salzkammergut. Eine weitere Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Herrschaft in Österreich und deren Auswirkungen auf die Bevölkerung fand im Theatertext *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes* statt. Die Motive, die den Autor zur Auseinandersetzung mit einem bestimmten Stoffe bewegen, erklärt dieser folgendermaßen:

> Da spielt eine ganze Fülle von Motiven eine Rolle, entscheidend aber bleibt die Lust, die Eregtheit [sic]. Ich will von etwas angegriffen, also berührt werden. Es muß mich packen und wo hineinreißen - eigentlich gegen meinen Widerstand, gegen meinen lebenspragmatischen Zeitplan, darf mich nicht mehr loslassen, muss mich alles andere vergessen oder absagen lassen - dann kann ich eh gar nicht anders. Es ist wie eine ungeplante Verliebtheit, eine Raserei.[58]

In der Konzeption seiner Aufarbeitung zeitgeschichtlicher Themen auf dem Theater stützt sich der Autor auf zwei zentrale Methoden: eine intensive Auseinandersetzung mit historischem Material – Tondokumente, Material aus diversen Archiven (Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands, Mauthausen-Archiv etc.), Presseartikeln, Dokumenten aus Privatarchiven (Korrespondenzen etc.) – und ausführliche Gespräche mit Zeitzeugen/innen.[59] Die Recherche vor Ort und insbesondere die Begegnung mit Zeitzeugen/innen und Betroffenen stellen für den Autor nicht nur einen wichtigen Zugang zu historischen Fakten und Begebenheiten dar, vielmehr bieten sie ihm auch die Möglichkeit, persönliche Sichtweisen zu den Ereignissen und Figuren kennen zu lernen und eine eigene Sprache zu finden: „Es ist für mich eine der schönsten Arbeiten, mit Zeitzeugen reden zu

[58] http://www.franzobel.at/navigation.php?dir=%DCbers%20Erz%E4hlen1.html [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

[59] In Zusammenhang mit der Entstehung von *hunt oder Der totale Februar* beschreibt Franzobel seine Vorgangsweise folgendermaßen: „Ich habe vor Ort recherchiert, Zeitzeugen befragt, Schauplätze besucht, das Peter-Kammerstätter-Archiv durchgearbeitet und mir hunderte Stunden Tonbandaufnahmen angehört.“Anonym: „Gemessen an Balzac bin ich ein fauler Hund“. In: *Neues Volksblatt*. 4. August 2005, S. 20.

können. Da passiert oft eine sehr berührende Öffnung. […] Ich habe mit zehn Menschen zwei bis drei Stunden Gespräche geführt, […] da fließen natürlich Originalzitate ein.“[60] Den Einfluss der Begegnungen auf die sprachliche Gestaltung seiner Theatertexte beschreibt der Dichter im Interview folgendermaßen:

> Es ist so, dass mir manchmal einfach so sprachliche Wendungen oder Versprecher auffallen, die beim Reden passieren und aus denen mache ich dann oft so kleine Sequenzen in Stücken. Das ist sehr viel Arbeit, das Aufnehmen und ich transkribiere das dann auch immer selbst, und dann ist natürlich sehr viel unnötiges Zeug dabei, aber trotzdem mache ich mir immer die Arbeit, weil ich weiß, ich komm immer auf ein paar schöne Sätze, die sonst irgendwo verborgen wären, also, die auch in einer anderen Sprachschicht einfach passieren durch diese ländliche Umgangssprache.[61]

Die Recherche vor Ort und die Gespräche mit den Zeitzeugen/innen liefern Franzobel also einerseits historische Fakten und sprachliches Material, darüber hinaus bietet ihm aber besonders die Begegnung mit der lokalen Bevölkerung auch die Möglichkeit, Stimmungen, regionale Traditionen und Bräuche abseits der historischen Thematik einzufangen, die häufig ebenfalls in die Stückhandlung einfließen (vgl. der Spruch vom Waldmann Fili in *hunt*)[62] und die von Franzobel meist ins Groteske bzw. Komische abgewandelt werden. Dieses Verfahren der Aneignung beschreibt der Autor selbst: „Ich nähre mich natürlich von der Wirklichkeit, sammle Sätze, Bilder, werfe sie in den Sog meiner Sprache, sehe fasziniert zu, wenn sie verformt und mitgerissen werden, mir ein angenehmes Glückskribbeln in der Kehle machen.“[63]

---

[60] Nagl, Silvia: So viel Verschwiegenes. Interview: Der oberösterreichische Autor Franzobel über die Arbeit für sein Stück „ZIPF“. In: *Oberösterreichische Nachrichten*. Beilage Thema, 6. Juli 2007, S. 2. In einem Interview anlässlich der Uraufführung von *Prinzessin Eisenherz* am Schauspielhaus Graz betonte der Dichter jedoch auch die Notwendigkeit, sich von den Zeitzeugen/innen bzw. ihrem Schicksal zu lösen, um ihre Geschichte für die Bühne aufarbeiten zu können: „Es inspiriert mich enorm, mit Zeitzeugen zu reden. Beim Schreiben muss ich mich von diesen recherchierten Vorgaben lösen, damit die Menschen zu literarischen Personen werden können. Ich will ja kein Dokudrama machen, eher volksstückhafte Passionsspiele.“ Affenzeller, Margarete: „Ich bin kein Dichter der Leere“. In: *Der Standard*. 20. März 2009, S. 26.

[61] Transkription des Interviews mit Franzobel.

[62] Vgl. Franzobel: *hunt oder Der totale Februar*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2006, S. 71. Die alte Tradition des Waldmann Fili wurde in der Region alljährlich im Rahmen der Feiern zur Sommersonnenwende (24. Juni, Johannistag) gepflegt. Buben sammelten Reisig und nähten dies auf ein altes Gewand, mit dem sie zwei bis drei Tage vor Sonnenwende – mit einer Sparbüchse ausgerüstet – von Haus zu Haus gingen und den Spruch vom Waldmann Fili aufsagten. Einer der Buben trug auf einer Holzstange einen kleinen Fichtenbaum mit. Das gesammelte Geld wurde dann unter den Beteiligten aufgeteilt und das Gewand des Waldmann Fili ins Feuer geworfen. Vgl. Gemeinde Wolfsegg (Hrsg.): *Heimatbuch Wolfsegg am Hausruck.* Mattighofen: Moserbauer, 1989, S. 84.

[63] http://www.franzobel.at/navigation.php?dir=%DCbers%20Erz%E4hlen1.html [zuletzt eingesehen a, 27. August 2009].

Ein weiteres Charakteristikum in Franzobels Auseinandersetzung mit zeitgeschichtlichen Motiven stellt die Tatsache dar, dass in seinen Stücken die Figuren in den Vordergrund rücken. Die Schilderung historischer Ereignisse findet in seinen Theatertexten vor allem über die Darstellung einzelner Schicksale statt.[64] Auf der Ebene der Charaktere, ihrer Handlungen und der Figurenrede reflektiert der Autor gesellschaftliche und politische Dimensionen.

Um diesen Abschnitt über historische Sachverhalte als dramatischer Untersuchungsgegenstand abzuschließen, soll noch ein kurzer Exkurs auf einen weiteren auffälligen Gesichtspunkt der dramatischen Arbeiten Franzobels unternommen werden. Neben der Auseinandersetzung mit Biografien und historischen Ereignissen kristallisiert sich nämlich ein drittes Feld heraus: die Auseinandersetzung mit literarischen Vorlagen. In *Merzedes Stirbt* bspw. bedient sich der Autor auf unterschiedlichen Ebenen Friedrich Schillers Tragödie *Die Jungfrau von Orléans*.

Merzedes Stirbt handelt von vier Personen, einer Frau und drei Männern, die an einem Gewinnspiel teilnehmen, welches darin besteht, sich in einem Einkaufszentrum möglichst lange an einem Auto – einem Mercedes – festzuhalten. Wer sich am längsten daran festhält, bekommt das Auto. Das Gewinnspiel läuft seit 37 Wochen, der einzige Kontakt zur Außenwelt, den die Kandidaten/innen haben, ist die für ihre Betreuung verantwortliche Titelfigur Merzedes. Das Geschehen kann von den Kunden/innen des Einkaufszentrums durch die Glasscheibe und über eine Live-Kamera verfolgt werden. Die Einflechtung des Schiller-Textes manifestiert sich im Verlauf des Stückes auf unterschiedlichen Ebenen. So trägt bspw. die Teilnehmerin Sandra, eine Schauspielerin, „ein kleines Büchlein mit Schillers Johanna“[65] bei sich. Immer wieder finden sich intertextuelle Verweise auf die Vorlage, die sich entweder in einzelnen Textpassagen, die Franzobel von Schiller übernimmt, aber auch auf der Ebene der unterschiedlichen Motive manifestieren. Als Beispiel für die Übernahme einer mehrzeiligen Textpassage aus Schillers Werk lässt sich jener Monolog Johannas anführen, in welchem die Protagonistin, nachdem sie den Engländer Lionel verschont hat, ihr Schicksal beklagt:

[64] Vgl. hierzu den Theatertext *hunt oder Der totale Februar*, in welchem die Ereignisse des Bürgerkriegs 1934 vor allem über die Geschichte des Schutzbundkommandanten Ferdinand Fageth erzählt werden. Anhand seines Protagonisten zeigt Franzobel die Auswirkungen des Bürgerkriegs auf den einzelnen Menschen auf und ermöglicht dem Publikum auf diese Weise eine einfachere Identifikation mit den Geschehnissen.

[65] Franzobel: *Merzedes Stirbt.* Wien: Thomas Sessler Verlag (Bühnenmanuskript), S. 2. Da dieser Text nicht in Buchform erhältlich ist, wurde mir von Seiten des Thomas Sessler Verlags das Bühnenmanuskript zur Verfügung gestellt. Im weiteren Verlauf wird infolgedessen aus diesem Manuskript zitiert.

Ach, ich sah den Himmel offen
Und der Sel'gen Angesicht!
Doch auf Erden ist mein Hoffen,
Und im Himmel ist es nicht!
Mußtest du ihn auf mich laden,
Diesen furchtbaren Beruf,-
Konnt' ich dieses Herz verhärten,
Das der Himmel fühlend schuf![66]

Handelt es sich bei Johanna um ihre Verantwortung als Kämpferin und Anführerin des französischen Heeres im Krieg gegen die Engländer, so wird der Passage bei Franzobel doppelte Bedeutung verliehen, indem Sandra einerseits als einzige Frau unter den Teilnehmern/innen Parallelen zu Johanna aufweist, der Hinweis auf die Last des Berufes bzw. der Berufung kann in diesem Zusammenhang aber sicherlich auch als Verweis auf die Anforderungen des Schauspielberufs gelesen werden:

SANDRA Merzedes, du mußt mir sagen, wie ich aussehe. Sitzen meine Haare noch? Der Glanz auf meiner Haut, das Herablassende im Blick, was alle Männer verrückt gemacht hat immer? Merzedes, bitte, sag es. Wie spricht man über mich? Hat sich ein Theaterdirektor? Mehrere? Wieviel ist eingelangt? *Merzedes schüttelt den Kopf. Rezitierend:* Sollt ich noch unglückseliger werden, als ich war. Furchtbare Heilige. Deine Hand ist schwer. Hast du mich ganz aus deiner Huld verstoßen? Kein Gott erscheint, kein Stengl zeigt sich mehr. Die Wunder ruhn, der Himmel ist verschlossen. Nichts, nur Krüppel überall.[67]

Eine weitere Passage, die Franzobel von Schiller übernimmt, stammt aus dem 4. Auftritt des II. Aufzuges, in welchem Johanna sich und das Gefolge für Kampf und Widerstand gegen die englische Besatzung rüstet. In *Merzedes Stirbt* wird diese Passage auf eine andere Form der Revolution umgemünzt: die vier Teilnehmer decken nach 37 Wochen des Mitspielens die Videokamera ab und fesseln anschließend ihre Betreuerin Merzedes, eine Art von Anarchie scheint auszubrechen:

Das Licht geht wieder an, die drei Männer halten Sandra in die Höhe, welche die Überwachungskamera mit ihrem Büstenhalter und einem Schuh zugestöpselt hat.

---

[66] Schiller, Friedrich: *Die Jungfrau von Orléans*. Stuttgart: Reclam, 1980, S. 88. Bei Franzobel wurde diese Passage mit wenigen kleinen Änderungen (Interpunktion, Wiederholungen) übernommen. Vgl. Franzobel: *Merzedes Stirbt*. S. 7.

[67] Franzobel: *Merzedes Stirbt*. S. 14. Bei Schiller steht diese Passage im Kontext des Befehls der Königin Isabeau, Johanna zu Lionel bringen zu lassen: „Sollt' ich / noch unglücksel'ger werden, als ich war! / Furchtbare Heil'ge! deine Hand ist schwer! / Hast du mich ganz aus deiner Huld verstoßen? / Kein Gott erscheint, kein Engel zeigt sich mehr, / Die Wunder ruhn, der Himmel ist verschlossen." Vgl. Schiller, Friedrich: *Die Jungfrau von Orléans*. S. 112.

ALLE: Puh!

SANDRA: Erstiegen ist der Wall, wir sind im Lager. Sieg. Triumph. Nun werft die Hüllen der verschwiegenen Nacht von dannen euch, und macht dem Feinde eure Schreckensnähe durch lauten Schachtruf kund: Gott und die Jungfrau. Sieg! Gott und die Jungfrau. Sieg![68]

Eine weitere Verarbeitung eines literarischen Stoffes, nämlich von Goethes *Faust* – in diesem Fall verwoben mit der Aufarbeitung historischer Ereignisse – stellt der Theatertext *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes* dar. Im direkten Vergleich mit *Merzedes Stirbt* zeigt sich, dass die dramaturgische Funktion und der Einfluss des Hypotextes in *Z!PF* ausgereifter sind. Diese Tatsache manifestiert sich darin, dass der Autor auf mehreren Ebenen konsequenter mit der Vorlage spielt.

Auf der Ebene der Stückhandlung manifestiert sich der Einfluss des Hypotextes bspw. in der Liebesgeschichte zwischen dem Bierbaron Gerstenberg und der jungen Raketenforscherin Ilse Oberth, die ihren tragischen Ausgang im Tod der Geliebten findet. Die Übernahme der Brauerei durch die Nationalsozialisten/innen und die Umfunktionierung des Geländes zu einem Arbeitslager werden als Konsequenz des ehrgeizigen Strebens Gerstenbergs nach einer Führungsposition des eigenen Unternehmensgeschildert.[69] Dieser schließt einen Pakt mit dem Gauleiter Eigruber, der als intertextueller Verweis auf den Pakt zwischen Faust und Mephisto gelesen werden kann bzw. muss.[70] Auch in Bezug auf die Charakteristik bzw. Namenswahl der Figuren manifestiert sich der Einfluss der literarischen Vorlage. Den Bierbaron Gerstenberg schildert Franzobel als einen nach Wissen und Erkenntnis strebenden, belesenen Baron[71] und gibt diesem als expliziten Hinweis auf den intertextuellen Bezug den Vornamen Heinrich:

BARON Mich interessiert die Wahrheit, die Weltformel. Die Welt ist finster, aber Wissen leuchtet alles aus.[72]

Die Frau des Bierbarons heißt Grete, in diesem Zusammenhang nimmt Franzobel allerdings eine Verschiebung in Bezug auf die literarische Vorlage vor, indem er im weiteren Verlauf

[68] Franzobel: *Merzedes Stirbt*. S. 27. Vgl. Schiller, Friedrich: *Die Jungfrau von Orléans*. S. 51.

[69] „BARON Zeit wird's, dass die große Welt nach Zipf schaut, Zeit wird's." Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2008, S. 11.

[70] Auch Franzobel spricht in diesem Zusammenhang explizit von einem Pakt, der zwischen dem Gauleiter und dem Bierbaron geschlossen wird. Vgl. Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 12.

[71] Lini, die Haushälterin des Barons, wundert sich bspw. über die reichhaltige Bibliothek Gerstenbergs. Vgl. Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 8-9.

[72] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 20. Der Lagerkommandant Adonis Schöpperle bezeichnet Gerstenberg als „Bierfaust". Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 71.

der Geschichte die Figur der jungen Raketenforscherin Ilse Oberth einführt. Der Baron Gerstenberg verliebt sich in die junge Frau, diese erwidert seine Gefühle und wird im weiteren Verlauf der Geschichte schwanger. Nicht Grete sondern vielmehr Ilse entspricht ergo Fausts Gretchen.[73] Auch auf der Ebene der Sprechhandlung lassen sich besonders in Bezug auf Ilse mehrere intertextuelle Verweise auf *Faust* festmachen, bspw. in jener Szene, in welcher die junge Wissenschaftlerin und der Baron einander näherkommen und sie ihn nach seiner politischen Einstellung befragt:

> ILSE Und selber? Sag, wie hält man es mit der Partei? Er ist ein herzenswarmer Mensch, allein, ich glaub, er ist nicht recht dabei.
> BARON Uns trennt so viel Ideologie wie Feuer und Wasser, und trotzdem habe ich so ein Gefühl.[74]

In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass sich Franzobel den Hypotext auch durchaus auf spielerische Weise aneignet, indem er häufig bekannte Zitate auswählt und diese anschließend verfremdet bzw. teilweise im Original in seine eigene Dramenhandlung einfügt.[75]

Das umfangreichste Zitat aus Goethes *Faust* stammt aus der *Walpurgisnacht* und wurde vom Dichter für jene Szene übernommen, in welcher der polnische KZ-Häftling Franz Kedizora nach seiner Flucht aus dem Lager von den Nazis gefasst und als Strafe in einem Kochtopf über offenem Feuer gesotten wurde. Franzobel führt diese Passage in seinen Text ein, indem der Lagerkommandant Schöpperle – ein Opernliebhaber – dem Häftling befiehlt, etwas zu zitieren:

> SCHÖPPERLE Jetzt werd nicht melancholisch, Du hast ja ein lyrisches Gesicht. Deutsch kannst du auch. Zitier mal was. Na los.
> FRANZ Fürwahr, ich spüre nichts davon!
> Mir ist es winterlich im Leibe,
> Ich wünschte Schnee und Frost auf meiner Bahn.
> Wie traurig steigt die unvollkommne Scheibe
> Des roten Monds mit später Glut heran
> Und leuchtet schlecht, dass man bei jedem Schritte
> Vor einen Baum, vor einen Felsen rennt!
> Erlaub, dass ich ein Irrlicht bitte!
> Dort seh‘ ich eins, das eben lustig brennt.

[73] Franzobel greift in Zusammenhang mit der Konstellation Baron-Ilse mehrere Motive aus der Vorlage auf: das Liebesmotiv, die Schwangerschaft, den Tod der Geliebten.
[74] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes.* S. 32.
[75] Die Gretchenfrage in Goethes Original lautet folgendermaßen: „Nun sag, wie hast du’s mit der Religion? / Du bist ein herzlich guter Mann, / Allein ich glaub, du hältst nicht viel davon.“ Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster Teil.* Stuttgart: Reclam, 1971, S. 103.

Heda! Mein Freund! darf ich dich zu uns fordern?
Was willst du so vergebens lodern?
Sei doch so gut und leucht uns da hinauf!

SCHÖPPERLE *zittert* Hör auf. Mir wird ganz kalt. Ich hab eine Scheißangst, wenn ich das hör. Eine Scheißangst. Ich will nach Hause.

FRANZ In die Traum und Zaubersphäre
sind wir, scheint es, eingegangen. […]
Und das Echo, wie die Sage
Alter Zeiten, hallet wider.[76]

Franzobel bedient sich in diesem Zusammenhang des Hypotextes, um die Atmosphäre einer Hexenküche zu erzeugen, in welcher der KZler gefoltert und anschließend getötet wird.

Eine bedeutende Rolle im intertextuellen Spiel bei *Z!PF* spielt die Figur des Otto. Bei diesem handelt es sich um den behinderten Bruder des Barons, welcher regelmäßig durch kurze Kommentare und Handlungen in der Stückhandlung auftritt.[77] Seine Aussagen sind geprägt von Anspielungen auf bzw. direkte Zitate aus *Faust*, von denen in der Folge einige angeführt werden. Auffällig an der Figurenkonzeption des Otto ist, dass dieser als Beobachter des Geschehens einerseits am Rand steht, er zugleich aber auch als Sprachrohr der Gedanken anderer Charaktere fungiert. In der ersten Annäherungsszene zwischen Ilse und dem Baron bspw. zitiert Otto Fausts Annäherung an Gretchen:

BARON Sie sind ein attraktives Fräulein, Fräulein.
OTTO Fräulein, darf ich's wagen, meinen Arm zum Geleit dir anzutragen?
ILSE Bin weder Fräulein, weder schön. Kann allein nach Hause gehen.[78]

Eine ähnliche Instrumentalisierung des *Faust* als Plattform unausgesprochener Gedanken manifestiert sich an anderer Stelle, wenn Otto Fausts Erkenntnis über die Unzulänglichkeit seines angeeigneten Wissens zitiert und in Anspielung auf das Scheitern des Lagerkommandanten Schöpperle (Unfall bei Triebwerkstest; Bedrohung der nationalsozialistischen Vormachtstellung) in „Da steh ich nun ich armer Tor und bin so sündig als zuvor"[79] umwandelt.

---

[76] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 62-63. Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. S. 116-117.

[77] Aufgrund seiner geistigen Behinderung ist Otto permanent von den Nazis bedroht, seine zentrale Funktion besteht vor allem im Beobachten des Geschehens und kurzen – oft aus dem Zusammenhang gerissenen – Kommentaren.

[78] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 31. Vgl. „Faust. Mein schönes Fräulein, darf ich wagen / Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen? / Margarete. Bin weder Fräulein, weder schön, / kann allein nach Hause gehn." Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. S. 77.

[79] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 70.

Wie im Rahmen dieser Darstellung aufzuzeigen versucht wurde, bedient sich Franzobel des Mittels der Intertextualität auf unterschiedlichen Ebenen und mit unterschiedlichen Funktionen. Auf sprachlicher Ebene bietet ihm die Form des Zitats aus Fremdtexten die Möglichkeit, den eigenen Sprachduktus zu brechen und auf diese Weise Markierungen zu setzen. Zugleich ermöglicht ihm die Einführung der intertextuellen Ebene den Verweis auf eine Allgemeingültigkeit und infolgedessen auf die Zeitlosigkeit der in den Stücken abgehandelten Themen und Motive. Der intertextuelle Verweis bietet außerdem die Möglichkeit, die dem Stück immanenten Handlungsstränge und Figurenkonstellationen um einen zusätzlichen externen Kontext zu erweitern.

2.2.2 SPRACHE ALS MATERIAL ODER VOM „WORTSPORTLER“ UND „VERBALEROTOMANEN“[80]

> HERR SPREIZMOSER Wir reden ja nicht deutsch sondern Potpourri, Kompott, sonst ein Reigen unkomplettes Bajuwarisch, Keltisch, weiß der Teufel was.[81]

Diese Aussage Spreizmosers aus Franzobels Theatertext *Das Beuschelgeflecht* lässt sich auch auf die sprachlichen Verfahren des Autors anwenden. Erscheinen die Stücke auf den ersten Blick verhältnismäßig konventionell im Vergleich zu postdramatischen Theatertexten wie bspw. Elfriede Jelineks *Bambiland* oder Peter Handkes *Spuren der Verirrten* – in Franzobels Dramen dominiert eine relativ geschlossene Dramaturgie[82] mit klar voneinander getrennten Figuren, Rollen, Höhepunkten etc. –, so fällt besonders in der Auseinandersetzung mit der Sprache auf, dass es sich hierbei durchaus um experimentelle Texte handelt.

Insbesondere das frühe Werk Franzobels ist von einem kritischen bzw. experimentellen Umgang mit Sprache geprägt – ein Charakteristikum, welches den Autor neben Motivwahl

[80] Schmickl, Gerald: Wortsportler und Verbalerotomane. Im „Lusthaus“ gräbt Franzobel den Urschleim der Sprache um. In: *Die Zeit*. 27. Juni 2002 (Nr. 27), S. 46.
[81] Franzobel: *Das Beuschelgeflecht. Bibapoh. Mozarts Il re pastore folgend. Zwei Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp 1995), 1996, S. 34.
[82] Vgl. Emmy Werners Feststellung: „Er schreibt Stücke, das ist ja so interessant, er schreibt tatsächlich Stücke. Man hat nicht Konvolute von Texten, aus denen jede Aufführung etwas Anderes zusammenbastelt, sondern er schreibt wirklich Stücke mit Rollen.“ In: *Der König von Absurdistan. Im Reich des Dichters Franzobel – Eine Audienz*. Min. 23.

und Figurenpersonal eindeutig in die österreichische Philosophie- bzw. Literaturtradition[83] einer Sprachkritik bei Ludwig Wittgenstein, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal über die Wiener Gruppe und Ernst Jandl bis Elfriede Jelinek[84], Gert Jonke oder Wolfgang Bauer einordnet. Der Germanist und Literaturkritiker Helmut Gollner trifft in seinem – im Frühjahr 2009 erschienenen – Band *Die Rache der Sprache. Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur* folgende Zuschreibung auf die Rolle der Sprache in Franzobels Werk:

> Eine intakte Sprache suggeriert eine intakte Welt: Sprache macht Ordnung in der Wirklichkeit (syntaktisch), macht Sinn (semantisch) und macht Schönheit (ästhetisch). Diese euphemistische Kulturpflege für die Wirklichkeit verweigert ein wichtiger Teil der österreichischen Gegenwartsliteratur, und zwar ziemlich radikal.[85]

Thomas Eder beschreibt die Funktion der Sprache bei Franzobel in seinem Nachwort zu dessen Erzählung *Die Krautflut*: „Ihm ist die Inhaltsebene nicht von vornherein wichtiger als die Ausdrucksebene, was ein Merkmal des Realismus ausmachen würde, wie ihm, umgekehrt auch die radikale Bevorzugung der Ausdrucksebene vor der Inhaltsebene fremd ist.“[86]

Der Dichter verortet den Schwerpunkt seiner kritischen Auseinandersetzung mit Sprache in seinen Bühnenwerken im Ausloten unterschiedlicher Lautkombinationen und im Spiel mit Gleichklängen bzw. Dissonanzen.[87] Die Auseinandersetzung mit der Klangstruktur von Sprache lässt sich am besten anhand des lyrischen Werkes festmachen, so wie bspw. in dem Gedicht *Gefüllte Paprika*:

> Geh fühl die, füll die,
> geh fühl dich, gefüllte,
> Gefühl, fühl, Gefühl,

[83] Eine ähnliche Feststellung trifft auch Helmut Gollner, wenn er Franzobel eine „ausgesprochen österreichische Physiognomie“ zuschreibt. Vgl. Gollner, Helmut: Eine ausgesprochen österreichische Physiognomie. Familiäre Betrachtungen zu Franzobels Roman „Scala Santa“. S. 92.

[84] Als Beispiel für Jelineks kritische Auseinandersetzung mit Sprache lässt sich der Text *Im Abseits* anführen, den die Autorin anlässlich ihrer Nobelpreisverleihung verfasst hat. Der Text ist nachzulesen unter: www.elfriedejelinek.com [Rubrik „zur Kunst“; zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

[85] Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache. Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Ein Essay*. Innsbruck: Studienverlag, 2009, S. 10.

[86] Eder, Thomas: Nachwort. Romanzen und Matrizen. S. 83.

[87] „Und alles das [die einzelnen Handlungsstränge; Anm.] ist aufgefädelt am Klang, einem Rhythmus, der den meisten meiner Texte als Folie unterliegt. Kein metrisches System, eher ein innerer, wahrscheinlich von Blasmusik, Rosenkranzlitaneien und Gstanzln inspirierter Ton.“ Franzobel: Wozzen oder aus der Welt an der ich schreibe. In: Neumann, Kurt (Hrsg.): *Die Welt, an der ich schreibe*. Wien: Sonderzahl, 2005, S. 52-60, hier: S. 55.

geh fühl dich, füll dich,
gefüllte Gefühle, gefüllte
Paprika. Aber aufgewärmt.[88]

Im Bereich der Dialektdichtung publizierte Franzobel 1999 den Band *Met ana oanders schwoarzn Tintn. Dulli-Dialektgedichte*, welcher bereits im Titel den intertextuellen Verweis auf H.C. Artmanns *med ana schwoazzn dintn. gedichta r aus bradnsee* setzt.

De Leit

De Leit schaun aus, mein Gott mir graust,
Hornstengeln wochsn ehna aus n Kopf,
a toalgigs Groas bliaht in na Haut,
s hoam Händt, hoam Fiaß wia Boachbettstana,
Uhrwaschln ois a eindruckts Wurschtsemmelpapier,
dafäulte Zähnt und foische Duttln,
goanz egal ob Mandl, Weubel.

De Leit schaun aus, mein Gott mir graust,
un kemman se nu woas Gott vir.[89]

Das Spiel mit unterschiedlichen Sprachregistern und regionalspezifischen Dialektformen prägt neben dem lyrischen auch das epische und dramatische Werk Franzobels. Häufig legt er seinen Figuren Dialektpassagen in den Mund, besonders auffällig ist dieses Charakteristikum in jenen Theaterstücken, die der Autor für die Uraufführung in der oberösterreichischen Region Hausruck geschrieben hat. Der Dialekt bzw. der Gebrauch der Umgangssprache nimmt in diesen Texten eine doppelte Funktion ein: einerseits fungiert er als identitätsstiftendes Mittel, welches den Figuren Authentizität verleiht.[90] Zugleich reizt Franzobel den Gebrauch des Dialektes jedoch so weit aus, dass dessen Funktion ins Gegenteil

[88] Franzobel: *Luna Park. Vergnügungsgedichte*. Wien: Zsolnay, 2003. S. 161.
[89] Franzobel: *Met ana oanders schwoarzn Tintn. Dulli-Dialektgedichte*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1999, S. 45.
[90] In diesem Zusammenhang spielt die Wiedererkennung bekannter sprachlicher Muster durch das Publikum eine wichtige Rolle. Vgl. hierzu eine Passage zwischen den beiden Brüdern Josef und Toni Zarabnicky, die in ihrem Sprachduktus nahe an der regionalen Alltagssprache angesiedelt ist: „ZARABNICKY Toni, Toni, was hast du getan? Treffen hast dich lassen. Depp! Toni, halt dich zusammen wie ein Klumpen, damit das Leben dir nicht auskommt. So Kugeln sind doch heiße Tropfen auf der Haut, von so was stirbt man nicht, Toni. Toni, sag was. Was machst? Reden will ich dich was hören, rede. Toni, red doch was. Sag einen deiner läppischen Sätze. Der Pfarrer von Gmunden hat's Brunzen erfunden, wuh, hat er sich erschreckt, hat er's Scheißen a nu entdeckt." Franzobel*: hunt oder Der totale Februar*. S. 64.

verkehrt wird und den Effekt der Verfremdung einnimmt.[91] In *hunt oder Der totale Februar* bedient sich der Autor neben der Liedform[92] intensiv der Form des „Gstanzls". Der Begriff des Gstanzls bezeichnet einen bayrisch-österreichischen Spottgesang (im Drei-Viertel-Takt), der vor allem in Wirtshäusern gepflegt wird. Das Gstanzl ist auch bekannt unter Vierzeiler, Gsangln, Schnaderhüpfel oder Trutzgsangl.[93] Es handelt sich meist um gesungene und gereimte Improvisationen, deren Inhalt „alles, was die Menschen in ihrem konkreten Lebensraum, ihrer Heimat in den Bergen, bewegt"[94], wiedergibt. Um den Gebrauch des Gstanzls anhand eines Beispiels zu veranschaulichen, soll abschließend eine kurze Passage aus *hunt* angeführt werden:

> FASCHINGSNARR Der Pfarrer von Gmunden hats Brunzen erfunden und einmal, whu, hat er sich erschreckt, hat er s Scheißen a nu entdeckt. Froh-Sinn! Und der Pfarrer von Wolfsegg hat sieben Goass und sieben Böck. Der größte von den Böck ist der Pfarrer von Wolfsegg. [...] Der Gigl-Gogl hat a Henn ghabt, und da Gogl-Gigl hats a. Sagt der Gigl-Gogl zum Gogl-Gigl, gigl gogl du die meine a.[95]

An dieser Stelle wird die Ambivalenz des Sprachgebrauchs bei Franzobel besonders deutlich. Mit dem Rezitieren der Gstanzl durch die Narrenfiguren setzt der Autor einen Bruch in einer ansonsten relativ geschlossenen Dramaturgie: die Narrenfiguren stehen als Beobachter bzw. Kommentatoren des Geschehens außerhalb der Geschichte, greifen in diese aber auch regelmäßig ein, wodurch eine Art Metaebene eingeführt wird, die sich auch durch ihre sprachliche Gestaltung vom zentralen Handlungsstrang abhebt. Die Einführung in die Handlung, welche die Narren eingangs vornehmen, wird durch die Aufzählung der einzelnen Sprüche und damit verbunden einer radikalen Veränderung auf sprachlicher (Dialekt) und

---

[91] Vgl. die Passagen des Feenchors in *hunt*, die teilweise im Dialekt, teilweise in einer Kunstsprache verfasst sind, die sich meist aus der Verbindung einzelner Dialektbegriffe ergibt, bzw. die im äußersten Extrem nur noch in ihrer lautlichen Gestaltung Ähnlichkeiten mit dem Dialekt aufweist: „FEENCHOR *wie ein Zauberspruch, Feensprache* Fambre du Hamre, / Bemler, du Zupf / Kuhschlatz i garre / Liechatz i hupf […] Brunzfinnische Trumm / Strohblonder kumm / Kastlreiter, Grammelgscheiter, Schweinsoarscheiter, Oisverzeihter, Einschlafleiter, Zuwegfeiter, Kittelweiter, Daunedeiter, Seeschlatzschneider, Affenheiger, Whirlpoolneider, Wasnet-weiter. Surm!" Franzobel: *hunt oder Der totale Februar*. S. 72.

[92] Bspw. das Lieder des Heimwehrlers mit dem Titel „D'Sperrstund". Vgl. Franzobel*: hunt oder Der totale Februar.* S. 18-19. Auch in anderen Theatertexten manifestiert sich der Einsatz des Liedes als zentrales Charakteristikum, bspw. das „Narzissenlied" und den „Reppendeppenrap" in *Hirschen*. Vgl. Franzobel: *Hirschen*. Wien: Thomas Sessler Verlag (Bühnenmanuskript), S. 52-53 bzw. S. 56. Da dieser Text nicht in Buchform erhältlich ist, wurde mir von Seiten des Thomas Sessler Verlags das Bühnenmanuskript zur Verfügung gestellt. Im weiteren Verlauf wird infolgedessen aus diesem Manuskript zitiert.

[93] Vgl. Seiberl, Herbert; Palme, Johanna (Hrsg.): *Gstanzln aus dem Salzkammergut. 730 Vierzeiler.* Zweite Auflage, Bad Aussee: Alpenpost, 1992, S. 18.

[94] Seiberl, Herbert; Palme, Johanna (Hrsg.): *Gstanzln aus dem Salzkammergut. 730 Vierzeiler*. S. 18.

[95] Franzobel: *hunt oder Der totale Februar*. S. 11.

inhaltlicher Ebene (lose aneinandergereihte Vierzeiler, die allesamt Anspielungen im sexuellen Bereich beinhalten) gebrochen. Besonders auffällig am Gebrauch des Dialekts ist dessen onomatopoetische Funktion.

Die Einführung umgangssprachlicher Elemente in den Theatertext steht auch in engem Zusammenhang mit einem zentralen Mittel, dessen sich der Autor regelmäßig bedient und welches ein Kennzeichen der postmodernden Literatur darstellt, die Montage:

> Montage ist für mich die wichtigste Technik überhaupt, weil wir in einer montierten Patchwork-Zeit leben, wo man lauter Zitate im Kopf hat, Sprachfetzen, Bilder – das hat mit meinem Schreiben viel zu tun. Ich geh einkaufen, kriege drei Sätze mit vom Postler, von der Kassiererin, von Gassigehern – und am Nachhauseweg hab ich die im Kopf und entwickle einen kleinen Text, den ich irgendwo hinstelle und sofort verwende oder sehr viel später.[96]

Um diese Auseinandersetzung mit der Funktion der Sprache in Franzobels Werken abzuschließen, soll ein weiteres auffälliges Charakteristikum aufgezeigt werden, das sowohl die Stücke als auch die Romane des Autors kennzeichnet: die Bildhaftigkeit von Sprache. Franzobels Texte sind gekennzeichnet von zahlreichen Bildern und Vergleichen, er selbst beschreibt sich als einen sehr visuellen Menschen.[97] Wendelin Schmidt-Dengler charakterisiert Franzobels „Bilderfluten“[98] folgendermaßen:

> Die Stärke Franzobels liegt in den Bildern und Vergleichen, in den mitunter recht kühnen Metaphern, die nie klischiert, aber nicht selten etwas zu bemüht wirken. Doch gelingen auch manchmal Bilder, die den Witz und die innovative Qualität der Vergleiche eines Jean Paul haben, der – auch hierin mit Franzobel vergleichbar – seine Gedanken und seine Handlung an diese Metaphernlust verlor.[99]

---

[96] Leeb, Notburga: *Aspekte der Dialogizität in Franzobel: „Die Musenpresse“*. S. 115.

[97] Die Vorliebe Franzobels für Bilder manifestiert sich auch in den Buchausgaben seiner Werke, in die der Autor häufig eigene Illustrationen und Collagen einfügt, vgl. Franzobel: *Kafka. Eine Komödie*. Klagenfurt: edition selene, 1997; Franzobel: *Mozarts Vision. Stück, Materialien, Collagen.* Wien: Passagen Verlag, 2003. Im Interview mit Andreas Beck bestätigt er diese Tendenz zur Bebilderung: „Ich bin ein sehr visueller Mensch, Bilder prägen sich anders ein als Worte.“ Beck, Andreas: Vom Kefir- und Sauerteig-Prinzip. S. 74.

[98] Haas, Franz: Unser grausliches Barock gib uns heute. Franzobels „Lusthaus oder Die Schule der Gemeinheit“. In: *Internationale Neue Zürcher Zeitung*. 2. April 2002, S. 36. Auch in den Prosawerken des Autors manifestiert sich dieser Hang zu sprachlichen Bildern, in *Lusthaus oder Die Schule der Gemeinheit* bspw. findet sich folgende Naturbeschreibung: „Draußen zerrieb die Großstadt mit ihrem Lärm den Nachmittag, ein dunkler Wolkenteppich war ausgerollt, der Wind klatschte alles nieder, und es konnte nicht mehr lange dauern, bis ein ordentliches Sommergewitter vom Himmel fiel.“ Franzobel: *Lusthaus oder Die Schule der Gemeinheit*. Wien: Zsolnay, 2002, S. 62.

[99] Schmidt-Dengler, Wendelin: „Ich bin meine eigene Inflation“. Franzobels Beitrag zur Physiognomie der neuesten Literatur aus Österreich. S. 78-79.

Franzobel bedient sich regelmäßig des Stilmittels des poetologischen Vergleichs. In *Lady Di oder Die Königin der Herzen* bspw. bekräftigt Charles seiner Geliebten Camilla seine Zuneigung mit folgenden Worten: „Du bist wie Chips für mich. Ich kann nicht aufhören, dich zu knabbern.“[100] Diese Banalisierung des Liebesbegriffes, welche Franzobel seiner Figur in Form des Vergleichs mit einem Nahrungsmittel in den Mund legt, erzeugt Komik. Diese wird zusätzlich verstärkt, indem Camilla in dieser Situation unablässig von Trennungsplänen spricht, während Charles Reaktion darauf, die Argumentation für ihre gemeinsame Liebe auf die Verbindung des Liebesmotivs mit dem Fast-Food-Artikel reduziert wird.

Der Autor selbst erklärt seinen Hang zu bildhaften Vergleichen in einem Interview folgendermaßen:

> Für mich haben Comics immer eine große Rolle gespielt und tun es immer noch. Dass sich Figuren auch in der Wirklichkeit oder in der Romanwirklichkeit teilweise in comichafte Fratzen verwandeln können oder in Messerschmidtbüsten oder Deixfiguren, jede Figur ein bissel [sic] was Karikaturhaftes an sich hat, entspricht mehr meiner Wirklichkeit, meiner Art, die Welt zu sehen. Ich hab’s auch gern, ich amüsiere mich über solche Bilder.[101]

In den Theatertexten lässt sich diese Bilderlust auch abseits der Sprechhandlung in den Regieanweisungen festmachen. Sowohl Bühnengestaltung als auch Kostüm werden vom Autor häufig sehr ausschweifend und fantasievoll vorgeschrieben, als Beispiel hierfür lässt sich die Regieanweisung zu Beginn des Vorspiels von *Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie*[102] anführen, in welchem die Figur der Raja ihrer imaginierten Mutter das Vorhaben eines Selbstmordattentates ankündigt:

> VORSPIEL
> Die letzte Nacht Rajas, bevor sie ihr Selbstmordattentat begeht. Sie befindet sich im Uterus, es ist sehr dunkel, man hört das Herz klopfen, nicht ihres, sondern das der Uterus-Mutter (später stellt sich heraus, dass es ein Schnitzelklopfer ist), die Wände bewegen sich mit der atmenden Lunge, eine große Plazenta hängt herein, eine Nabelschnur, Eierstöcke, reingepresste Gedärme, man kann den Ausgang ahnen. Die Schauspieler, mit Ausnahme Rajas, die wie ein Embryo von Anfang an da ist, sich einen

[100] Franzobel: *Lady Di oder Die Königin der Herzen. Eine Farce vom Begehren*. S. 36.
[101] Leeb, Notburga: *Aspekte der Dialogizität in Franzobel: „Die Musenpresse“*. S. 116-117.
[102] Im Fall des Textes *Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie* liegen der Verfasserin zwei unterschiedliche Textversionen vor: die Fassung aus dem Programmheft zur Uraufführung am Wiener Akademietheater (hierbei handelt es sich um die zu Probenbeginn vorliegende Fassung) und die Buchausgabe, die im Passagen Verlag erschienen ist, s. Quellenverzeichnis.

> Sprenggürtel anlegt, fallen entweder aus der Speiseröhre oder kämpfen sich durch die Nabelschnur, um langsam die erste Szene einzurichten. In jedem Fall sind sie alle schleim- und blutverschmiert. Das Schiffsskelett vom Ende hängt herunter wie ein Brustkorb.[103]

Eine ähnliche Tendenz zu Übertreibung bzw. bildhafter Überladung manifestiert sich auch in den ausufernden Kostüm- bzw. Figurenbeschreibungen, die der Autor seinen Texten häufig voranstellt:

> Lady Di, die Prinzessin, tritt ständig mit neuen Designereinkaufstaschen auf, affektiert, quietscht gelegentlich ihhh
> Dodivater, Islam, Besitzer des Harrod, Nicht wahr
> Prinz Charles, große Ohren, Frischluftfanatiker, Tobsuchtsanfälle, Hypochonder, Gärtnerschürze
> Prinz Andrew, sein Bruder, der verrückte, gierige Prinz, Bremswegberechnung
> Camilla, große Kompotthüte, die Hexe, Zigaretten
> Queen, Sodomie, leicht legasthenisch
> Ein Lakai.[104]

Auch anhand dieser Figurenbeschreibungen lässt sich ein Hang zu einer überladenen Bilderwelt feststellen, die Figuren mutieren nicht selten zu Karikaturen ihrer selbst bzw. ihrer gesellschaftlichen Position.

Im Interview mit Margarete Affenzeller anlässlich der Uraufführung seines Stücks *Prinzessin Eisenherz* meint der Autor: „Ich denke sehr bildhaft, Grundkonzeptionen beginnen bei mir meist in Bildern. Das Wuchern kommt aus einem inneren Rhythmus, einer anarchischen Verspieltheit. Ich bin kein Dichter der Leere, die langweilt mich. Ich liebe die Fülle und das Übertriebene.“[105] Die Vorliebe für Bilderwelten wird in der Presse in direkte Verbindung mit dem dramatischen Schaffen des Autors gebracht: „Einer, der sprachlich so in Bilderorgien schwelgt, muss einfach die Bühne lieben.“[106] Franzobel selbst relativiert im Interview den Zusammenhang zwischen Theater und den Bilderwelten seiner Texte, vielmehr beklagt er die durch die Aufführungsbedingungen resultierenden Einschränkungen der eigenen Fantasie:

---

[103] Burgtheater Wien (Hrsg.): *Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie.* Programmheft (Redaktion: Andreas Beck), Heft 123, Spielzeit 2005/06, S. 7.
[104] Franzobel: *Lady Di oder Die Königin der Herzen. Eine Farce vom Begehren.* S. 9.
[105] Affenzeller, Margarete: „Ich bin kein Dichter der Leere“. S. 26.
[106] Anonym: Von der „Krautflut“ zur Theater-Wut. Franzobel. Der Dichter belebt mit theatralischer Vergangenheitsbewältigung seine ganze Heimatregion. In: *Die Presse*. 19. September 2007, S. 34.

„das Theater, das sich in meinem Kopf abspielt, ist immer viel funktionierender, anarchistischer und reibungsfreier, als das, was man dann eben auf der Bühne sieht.“[107]

2.2.3 FRANZOBELS FIGURENKOSMOS ODER VON „SCHRÄGEN VÖGELN“ UND „CHARAKTERLICHEN ENKLAVEN“

> Mich interessieren autistische Personen, charakterliche Enklaven, Irre, Wütende, Rasende und ich habe keine Ahnung, woher diese Zuneigung zu Eigenbrötlern, woher all diese Narren stammen, die meine immer als harmlos geplanten Geschichten stets zum Kippen bringen, verzerren, aus jeder Idylle was Groteskes machen. Es sind Figuren, die alles hintertreiben, Gemeinheiten, Irritationen und eine allseitige Verunsicherung veranstalten, Personen, die keinem Klischee entsprechen, […] die Verbotenes denken und tun, die die fest gefügte Welt aus ihren Angeln heben.[108]

Diese Zeilen aus einem Aufsatz zum eigenen Schreiben, der 2005 in der Sammlung *Die Welt, an der ich schreibe* (hrsg. von Kurt Neumann) publiziert wurde, charakterisieren die Grundzüge des Franzobelschen Figurenkosmos. Das Personal seiner Stücke ist geprägt von entrückten Individuen, es reicht von einem Wiener Vorzeige-Obdachlosen über die Repräsentanten/innen diverser Königshäuser bis hin zu einer übergewichtigen Messias-Figur.[109]

Zentrales Charakteristikum, welches einen großen Teil des Figurenpersonals verbindet, ist eine ungeheure Benennungslust, die der Autor in seiner Figurenkonzeption an den Tag legt. Ein ganzes Repertoire an sprechenden Namen tut sich in der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Stücktexten auf: die Paare Stenz, Spreizmoser, Balz und Dumswohl in *Das Beuschelgeflecht*, Vinzent Magenschab, Sancho Hani, Peppo Hartlieb und der Schnulzenwundergeist Eikelborn in *Merzedes Stirbt*, Kienz, Gapp und Topfenhopfer in *Paradies*, Hödlmoser, Ainhirn, Hollergschwandtner, und Machherndl in *Austrian Psycho*, Resi Pesendorfer, Karl Mitterndorfer und der Gendarm Nuttendorfer in *Hirschen*. Franzobel selbst beschreibt diese Benennungslust in einem Interview:

> Die Benennung und also der Name drückt wahnsinnig viel aus, gibt etwas vor. Wenn man zum Beispiel „Beutelschneider“ oder „Krautwurm“ heißt, dann ist man irgendwie

[107] Transkription des Interviews mit Franzobel.

[108] Franzobel: Wozzen oder aus der Welt an der ich schreibe. S. 53-54.

[109] Franzobel zufolge sind seine Dramen und Romane „von schrägen Vögeln bevölkert, […] keine oberflächlichen Menschen, sondern Leute, bei denen der erste Schein meist trügt, wo Türen aufgehen, es komplizierte Vergangenheiten und Familiengeschichten gibt. Menschen mit Tiefgang, auch mit körperlichen Defekten“ Beck, Andreas: Vom Kefir- und Sauerteig-Prinzip. S. 72.

> geprägt. […] Viele meiner Figurennamen kommen aus dem Wiener Telephonbuch. […] Aber auch im Internet gibt es sehr interessante Nicknames, da heißt einer z.B. schon mal „Haltetalldiepapn". Aber auch Heilige oder Ortsnamen sind Quellen, mit denen ich arbeiten kann.[110]

Franzobels Figurennamen transportieren ein Arsenal an Assoziationen, nicht selten implizieren bereits ihre Namen markante Charaktermerkmale. Der Autor selbst sieht darin eine Möglichkeit, angesichts eines oft ausufernden Figurenpersonals (vgl. im Roman *Das Fest der Steine oder Die Wunderkammer der Exzentrik*) dem/der Leser/in eine Hilfestellung zu geben, indem er seinen Figuren einprägsame Namen verpasst.[111]

In Zusammenhang mit den sprechenden Namen lässt sich ein weiteres Charakteristikum einer österreichischen Literaturtradition festmachen. So finden sich bspw. im Altwiener Volkstheater Namen, die auf die berufliche Tätigkeit der Figur hinweisen. In Johann Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* treten „vazierende Handwerksburschen"[112] namens Leim (Tischlergeselle), Zwirn (Schneidergeselle) und Knieriem (Schustergeselle) auf. Doch nicht nur in Bezug auf die Namenswahl der Figuren, auch in Bezug auf Personal und die einzelnen Charaktere lassen sich zahlreiche Parallelen zwischen Franzobel und dem Altwiener Volkstheater festmachen.

So treten auch bei ihm Geister und Märchengestalten[113] auf, ebenso Narrenfiguren, die stark an Typen der Commedia dell'Arte bzw. an den Hanswurst des Altwiener Volkstheaters[114] erinnern. In Form dieser Bezugnahme auf Typen des Volksstücks führt der Autor eine Tradition fort, die in der österreichischen Literatur nach 1945 besonders durch die Kasperliaden der Wiener Gruppe und Sprechstücke wie bspw. Peter Handkes *Kaspar* einen wichtigen Rang in der österreichischen Literatur eingenommen hat.[115]

---

[110] Kühn, Wolfgang: Das Franzobelsche Textuniversum. Gespräch mit Franzobel. In: *Das Ultimative Magazin*. Nr. 20/2001, S. 4-7, hier: S. 4.

[111] Vgl. Leeb, Notburga: *Aspekte der Dialogizität in Franzobel: „Die Musenpresse"*. S. 116.

[112] Nestroy, Johann: *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*. Stuttgart: Reclam, 1965, S. 3.

[113] Vgl. den Schnulzenwundergeist Eikelborn in *Merzedes Stirbt* oder den Erlkönig in *hunt oder Der totale Februar*.

[114] Vgl. den Staberl in Adolf Bäuerles *Die Bürger von Wien*, der „sowohl als Parallel- als auch als Kontrastfigur" fungierte und regelmäßig in die Binnenhandlung einbezogen wurde. Aust, Hugo; Haida, Peter; Hein, Jürgen: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart.* München: C.H. Beck, 1989, S. 132.

[115] Vgl. Konrad Bayers Dramolett *Kasperl auf dem elektrischen Stuhl*. Im Unterschied zu den Kasperlfiguren aus den Sechziger- und Siebzigerjahren instrumentalisiert Franzobel seine Narrenfiguren jedoch nicht ausschließlich für sprachexperimentelle Zwecke (Dekonstruktion der Rede und damit einhergehende Gesellschaftskritik als Kennzeichen der österreichischen Literatur in den Siebzigerjahren). Vielmehr handelt es sich bei seinen Narrenfiguren um Hybride zwischen diesen beiden Formen, indem sie einerseits immer wieder kommentierend

Ein weiteres Charakteristikum, das abschließend in Zusammenhang mit der Figurenkonzeption noch angeführt werden muss und welches vor allem die jüngeren Theatertexte des Autors prägt, ist der Einsatz von Sprechchören. In *hunt oder Der totale Februar* bspw. lässt der Autor neben einem „Weiber-„ und einem „Männerchor" auch einen „Feenchor" auftreten, in *Hirschen* agiert ein „Chor der alten Widerstandskämpfer"[116], in *Z!PF* erscheinen ein „Chor der Häftlinge", ein „Chor der Grauen", ein „Weiberchor", ein „Chor der Denunzianten", ein „Chor der Bevölkerung" und „Hexen und Teufel".

In diesem Zusammenhang muss jedoch erneut hingewiesen werden, dass es sich bei den jeweiligen Stücken um Auftragswerke handelt und der Autor infolgedessen in der Stückkonzeption bereits einen Einblick in Möglichkeiten und Produktionsbedingungen erhält. Die beiden Texte *hunt* und *Z!PF* bspw. wurden beide für die Uraufführung durch das Theater Hausruck verfasst, wo eine große Anzahl an Laiendarstellern/innen zur Verfügung steht und eine Besetzung unterschiedlicher Sprechchöre infolgedessen besser umgesetzt werden kann als unter den Bedingungen eines institutionellen Theaterbetriebs.

2.2.4 Franzobels Werk und die Frage nach einer spezifisch österreichischen Gegenwartsliteratur. Ein Exkurs.

Wie bereits im Rahmen der Untersuchung verschiedener Charakteristika der Franzobel-Texte aufzuzeigen versucht wurde, fügt sich der Autor in vielerlei Hinsicht nahtlos in eine österreichische Literaturtradition ein.

Die Problematik einer strikten Abgrenzung österreichischer Nationalliteratur[117] von jener aus der Bundesrepublik oder der Schweiz und damit verbunden die Schwierigkeit einer österreichischen Literaturgeschichtsschreibung thematisiert Leslie Bodi in seinem Aufsatz *Sprache – Kultur – Literatur. Modellfall Österreich im Kontext Mitteleuropas*. Er fordert eine

---

und agierend in die Handlung eingreifen, und dabei regelmäßig die Mittel der Sprache (im Fall von *hunt oder Der totale Februar* bspw. in Form der oben angeführten Gstanzl) ausreizen.

[116] Vgl. Franzobel: *Hirschen*. S. 3.

[117] In einem Aufsatz Wendelin Schmidt-Denglers findet sich ein Überblick über unterschiedliche Definitionsversuche bzw. Abgrenzungsversuche einer spezifisch österreichischen Literaturtradition von Grillparzer bis in die Gegenwart. Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Vom Staat, der keiner war, zur Literatur, die keine ist. Zur Leidensgeschichte der österreichischen Literaturgeschichte. In: Muhr, Rudolf; Schrodt, Richard; Wiesinger, Peter (Hrsg.): *Österreichisches Deutsch. Linguistische, Sozialpsychologische und sprachpolitische Aspekte einer nationalen Variante des Deutschen*. Wien: Verlag Hölder-Pichler-Tempsky, 1995, S. 38-51, hier: S. 39-41.

pluralistische, offene, interdisziplinäre Annäherung an dieses Gebiet und verweist in diesem Zusammenhang auf die Notwendigkeit einer Berücksichtigung historischer Fakten – bspw. der Einfluss der Lutherbibel auf die Literatursprache in Deutschland und im Gegensatz dazu die Inkorporation traditionsreicher anderssprachiger Gebiete in eine multiethnische imperiale Großmacht seitens der Habsburger.[118] Bodi selbst entwickelt eine Definition grundlegender Konstanten, welche eine spezifisch österreichische Literaturgeschichte kennzeichnen und nennt in diesem Zusammenhang Sprachkritik, Komik[119], eine enge Verbindung von Musik und Wortkunst, eine ethnische Vielfalt, Erinnern und Vergessen[120], den spannungsreichen Wechsel zwischen Ordnungsstreben (Beamtenstaat Österreich) und radikaler Anarchie, eine äsopische Sprache als Mittel, Zensurmaßnahmen zu umgehen, charakteristische Haltungen wie Bequemlichkeit und Passivität[121] und nicht zuletzt den österreichischen Selbsthass – von Bodi als „Austromasochismus" bezeichnet – als zentrale Charakteristika einer österreichischen Literaturtradition.[122]

Einige dieser Konstanten finden sich im Werk Franzobels eingeschrieben: die kritische Auseinandersetzung mit Sprache als Ergebnis eines starken Einflusses der Arbeiten der Wiener Gruppe und der konkreten Poesie, damit verbunden eine hohe Musikalität des Franzobelschen Textuniversums, die Auseinandersetzung mit Verdrängungsprozessen in Bezug auf die österreichische Vergangenheit besonders in Form der Verarbeitung zeitgeschichtlicher Themen und als zusätzliche Konstante, die in Bodis Aufsatz nur am Rande Erwähnung findet, der Katholizismus als zentrales Motiv in Franzobels Texten.

> „Scala Santa" und auch die Theaterstücke setzen sich kritisch mit Österreich und seiner Tradition auseinander, d.h. mit einer sich trotz aller Schübe des Fortschritts immer wieder in kurioser Verkleidung neu einstellenden Konservativität, mit einem bizarren

[118] Vgl. Bodi, Leslie: Sprache – Kultur – Literatur. Modellfall Österreich im Kontext Mitteleuropas. In: Csáky, Moritz; Reichensperger, Richard (Hrsg.): *Literatur als Text der Kultur.* Wien: Passagen Verlag, 1999, S. 125.
[119] Vgl. die komischen Figuren der Hanswurst- bzw. Kasperliaden, welche die Wiener Volkskomödie prägten und Leslie Bodi zufolge einen wichtigen Gegenpol zur Literatur des protestantischen Deutschlands darstellen. Vgl. Bodi, Leslie: Sprache – Kultur – Literatur. Modellfall Österreich im Kontext Mitteleuropas. S. 129.
[120] Vgl. die Thematisierung eines kollektiven Verdrängungsprozesses der österreichischen Gesellschaft in den Werken Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Elfriede Jelineks.
[121] Leslie Bodi ortet in diesem Zusammenhang einen bedeutenden Kontrast zu einer aktivistisch-nationalistischen, rebellischen Tradition bspw. in der ungarischen Literatur. Gesellschaftskritik erscheine in Österreich insbesondere in der vermittelten Form von Assoziationen, symbolischen Bildern und parodistischer Sprachkritik, weniger als direkte Verbalisierung gesellschaftlich-politischer Forderungen (Bsp. Ernst Jandl). Vgl. Bodi, Leslie: Sprache – Kultur – Literatur. Modellfall Österreich im Kontext Mitteleuropas. S. 132.
[122] Vgl. Bodi, Leslie: Sprache – Kultur – Literatur. Modellfall Österreich im Kontext Mitteleuropas. S. 128-135.

> Katholizismus und einer verklemmten Lust am Reaktionären, die irgendwie aus dem Geist des Geselchten mit Kraut und Knödel im Bierdunst geboren zu sein scheint.[123]

Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit einer Einordnung der Franzobel-Texte als Bausteine einer österreichischen Literaturgeschichte wäre in jedem Fall interessant, muss im Rahmen dieser Arbeit jedoch ausgespart bzw. auf den Bereich der Komik bzw. der differenten Lachkulturen verlagert werden.

[123] Schmidt-Dengler, Wendelin: „Ich bin meine eigene Inflation". Franzobels Beitrag zur Physiognomie der neuesten Literatur aus Österreich. S. 80. In einem anderen Aufsatz charakterisiert der Germanist Franzobels intertextuelles Verfahren der Montage liturgischer Texte als weitere Konstante in der österreichischen Literatur: „Er [Franzobel; Anm.] bezieht, wie so viele Texte österreichischer Autoren, sein Sprachmaterial aus der Liturgie und aus der Bibel, das Hohe Lied und die Paulusbriefe wird man sofort erkennen, aber gerade die Zitate aus diesen Gebilden stehen in einem meist bestürzend komischen Kontrast zur Umgebung". In: Schmidt-Dengler, Wendelin: Denn die Welt ist ein Purzelbaum. In: *Die Presse*. Beilage Spectrum, 13. Mai 2000, S. V.

3. DIE LITERARISCHE ÜBERSETZUNG IN EINEM KULTURWISSENSCHAFTLICHEN KONTEXT

3.1 DIE LITERARISCHE ÜBERSETZUNG – ENTWICKLUNGEN UND TENDENZEN

Die letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts waren von einer starken Veränderung in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Bereich der Übersetzung geprägt. Zentrale Umwälzungen manifestieren sich in einer Entwicklung weg von einer präskriptiv-normativen Übersetzungswissenschaft aus dem Bereich der Linguistik hin zu einem historisch-deskriptiven Verfahren der Übersetzungskritik, im Rahmen dessen auch der Kontext einer Übersetzung (Subjekt des/r Übersetzers/in, kultureller Kontext der Ausgangs-/Zielsprache, Übersetzungsbedingungen, Publikationsmodalitäten etc.) in die Untersuchung einbezogen und unter den Begriff der Übersetzungsforschung gefasst wird (die Übersetzung wird in diesem Zusammenhang als abgeschlossenes historisches Faktum betrachtet).[124]

Im folgenden Abschnitt erfolgt ein kurzer Abriss zu den zentralen Entwicklungen der Übersetzung und der Übersetzungstheorie im deutsch- bzw. französischsprachigen Raum.[125] Anhand historischer Entwicklungen und ihrer Auswirkungen auf die jeweilige Übersetzungspraxis soll verdeutlicht werden, dass Übersetzungen immer auch Spiegel der jeweiligen gesellschaftlichen Situation und sozialer Hintergründe sind und eine Auseinandersetzung mit der Materie in einem kulturwissenschaftlichen Kontext infolgedessen unverzichtbar geworden ist.

3.1.1 GRUNDLAGEN ZU ÜBERSETZUNGSGESCHICHTE UND –THEORIE MIT EINER FOKUSSIERUNG AUF DEN DEUTSCH- UND FRANZÖSISCHSPRACHIGEN RAUM

Im Laufe der Geschichte war die Funktion der Übersetzung infolge gesellschaftlicher bzw. kultureller Entwicklungen einem steten Wandel unterworfen. Bereits sehr früh wurde die kulturschaffende Leistung von Übersetzungen erkannt und gefördert. Als zentrales Beispiel

[124] Vgl. Frank, Armin Paul: Einleitung. In: Kittel, Harald (Hrsg.): *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung.* (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Band 2). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1988, S. IX-XIII, hier: S. IX.

[125] Eine Trennung von Übersetzungsgeschichte und Übersetzungstheorie erscheint mir im Kontext dieses historischen Abrisses insofern nicht sinnvoll, als die theoretische Auseinandersetzung mit Übersetzungen meist in engem Zusammenhang mit den Übersetzungstraditionen der jeweiligen Epochen steht.

hierfür lässt sich das Frankreich des 16. Jahrhunderts anführen, in welchem nach der Inthronisierung des Französischen als offizielle Nationalsprache durch die Ordonnance de Villers-Cotterêt (1539) die Übersetzung als Mittel angesehen wurde, die französische Sprache zu bereichern. Joachim du Bellay unterstrich diese Funktionalisierung der Übersetzung in seinem Manifest für eine französische Nationalsprache unter dem Titel *Deffence et illustration de la Langue françoyse* (1549), dessen zentrale These Michaël Oustinoff folgendermaßen zusammenfasst: „l'imitation des Anciens ne doit pas être servile, elle doit se faire au service de la langue française, égale, voire supérieure à toutes les autres."[126]

In diesem Zusammenhang manifestiert sich eine deutliche Instrumentalisierung der Übersetzung, indem diese vorrangig einer Entwicklung und Bereicherung der eigenen Nationalsprache und in engem Zusammenhang damit einer nationalstaatlichen Identität diente.[127] Michel Ballard beschreibt in seinem Aufsatz *La traduction: entre enrichissement et intégrité* die Rolle der Übersetzung im 16. Jahrhundert mit folgenden Worten:

> Traduire est l'occasion d'une série de litanies où les traducteurs déplorent l'insuffisance du français pour rendre les beautés des langues anciennes; la traduction devient alors un commerce où l'on s'enrichit sur le plan linguistique par emprunts, par néologismes et par création d'acceptions nouvelles.[128]

Bestand die zentrale Funktion der Übersetzung im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert noch in der Entwicklung bzw. Etablierung der französischen Sprache als Literatursprache, so erfolgte nach Erreichen dieses Ziels ein Paradigmenwechsel in dessen Folge Übersetzungen vor allem als Zeugnisse französischer Kulturüberlegenheit fungierten.

In diesen Zeitraum fällt eine der zentralen Entwicklungen in der französischen Übersetzungstradition, die auch in der Sekundärliteratur ausführlich behandelt wurde: die Strömung der Belles Infidèles („Schöne Untreue"), welche eine Verschiebung der Übersetzungsmaxime von der Etablierung einer französischen Literatursprache hin zu einer Geschmackskategorie etablierte, wie Michaël Oustinoff bestätigt: „il n'est […] plus question

---

[126] Oustinoff, Michaël: *La traduction*. Deuxième édition mise à jour, Paris: Presses Universitaires de France (Édition Que sais-je?), 2007, S. 31.

[127] Zur Instrumentalisierung von Sprache zugunsten der Bildung bzw. Festigung einer nationalstaatlichen Identität s.a. die Ausführungen Jürgen von Stackelbergs zur Gründung der Académie Française (1635) durch Kardinal Richelieu. Vgl. Stackelberg, Jürgen von: Blüte und Niedergang der „Belles Infidèles". In: Kittel, Harald (Hrsg.): *Die literarische* Übersetzung. *Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*. (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Band 2), Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1988, S. 16-29, hier: S. 21.

[128] Ballard, Michel: La traduction: entre enrichissement et intégrité. In: Ballard, Michel (Hrsg.): *La traduction. Contact de langues et de cultures (2)*. Arras: Artois Presses Université, 2005, S. 161-176, hier: S. 165.

que la traduction ‚enrichisse' comme au siècle précédent la langue française, désormais promue au rang de modèle indépassable du bon goût"[129], „on cherche, au travers de la traduction, à ‚embellir' ou à ‚corriger' les fautes de goût."[130] Der fremde Inhalt des Originals wurde also in der Übersetzung den französischen Verhältnissen (Unterhaltungsbedürfnis der Leser/innen etc.) angepasst und verändert. Die Übersetzungen dieser Zeit fungierten Jürgen von Stackelberg zufolge als Prototypen einer Einbürgerungspraxis: „Immer wieder ging es darum, aus dem *fremden Autor einen Franzosen zu machen.*"[131] Als wohl bedeutendster Vertreter dieser Strömung gilt Perrot d'Ablancourt.

Mitte des 19. Jahrhunderts lässt sich sowohl im deutschen als auch im französischen Sprachraum eine Wende in der Übersetzungskonzeption festmachen: eine starke Tendenz zur Verfremdung, die sicherlich in Zusammenhang mit dem in der Romantik steigenden Interesse für das Fremde, Exotische und Unbekannte zu stellen ist, kennzeichnet die Übersetzungen dieser Zeit.[132] Im deutschen Sprachraum stützte sich diese Entwicklung vor allem auf die Schriften des Theologen, Übersetzers und Begründers der modernen Hermeneutik, Friedrich Schleiermacher, der sich in seinem Akademievortrag *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens* gegen eine einbürgernde Übersetzung aussprach und für eine „verfremdende", am Ausgangstext orientierte Übersetzungsmethode plädierte.[133]

---

[129] Oustinoff, Michaël: *La traduction*. S. 40.

[130] Oustinoff, Michaël: *La traduction.* S. 41-42.

[131] Stackelberg, Jürgen von: Blüte und Niedergang der „Belles Infidèles". S. 20.

[132] Vgl. Greiner, Norbert: *Übersetzung und Literaturwissenschaft.* (Reihe: Grundlagen der Übersetzungsforschung, Band 1). Tübingen: Gunter Narr Verlag (narr studienbücher), 2004, S. 23.

[133] Die Veränderungen der Übersetzungskonventionen/-traditionen in der Romantik werden in der Sekundärliteratur u.a. auf Schleiermachers Theorien zurückgeführt. Vgl. Lorenz, Sabine: Übersetzungstheorie, Übersetzungswissenschaft, Übersetzungsforschung. In: Arnold, Heinz Ludwig; Detering, Heinrich: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. 6. Auflage, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003, S. 555-569, hier: S. 557; Zima, Peter V.: *Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke, 1992, S. 212; Oustinoff, Michaël: *La traduction*. S. 51; Apel, Friedmar; Kopetzki, Annette: *Literarische Übersetzung*. 2., vollständig neu überarbeitete Ausgabe, Stuttgart: Metzler, (Sammlung Metzler, 206), 2003 (Erstauflage 1983), S. 21. Schleiermacher erhebt in seinem Vortrag allerdings keinen Anspruch auf Absolutheit, sondern grenzt seine Forderung nach Verfremdung in der Folge ein, wie Jörn Albrecht zusammenfasst: „Verfremdendes Übersetzen ist nur dann sinnvoll, wenn es in größerem Umfang vorgenommen wird, denn nur dann kann ein Lesepublikum in Richtung auf das ‚Fremde' in Bewegung gesetzt werden. Die Voraussetzungen für die Aufnahme verfremdender Übersetzung seien nicht gegeben, so Schleiermacher, wenn in einer Sprache nur hie und da einzelne Werke der Meister in einzelnen Gattungen übertragen werden'. Die verfremdende Übersetzung erfordere: ‚durchaus ein Verfahren im Großen, ein Verpflanzen ganzer Litteraturen in eine Sprache." Albrecht, Jörn: *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, S. 86-87.

In Frankreich lässt sich ein ähnliches Beispiel für die Loslösung von einer einbürgernden Übersetzungstendenz damit verbunden eine zunehmend ausgangssprachliche Ausrichtung im Jahr 1828 an einer Übersetzung von John Miltons *Paradise Lost* durch den Diplomaten, Schriftsteller und Begründer der französischen Romantik François-René de Chateaubriand festmachen. Diese Übersetzung repräsentiert einen markanten Bruch mit den bis dahin geltenden Übersetzungskonventionen der *Belles Infidèles* und evoziert eine Bewegung des Textes weg vom Leser hin zum Autor.[134] Yves Chevrel beschreibt diesen Paradigmenwechsel in seinem Aufsatz *Les traductions et leur rôle dans le système littéraire français* mit folgenden Worten:

> Entre la Renaissance et les Lumières, le rôle des traductions a beaucoup évolué en France: de moyen d'enrichissement de la *langue* elles sont devenues moyen d'enrichissement du *lecteur* par la découverte et la reconnaissance de l'altérité.[135]

Da diese zentrale Dichotomie der Übersetzungstheorie, treu vs. untreu, wie sie bereits von Johann Wolfgang von Goethe[136] aufgegriffen wurde, die Auseinandersetzung mit Übersetzungen bis heute prägt, soll an dieser Stelle der Bogen in die Gegenwart und die zentralen Übersetzungstheorien und –tendenzen des 20. Jahrhunderts gespannt werden.

Bereits zu Beginn des 20 Jahrhunderts entstand ein zentraler Beitrag von Walter Benjamin zur Übersetzungstheorie, den dieser unter dem Titel *Die Aufgabe des Übersetzers* im Rahmen einer Baudelaire-Übersetzung publizierte und der besonders die dekonstruktivistische Übersetzungstheorie (De Man, Derrida) stark beeinflusste.[137] Bei Benjamin manifestiert sich

---

[134] Weiterführende Informationen zu den Charakteristika von Chateaubriands Milton-Übersetzung inkl. Textauszüge aus den Stellungnahmen zur Übersetzung finden sich in: Ballard, Michel: La traduction: entre enrichissement et intégrité. S. 168-170.

[135] Chevrel, Yves: Les traductions et leur rôle dans le système littéraire français. In: Kittel, Harald (Hrsg.): *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*. (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Band 2), Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1988, S. 30-55, hier: S. 36.

[136] Goethe formuliert in seinem Nachruf auf Wieland die zentrale Dichotomie treu/untreu, welche die Auseinandersetzung mit dem Bereich der Übersetzung über die Jahrhunderte prägte: „Es gibt zwei Übersetzungsmaximen: die eine verlangt, daß der Autor einer fremden Nation zu uns herüber gebracht werde, dergestalt, daß wir ihn als den Unsrigen ansehen können; die andere hingegen macht an uns die Forderung, daß wir uns zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen." Goethe, Johann Wolfgang von: Zum brüderlichen Andenken Wielands. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Biographische Einzelschriften*. Zweite Auflage, (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 12). Zürich: Artemis Verlags-AG, 1949, S. 693-716, hier: S. 705.

[137] Benjamin formuliert in seinem Aufsatz die These, dass die Übersetzung den Kunstcharakter des Originals unterstütze, indem sie sein Fortleben fördert: „Übersetzungen, die mehr als Vermittlungen sind, entstehen, wenn im Fortleben ein Werk das Zeitalter seines Ruhms erreicht hat. […] In ihnen erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung." Benjamin, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. In:

der Einfluss einer zeitgenössischen Sprachskepsis (Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal etc.), die sich seiner Meinung nach auch auf die Übersetzung auswirkt.[138] Willi Huntemann und Lutz Rühling charakterisieren Benjamins Übersetzungstheorien folgendermaßen: „Umgekehrt wiederum wird die Sprache, in die übersetzt wird, vom Kontakt mit der Sprache der fremden Dichtung belebt und in ihren Grenzen erweitert, so daß die Übersetzung als ein Medium für den fortwährenden und letztlich unabschließbaren Prozeß der Sprachbewegung fungiert.“[139]

Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelte sich die Übersetzungswissenschaft als eigenständige Disziplin im Bereich der Linguistik bzw. der Literaturwissenschaft. In diesem Zusammenhang muss zwischen den Bereichen der Fachübersetzung (Dolmetsch, Sachtexte etc.) und der literarischen Übersetzung unterschieden werden, denn naturgemäß stellen sich in der literarische Übersetzung völlig andere Anforderungen an den/die Übersetzer/in.

Peter V. Zima zufolge stellt allein die literarische Übersetzung den Gegenstand der Komparatistik dar, da diese „es nicht nur mit sprachlichen sondern auch mit ästhetischen Normen zu tun hat“[140]. Im literarischen Text erfolgt ein Funktionswandel der Sprache: dient diese im Sachtext rein der Vermittlung von Inhalten so ist sie im literarischen Text, wie Angelika Corbineau-Hoffmann formuliert, „selbst ein bedeutender Teil der Botschaft und mit dieser aufs engste verbunden […]. Das heißt: der Text wirkt nicht nur durch seine Inhalte auf den Leser, sondern auch und insbesondere durch seine sprachliche Form“[141].

In diesem Punkt manifestiert sich auch die Schwierigkeit, mit der sich die Übersetzungswissenschaft an ihrem Beginn in den 50er und 60er Jahren konfrontiert sah, indem sie Sprache als ein in sich geschlossenes System definierte. In dieser Zeit herrschten in der Übersetzungswissenschaft Bestrebungen vor, automatische Übersetzungsprogramme zu

---

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Band IV*. Erste Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 934), 1991, S. 9-21, hier: S. 11.

[138] In einem Aufsatz, der in dem Band *Passagen* veröffentlicht wurde, vergleicht Benjamin den Übersetzungsvorgang mit dem Bau eines Kartenhauses: „wie beklommen folgt man der leichten Hand, die Vers auf Vers wie Stockwerk auf Stockwerk türmt, bis oftmals ein geringfügiger Fehler im letzten das Ganze sang- und klanglos zu Fall bringt.“ Benjamin, Walter: *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Gérard Raulet. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1839), 2007, S. 13.

[139] Huntemann, Willi; Rühling, Lutz: Einleitung. In: Huntemann, Willi; Rühling, Lutz (Hrsg.): *Fremdheit als Problem und Programm. Die literarische Übersetzung zwischen Tradition und Moderne.* (Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung, Band 14). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S. 1-25, hier: S. 21.

[140] Zima, Peter V.: *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. S. 199.

[141] Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Einführung in die Komparatistik*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004 (Erstauflage 2000), S. 178.

entwickeln. Sprache wurde dabei als ein geschlossenes Zeichensystem, der Übersetzungsprozess als Decodierungsverfahren betrachtet, dessen zentrale Aufgabe darin liegt, Sprachenpaare bzw. Äquivalenzen zu bestimmen. Erst in den späteren Sechzigerjahren wurde man sich eines Scheiterns dieses Unternehmens bewusst, welches eine Objektivität in einem Prozess voraussetzt, in welchem schon allein aufgrund der Tatsache, dass dieser Prozess von einem Individuum (dem/der Übersetzer/in) durchgeführt wird, Objektivität keine relevante Größe darstellt.

Der amerikanische Linguist Eugène Nida plädiert in seinem Werk *Toward a Science of Translating* (1964) für eine Öffnung der Übersetzungstheorie gegenüber anderen Disziplinen. Unter Berücksichtigung der Ansätze der allgemeinen Semantik, der Verhaltensforschung, der Kulturgeschichte, der Anthropologie, der Linguistik und der Semiotik entwickelte er eine Theorie zweier unterschiedlicher Äquivalenzbegriffe: die formale Äquivalenz einerseits und die dynamische Äquivalenz andererseits.[142] Werner Koller definiert die Funktion dieser beiden Größen folgendermaßen: „die *formal äquivalente* Übersetzung richtet sich in Form und Inhalt auf die AS [die Ausgangssprache; Anm.] aus; die *dynamisch äquivalente* Übersetzung orientiert sich dagegen an der ZS [Zielsprache; Anm.] und dem Empfänger der *message*."[143] Nidas Konzept stellt insofern einen wichtigen Schritt in der Entwicklung der Übersetzungswissenschaft dar, als die Übersetzung nicht mehr als rein sprachliches Dekodierungsverfahren betrachtet wird sondern der *kommunikative Aspekt*[144] mitberücksichtigt wird und der zentrale Anspruch der Übersetzung weniger in der Vermittlung der Form als vielmehr der Bedeutung liegt, was Sabine Lorenz als Forderung nach „Wirkungsgleichheit"[145] interpretiert.

In der Trennung zwischen Form und Inhalt[146], wie Nida sie in seinem Konzept vornimmt, fußen wiederum die zentralen Kritikpunkte, welche der tschechische Strukturalist und Literaturwissenschaftler Jiři Levý in seinem Standardwerk *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung* formuliert: „Mit der Gegenüberstellung des Begriffspaares Inhalt und Form allein kommen wir jedoch nicht zum Ziel, da das Werk im engeren Sinn des Wortes

[142] Vgl. Apel, Friedmar; Kopetzki, Annette: *Literarische Übersetzung*. S. 12.
[143] Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 6., durchgesehene und aktualisierte Auflage, Wiebelsheim: Quelle und Meyer (UTB für Wissenschaft), 2001 (Erstauflage 1979), S. 156.
[144] Vgl. Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. S. 154.
[145] Lorenz, Sabine: Übersetzungstheorie, -wissenschaft, - forschung. S. 561.
[146] Besonders im Bereich der literarischen Übersetzung ist eine Trennung von *style* und *meaning* problematisch, da die Form unlösbar mit dem Inhalt verbunden ist. Kritik an Nidas Konzept übt deshalb u.a. Norbert Greiner. Vgl. Greiner, Norbert: *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. S. 13-15.

nicht nur Inhalt ist, sondern geformter Inhalt.“[147] In seiner Forderung nach einer Wahrung der Form in der Übersetzung nimmt der Theoretiker zugleich aber auch eine Einschränkung vor, indem er feststellt, dass die Form den Inhalt aber auch nicht überdecken dürfe.[148] Den Bogen zu einer Neuorientierung der Übersetzungswissenschaft weg von einer an linguistischen Modellen hin zu einer an kulturwissenschaftlichen Konzepten orientierten Disziplin spannt Levý über die Bedeutung des kulturellen Kontextes sowohl der Ausgangs- als auch der Zielkultur, indem er den/die Übersetzer/in auffordert, in der Übersetzung nicht mechanisch Form, Inhalt und Details zu bewahren sondern sich vielmehr auf die Vermittlung des Gesamtbildes mit besonderer Berücksichtigung des kulturellen bzw. historischen Milieus zu konzentrieren.[149]

Diese Öffnung gegenüber der Übersetzung als Transfermittel und die Einbeziehung der jeweiligen kulturellen Kontexte manifestieren sich auch als zentrale Thesen der Translation Studies, die in den Siebzigerjahren in Belgien und den Niederlanden insbesondere von Theo Hermans (*The manipulation of literature*; 1985) und André Lefevere, in England von Susan Bassnett-McGuire (*Translation studies*; 1980) entwickelt wurden.

Zentrales Charakteristikum der Translation Studies sind eine Distanzierung von der Linguistik und eine starke Konzentration auf die Zielkultur (target oriented approach). Radegundis Stolze beschreibt den zentralen Ansatz der Translation Studies mit folgenden Worten: „In den Translation Studies werden literarische Qualitäten an Texten im Rahmen der sie umgebenden Kultur und Sprache wahrgenommen. So können beispielsweise übersetzerische Präferenzen oder historische Normen des Literarischen in einer Empfängerkultur verdeutlicht werden.“[150]

Die zentrale Übersetzungsmaxime liegt den Ansätzen der Translation Studies zufolge in der Zielkultur, die Übersetzung muss in der Zielkultur für den/die Rezipienten/in gut lesbar und verständlich sein. Um dieses Ziel zu erreichen, sollte sich die Übersetzung in Kontext und Normen der Zielkultur eingliedern, was dazu führt, dass die Vertreter/innen der Translation Studies dem Übersetzer eine relativ große Freiheit im Umgang mit dem Ausgangsmaterial

[147] Levý, Jiři: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Ins Deutsche übertragen von Walter Schamschula. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1969, S. 36.
[148] Vgl. Levý, Jiři: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. S. 36.
[149] „Zwischen der Übersetzung und dem Original besteht die Beziehung eines Werkes zu seiner Ausführung in einem anderen Material: deshalb soll als Konstante keineswegs die Verwirklichung von Form und Inhalt im sprachlichen Material angesehen werden, sondern deren Konkretisation im Gedanken des Aufnehmenden, einfacher gesagt der resultierende Eindruck, die Wirkung des Werks auf den Leser.“ In: Levý, Jiři: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung.* S. 94.
[150] Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. 4., überarbeitete Auflage, Tübingen: Gunter Narr Verlag (narr studienbücher), 2005 (Erstauflage 1994), S. 140.

zugestehen. Ana Maria Bernardo attestiert diesem Ansatz infolgedessen unter dem Sammelbegriff des „cultural turn“ eine Fokussierung, die sich immer mehr nach außen hin (vom Gegenstand weg) wende.[151]

Eine weitere zentrale Bewegung, die abschließend noch erwähnt werden soll, und welche ähnlich den Translation Studies ebenso den historischen, gesellschaftlichen, nationalen und sozialen Kontext der Übersetzung in die Untersuchung einbezieht, stellt der 1985 gegründete Göttinger Sonderforschungsbereich Literarische Übersetzung dar. In der Einleitung zum zweiten Band der Publikationsreihe dieses Sonderforschungsbereichs nennt Armin Paul Frank die Erarbeitung der Grundlagen einer Kulturgeschichte der literarischen Übersetzung – mit Schwerpunkt auf Übersetzungen ins Deutsche – als zentrales Anliegen des Projekts.[152] Anhand der Verknüpfung einzelner Fall- und Einzelstudien wird versucht, Tendenzen, Übersetzungsnormen, Traditionen etc. festzumachen und auf ihre historische bzw. gesellschaftliche Relevanz hin zu untersuchen. Der Göttinger SFB stützt sich infolgedessen – ähnlich den Translation Studies – auf einen deskriptiven Schwerpunkt und zielt nicht darauf ab, eine präskriptiv-normative Übersetzungstheorie zu entwickeln. Grundlage für diese Vorgangsweise ist dabei die Annahme, dass sich anhand einzelner Übersetzungs- und Bearbeitungstendenzen Rückschlüsse auf die historischen Entstehungsbedingungen von Übersetzungen ziehen lassen. Ein zentraler Begriff ist hierbei jener der transferorientierten Übersetzungsforschung.[153]

Eine transferorientierte Übersetzungsforschung stützt sich auf die Annahme, dass Literatur ein dynamisches System ist, das durch verschiedene Faktoren – Publikationsmöglichkeiten, Verlagswesen, Autorenförderung etc. – beeinflusst und verändert wird. Zu diesen Faktoren zählt die Übersetzung, indem sie das Bild von der Ausgangsliteratur in der Zielliteratur prägt und verändert. Die Fokussierung auf den Transferprozess bestimmt auch die im Rahmen dieser Arbeit vorgenommene Auseinandersetzung mit Übersetzungen, indem die Veränderung bzw. Beibehaltung kultureller Referenzen vor allem im Bereich der Komik, die damit

[151] Vgl. Bernardo, Ana Maria: Quo vadis, Übersetzungswissenschaft? Haupttendenzen der aktuellen Übersetzungsforschung. In: Albrecht, Jörn; Gerzymisch-Arbogast, Heidrun; Rothfuß-Bastian, Dorothee (Hrsg.): *Übersetzung, Translation, Traduction. Neue Forschungsfragen in der Diskussion.* Festschrift für Werner Koller. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2004, S. 23-32, hier: S. 27.

[152] Vgl. Frank, Armin Paul: Einleitung. S. XII.Norbert Greiner fasst die zentrale Fragestellung des Göttinger SFB folgendermaßen zusammen: „*Was* wurde, *wann* wurde, wie oft von wem, *wie* übersetzt?“. Greiner, Norbert: *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. S. 103.

[153] Einen wichtigen Beitrag im Feld der Transferforschung lieferten Armin P. Frank und Harald Kittel in ihrem Beitrag *Der Transferansatz in der Übersetzungsforschung*. Vgl. Frank, Armin Paul; Turk, Horst (Hrsg.): *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit.* (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Band 18). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004, S. 3-70.

verbundene Verschiebung des Originals in Richtung Zielkultur und deren Folgen für die Rezeption in der Theateraufführung untersucht werden.

3.1.2 DIE ROLLE DER ÜBERSETZUNG IN FRANKREICH

96 Prozent der insgesamt sechstausend verschiedenen Sprachen in der Welt werden von weniger als vier Prozent der Weltbevölkerung gesprochen[154], eine Tatsache, die infolge der Globalisierung und einer zunehmenden Internationalisierung wiederum auf die wichtige Bedeutung der Übersetzung für den kulturellen Austausch hinweist. Besonders in den letzten Jahren gewann die Übersetzung durch die rasante Verbreitung der neuen Medien wie Fernsehen und Internet und die daraus resultierende Vereinfachung von Kommunikation enorm an Bedeutung, sie fungiert als Grundlage einer Annäherung der Kulturen, wie Friedmar Apel und Annette Kopetzki feststellen:

> Die Bedeutung und Funktion der Übersetzung scheint sich angesichts dieser Entwicklungen radikal zu wandeln: In einer Zeit umfassender Differenzierungsprozesse verlieren die Kulturen ihre individuelle Physiognomie und vermischen sich in einem Ausmaß, das es schwer macht, zwischen der Ausgangs- und der Zielkultur eines literarischen Transfers zu unterscheiden. Die elektronischen Medien lösen mit Raum und Zeit auch die Vorstellung kultureller Identität auf.[155]

Aus dieser Annäherung zwischen den einzelnen Kulturen und Nationen erklärt sich auch der historisch bedingte Funktionswechsel der Übersetzung. Diente diese anfänglich vor allem der Entwicklung einer eigenen Nationalsprache bzw. der Festigung der eigenen nationalstaatlichen Identität, so wird die gegenwärtige Funktion der Übersetzung vorrangig im Kommunikationsaspekt bzw. im kulturellen Austausch lokalisiert.[156]

Die Funktion der Übersetzung als zentrale Basis für Kommunikation ist also über die verschiedenen Epochen hinweg bis heute gültig. Der französische Literaturwissenschaftler und Übersetzer Yves Chevrel charakterisiert in seinem Aufsatz zur Rolle der Übersetzung im französischen Literaturbetrieb Frankreich als Land, das ausländischen Literaturen gegenüber

[154] Vgl. Oustinoff, Michaël: *La traduction*. S. 15.
[155] Apel, Friedmar; Kopetzki, Annette: *Literarische Übersetzung*. S. 54.
[156] „La première fonction de la traduction est donc d'ordre pratique: sans elle, la communication est compromise ou impossible." Oustinoff, Michaël: *La traduction*. S. 10.

eher verschlossen sei, zugleich konstatiert er aber auch eine Veränderung dieser Haltung in den letzten Jahren und Jahrzehnten.[157]

Als wesentlicher Faktor eines forcierten kulturellen Austauschs nimmt die Übersetzung auch am Buchmarkt eine immer bedeutendere Position ein. Diese Entwicklung lässt sich für den französischen Sprachraum an folgenden Zahlen festmachen: die Anzahl der literarischen Übersetzungen am französischen Buchmarkt betrug 1986 noch 786 Publikationen, im Jahr 1995 hingegen bereits 10.545 übersetzte Buchtitel[158], eine Zahl, die ca. 32,97 Prozent der verlegerischen Gesamtproduktion (34.766 Werke) entspricht.[159] Ein Ansteigen des Anteils an Übersetzungen aus dem deutschen Sprachraum stellen sowohl Friedmar Apel und Annette Kopetzki als auch Bernhard Sandbichler fest.[160] Yves Chevrel beschreibt die Funktion der Übersetzung in der französischen Literaturlandschaft folgendermaßen:

> Cette ouverture […] aux littératures étrangères […] marque un tournant dans l'évolution du système culturel français, mais peut-être aussi dans celle des relations entre les différents systèmes littéraires de l'Europe, sinon du monde. La multiplication des contacts internationaux, l'émergence de nouvelles cultures, la prise de conscience de l'importance et du bien-fondé de cultures différentes, tout cela alimente une réflexion, parfois angoissée, autour de la question „qu'est-ce qu'une littérature étrangère?", et, partant, „qu'est-ce qu'une littérature nationale?". Car s'interroger sur le statut du texte traduit conduit bien à s'interroger sur la culture à laquelle il se heurte.[161]

Der Literaturwissenschafter betont in diesem Zusammenhang erneut das enge Abhängigkeitsverhältnis von Text und Kultur bzw. Text als Teil bzw. Resultat einer Kultur.

---

[157] Vgl. Chevrel, Yves: Les traductions et leur rôle dans le système littéraire français. S. 30.

[158] Vgl. Apel, Friedmar; Kopetzki, Annette: *Literarische Übersetzung*. S. 128.

[159] In der Sekundärliteratur finden sich widersprüchliche Angaben zum Anteil übersetzter Literatur am französischen Buchmarkt. Michaël Oustinoff beziffert den Anteil auf 8-12 Prozent. Vgl. Oustinoff, Michaël: *La traduction*. S. 47.
Dem *Index Translationum* zufolge handelt es sich bei dem Großteil der ins Französische getätigten Übersetzungen um Werke aus dem englischen Sprachraum (129535), Werke aus dem deutschen Sprachraum stehen an zweiter Stelle (2022), gefolgt von Werken aus dem italienischen (9760) und dem spanischen Sprachraum (7090). Vgl. http://databases.unesco.org/xtrans/stat/xTransStat.a?VL1=SL&top=10&l=FRA&lg=0 [zuletzt eingesehen am 7. Februar 2009]. Der *Index Translationum* bezieht sich auf einen Zeitraum zwischen 1979 und 2005, in diesem Zusammenhang muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass bei den veröffentlichten Zahlen keine Unterscheidung zwischen literarischen und wissenschaftlichen Übersetzungen vorgenommen wird, diese also nur als ungefähre Richtwerte zur Veranschaulichung einer Übersetzungsaktivität des jeweiligen Landes dienen können.

[160] Vgl. Apel, Friedmar; Kopetzki, Annette: *Literarische Übersetzung*. S. 128. Bzw. vgl. Sandbichler, Bernhard: Die Apotheose der fröhlichen Apokalypse. Urteilsworte französischer Kritiker zu österreichischer Literatur 1982-1992. In: Daran, Valérie (Hrsg.): *Sprachtransfer als Kulturtransfer. Translationsprozesse zwischen dem österreichischen und dem französischen Kulturraum im 20. Jahrhundert*. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 396). Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, 2002, S. 75-103, hier: S. 77f.

[161] Chevrel, Yves: Les traductions et leur rôle dans le système littéraire français. S. 49.

Er sieht in der Zunahme des Anteils an Übersetzungen und dem steigenden Interesse an fremdsprachiger Literatur einerseits eine Bereicherung der französischen Nationalliteratur, andererseits aber auch die Anregung, über den Vergleich eigene literarische Traditionen und Konventionen zu hinterfragen.[162]

Eine zentrale Rolle in der Verbreitung von Übersetzungen nehmen naturgemäß die Verlage ein, die den größten Einfluss auf den Übersetzungskanon am französischen Literaturmarkt haben, wie Jean-Paul Constantin konstatiert:

> Dans le monde de la traduction, la position des éditeurs est centrale: ils sont le lien fonctionnel entre les auteurs, les traducteurs et le public. C'est grâce à eux, à leurs choix éditoriaux, que d'un pays à un autre les écrits circulent. C'est donc à eux de prendre ou de ne pas prendre le risque de faire traduire une œuvre.[163]

Die Verlage bzw. ihre Lektoren/innen stellen ergo eine wichtige Instanz im Bereich der literarischen Übersetzung dar, ihr Engagement für bestimmte Literaturen bildet die Grundvoraussetzung für eine breitere Rezeption fremdsprachiger Literatur.[164]

3.1.3 LITERATURÜBERSETZUNG = KULTURVERMITTLUNG? - EIN AUSBLICK AUF DIE TÄTIGKEIT DES/DER THEATERÜBERSETZERS/IN

Einen bedeutenden Stellenwert in der Auseinandersetzung mit der Übersetzung nimmt die Feststellung ein, dass es sich hierbei um einen Prozess handelt, welcher von einem Individuum durchgeführt wird, das sich selbst im eigenen Leseprozess den Text erschließen und für die Übersetzung erarbeiten muss. Einen wichtigen Schritt in Richtung einer stärkeren Berücksichtigung des Übersetzersubjekts in die Auseinandersetzung mit dem Ausgangs- bzw. Zieltext nimmt Jiři Levý vor, wenn er den/die Übersetzer/in in erster Linie als Leser/in definiert, der/die ein literarisches Werk in seinem/ihrem eigenen kulturellen und historischen Kontext rezipiert und anschließend aus seinem/ihrem eigenen Verständnis heraus weitervermittelt:

---

[162] Yves Chevrel lokalisiert eine solche Öffnung des französischen Buchmarkts vor allem in der Mitte der Achtzigerjahre. Vgl. Chevrel, Yves: Les traductions et leur rôle dans le système littéraire français. S. 49.

[163] Constantin, Jean-Paul: Les éditeurs. In: Barret-Ducrocq, Françoise (Hrsg.): *Traduire l'Europe.* Paris: Éditions Payot, 1992, S. 125-129, hier: S. 125.

[164] Vgl. „*L'instance éditoriale* occupe une place importante dans les processus fondamentaux de choix-exclusion qui contribuent à la reproduction de la culture". Bensimon, Paul: Présentation In: Bensimon, Paul (Hrsg.): *Traduire la culture*. (Palimpsestes, Nr.11). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, S. 9-14, hier: S. 13.

> Die Konkretisation durch den Leser ist im gleichen Sinne historisch bedingt wie die Konzeption des Autors. Der Leser begreift das Kunstwerk aus seiner Zeit heraus. Besondere Intensität gewinnen für ihn die Werte, die ihm ideell und ästhetisch nahstehen. Und deshalb, weil die Konzeption des Übersetzers historisch bedingt ist, besteht ein Zusammenhang zwischen der Übersetzung und der gesamten kulturellen Situation seines Landes.[165]

Levý bezieht in seine Auseinandersetzung den Übersetzer als Individuum mit ein, welches vom eigenen historischen, soziologischen und kulturellen Kontext geprägt ist. Michaël Oustinoff führt in Zusammenhang mit dem Übersetzer als Individuum die Kategorie des „horizon du traducteur" ein, die er als einen der drei die Arbeit des/der Übersetzers/in bestimmenden Faktoren charakterisiert:

> La traduction-texte n'apparaît pas *ex nihilo*. Elle présuppose la présence d'un traducteur déterminé par trois facteurs: sa „position traductive", c'est à dire la manière dont il conçoit ce qu'est l'activité de la traduction; son „projet de traduction", qui établira la manière dont il traduit; enfin, l'„horizon du traducteur".[166]

Für die nähere Definition des „horizon du traducteur" hält sich Oustinoff anschließend an Antoine Berman, der in seinem Werk *Pour une critique des traductions: John Donne* folgende These aufstellt: „On peut définir en première approximation l'horizon comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui „déterminent" le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur."[167]

Diese Parameter, welche Oustinoff bzw. Berman zufolge die Arbeit des Übersetzers prägen, spiegeln sich auch in den Anforderungen wider, die in der Sekundärliteratur an die Instanz des/der Übersetzers/in gestellt werden. Neben der sprachlichen Qualifikation, welche naturgemäß als Grundvoraussetzung für die Übersetzungstätigkeit gehandelt wird, fordert Paul Bensimon bspw. seitens des Übersetzers einen „biculturalisme"[168] ein. Dieser sollte über die sprachliche Ebene hinaus auch kulturelle Faktoren (Geografie, Bräuche etc.) sowohl der Ausgangs- als auch der Zielkultur gut kennen, um regionale Spezifitäten und eventuelle Äquivalenzen in der Zielkultur erkennen und bedienen zu können.

---

[165] Levý, Jiři: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. S. 38.
[166] Oustinoff, Michaël: *La traduction*. S. 64.
[167] Zit.n. Oustinoff, Michaël: *La traduction* S. 64.
[168] Mit dem Begriff des „biculturalisme" beziehe ich mich auf Paul Bensimon, der diesen als ein essentielles Instrument des/der Übersetzers/in bezeichnet. Vgl. Bensimon, Paul: Présentation. S. 12.

Jörn Albrecht zufolge manifestiert sich in diesem Zusammenhang eine deutliche Diskrepanz zur Arbeitsrealität des/der literarischen Übersetzers/in, da dieser/diese mit einem immer größeren Zeitdruck und einer zunehmenden Einflussnahme des Verlags – in vielen Fällen wird eine möglichst „flüssige“[169] Übersetzung gefordert – konfrontiert werde und eine intensivere Auseinandersetzung mit dem geographischen, historischen oder kulturellen Kontext des Ausgangstextes aufgrund des Zeitmangels kaum mehr möglich sei. Übersetzungsarbeit mutiere immer häufiger zur Fließbandproduktion bzw. zu einer Tätigkeit, die nur als Nebenjob bzw. aus Leidenschaft machbar bleibe.[170] Ein wichtiger Beitrag in Bezug auf die Arbeitsbedingungen eines/einer literarischen Übersetzers/in in Frankreich (rechtliche Situation, Pflichten, Publikationsmöglichkeiten etc.) bietet ein Beitrag von Patricia Kinder-Gest, welcher im Band *Traduire le théâtre aujourd'hui* erschienen ist.[171]

In Zusammenhang mit der Übersetzung für die Theaterbühne betont der französische Regisseur Jacques Lasalle ebenfalls die These über eine Abhängigkeit des/der Übersetzers/in von seinem/ihrem jeweiligen kulturellen Kontext: „Toute traduction est un travestissement, un coup de force opéré sur le texte original, un coup de force qui ne renvoie pas seulement à la subjectivité du traducteur mais aussi à son contexte“.[172] Lasalle zieht außerdem eine interessante Parallele zwischen dem/der Theaterübersetzer/in und dem/der Regisseur/in: seiner Meinung nach befänden sich sowohl Übersetzer/in als auch Regisseur/in in der ständigen Ambivalenz zwischen einem Bewahren der Textvorlage und einem Eingliedern dieser in einen neuen Kontext (im Fall der Übersetzung in einen neuen sprachlichen und kulturellen Kontext, im Fall der Inszenierung in den Kontext der theatralen Aufführung).[173]

---

[169] Vgl. Albrecht, Jörn: *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung.* S. 278.

[170] Vgl. Albrecht, Jörn: *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung.* S. 278-279. Hinzu kommt die Schwierigkeit, dass die Übersetzung an sich nie abgeschlossen ist, wie Antoine Vitez beschreibt: „C'est justement cela qui caractérise la traduction: le fait qu'elle est perpétuellement à refaire.“[170] Banu, Georges; Girault, Alain: Le devoir de traduire. Entretien avec Antoine Vitez. In: *Théâtre/Public* (revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers), März/April 1982 (Nr. 44), S. 6-9, hier: S. 7. Eine ähnliche Feststellung trifft Eloi Recoing, Theaterübersetzer, Regisseur und Dramatiker: „la traduction est toujours à refaire, le traducteur doit à un moment s'arrêter, alors qu'il voudrait retravailler sans cesse son texte.“ Déprats, Michel et al.: „C'est le poète qui commande“. Table Ronde. In: Institut d'études théâtrales Sorbonne nouvelle (Hrsg.): *Régistres*. September 1998 (Nr. 3), S. 108-125, hier: S. 109.

[171] Kinder-Gest, Patricia: Droits et servitudes du traducteur en France. In: Vigoureux-Frey, Nicole: *Traduire le théâtre aujourd'hui*? Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1993, S. 63-77.

[172] Banu, Georges: Du bon usage de la perte. Entretien avec Jacques Lasalle. In: *Théâtre/Public* (revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers). März/April 1982 (Nr. 44), S. 11-13, hier: S. 12.

[173] „Le traducteur comme le metteur en scène doit être travaillé par cette double tension, de l'absorbation en l'œuvre originale, de la perte d'identité dans l'autre, et tout autant par la volonté de préserver l'ici et maintenant , l'occasion, les partenaires de la représentation (interprètes et public) et la persistance du désir qui fait qu'on s'est intéressé à ce texte-là et que nous l'interrogeons à partir d'une altérité fondamentale, de langue, de temps,

Zweifellos führt die Übersetzung für die Bühne völlig neue Parameter in den Übersetzungsprozess mit ein. Im Ziel des Vermittlungsprozesses stehen plötzlich nicht mehr literarische, fiktive Figuren, die in der Fantasie des/r Lesers/in ihre Konkretisation finden. Vielmehr werden diese auf einer Bühne (bzw. einer Spielfläche) von Schauspielern/innen verkörpert, deren Spiel (Gestik, Bewegung, Intonation etc.) in einer bestimmten Umgebung (Bühnenraum, Spielstätte, Rezeptionssituation etc.) völlig andere Übersetzungsbedingungen bzw. Maximen erfordert, worauf im folgenden Abschnitt näher eingegangen wird.[174]

3.2 Die Dramenübersetzung – Spezifität und Übersetzung des dramatischen Textes

Im Rahmen dieses Kapitels erfolgt eine Fokussierung auf die Übersetzung dramatischer Texte, welche sich zum einen auf Sekundärliteratur zum Bereich der Dramenübersetzung zum anderen auf ein Interview mit dem Theaterübersetzer Heinz Schwarzinger, das eine Verbindung von Theorie und Praxis darstellt, stützt.

3.2.1 Eine grundlegende Charakterisierung des Dramentextes oder Plurimedialität als Schwierigkeit und Möglichkeit in der Übersetzung

> Funktion steht in einem engen Zusammenhang mit dem Begriff der „Textsorte". Wer die Konventionen der Textsorte nicht einhält, läuft Gefahr, einen funktionslosen Text zu produzieren.[175]

Paul Kußmaul formuliert mit dieser These ein zentrales Credo für die literarische Übersetzung: die Abhängigkeit eines literarischen Textes von seiner jeweiligen Funktion bzw.

---

d'espace, de sensibilité et de savoir." Banu, Georges: Du bon usage de la perte. Entretien avec Jacques Lasalle. S. 12.

[174] Der Theaterübersetzer Heinz Schwarzinger betont im Interview die Notwendigkeit einer eigenen Theaterpraxis für den Theaterübersetzer. „Ich finde es sehr empfehlenswert, vor allem Theaterpraxis als Schauspieler, dass er [der Übersetzer; Anm.] weiß, was eine Inkarnation ist und wie man einen Text verkörpert, um die Impulse zu spüren, um den dramatischen Gestus zu spüren, um den Rhythmus zu spüren. Darin liegt ja der wesentliche Unterschied in der Übersetzung von erzählender Literatur und dramatischer Literatur, nicht? Dass man da mit einem Gestus arbeitet, der lebensnotwendig ist für Schauspieler und für das Theater überhaupt. Ich würde also jedem Theaterübersetzer empfehlen, dass er zumindest einen längeren Abstecher ins Theater macht, vor allem auf der Bühne." Quelle: Transkription des Interviews mit Heinz Schwarzinger, geführt am 30. Dezember 2008 in Wien und im Anhang nachzulesen.

[175] Kußmaul, Paul: Übersetzen – aber nicht ins Blaue hinein. In: Albrecht, Jörn; Drescher, H.W.; Göhring, H.; Salnikow, N. (Hrsg.): *Translation und interkulturelle Kommunikation. 40 Jahre Fachbereich Angewandte Sprachwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Germersheim*. (Abhandlungen und Sammelbände, Band 8). Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1987, S. 27-36, hier: S. 29.

seinem Ziel. In Bezug auf den dramatischen Text besteht diese Funktion in den meisten Fällen primär in der physischen Realisation verkörpert durch die Schauspieler/innen im Rahmen einer Theateraufführung. Dem dramatischen Text ist der plurimediale Charakter des Theatertextes eingeschrieben, demzufolge der literarische Text auf unterschiedliche Ebenen (akustische Ebene, visuelle Ebene etc.) übertragen werden kann.[176] In engem Zusammenhang damit steht auch Manfred Pfisters in seinem Standardwerk *Das Drama* entwickeltes Konzept des aufgeführten Dramentextes als „synästhetischer Text", der sich „im Gegensatz zu rein literarischen Texten nicht nur sprachlicher, sondern auch außersprachlich-akustischer Zeichen und optischer Codes"[177] bedient und der ebenfalls den zentralen Charakterzug des dramatischen Textes als plurimediale Darstellungsform beschreibt.

Die Thematisierung der spezifischen Problematik der Dramenübersetzung resultiert aus den völlig unterschiedlichen Anforderungen, welche diese im Vergleich zur Übersetzung narrativer bzw. lyrischer Texte stellt und die der französische Übersetzer und Shakespeare-Forscher Jean-Michel Déprats folgendermaßen charakterisiert:

> Traduire un texte de théâtre, c'est à l'évidence prendre en compte la parole, non l'écrit destiné à une lecture solitaire et silencieuse. La traduction théâtrale est immédiatement sanctionnée dans une personne physique, le comédien au travail. […] Au théâtre, la traduction ne peut se contenter de donner à comprendre, elle doit avant tout donner à voir et à entendre.[178]

Diese Sanktionierung des Textes durch die physische Darstellung des/der Schauspielers/in und die damit verbundene Körperlichkeit der Theateraufführung stellen ergo das zentrale Charakteristikum des Dramentextes dar.

Eine zentrale Unterscheidung zwischen narrativem und dramatischem Text trifft Manfred Pfister außerdem, wenn er die Figurenrede bzw. die „dialogische Figurenrede" als

---

[176] Vgl. „Translating for the theatre is an activity that involves an awareness of multiple codes, both in and around the written text." Bassnett-McGuire, Susan: Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: Hermans, Theo (Hrsg.): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 1985, S. 87-102, hier: S. 101. Bzw. „all kinds of factors other than the linguistic are involved in the case of theatre texts." In: Bassnett-McGuire, Susan: Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. S. 87.

[177] Pfister verwendet diesen Begriff in Anlehnung an J.L. Styan. Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*. 10., Auflage (erweiterter und bibliographisch aktualisierter Nachdruck der durchgesehenen und ergänzten Auflage 1988), München: Wilhelm Fink Verlag (UTB für Wissenschaft), 2000, S. 24-25.

[178] Déprats, Jean-Michel: Deux ou trois choses que je sais d'elle… In: Comédie française (Hrsg.): *Les cahiers*. Winter 1991/1992 (Nr. 2), S. 55-58, hier: S. 55.

„sprachliche Grundform dramatischer Texte“[179] charakterisiert und in weiterer Folge den Dialog als handlungskonstituierendes Element definiert:

> Dramatische Rede als Sprechakt konstituiert jeweils ihre Sprechsituation – im Gegensatz zum Dialog in narrativen Texten, in denen die fiktive Sprechsituation durch den Erzählerbericht konstituiert werden kann – und sie ist damit – im Gegensatz etwa zum philosophischen Dialog – situativ gebunden.[180]

Die Funktion des Dialogs als zentraler Handlugnsträger im Dramentext manifestiert sich nicht nur in Bezug auf eine sprachliche Vermittlung von Inhalten (vgl. die Funktion der Botenberichte in antiken Tragödien) sondern besonders auch in der Charakterisierung des Figurenpersonals über die Sprechhandlung. Hans-Thies Lehmann spricht in diesem Zusammenhang davon, dass dramatischer Text sich durch Selbstaussagen der *dramatis personae* konstituiere, wenn er in weiterer Folge in Hinblick auf aktuelle Tendenzen dieses Kriterium auch einschränkt[181], vgl. in Dramen, in denen keine gesprochene Handlung stattfindet. Jiři Levý beschreibt die handlungskonstituierende Funktion der Sprache im Dramentext im Hinblick auf ihre semantische Komplexität:

> Der Theaterdialog ist Anrede, ein besonderer Fall gesprochener Sprache, und hat deshalb eine funktionale Beziehung a) zur allgemeinen Norm der gesprochenen Sprache, d.i. zur Umgangssprache, b) zum Zuhörer (dem Adressaten), d.i. zu den übrigen sprechenden Personen auf der Bühne und im Zuschauerraum, c) zum Sprechenden, d.i. zur Dramengestalt.[182]

Manfred Pfister bedient sich in seinem Werk *Das Drama* des von J.L. Styan geprägten Begriffs der „Polyfunktionalität“[183] von Sprache. In Bezug auf die Konstituierung der Figuren auf der Ebene der Sprache unterscheidet er zwischen expliziter (vom Sprecher bewusst gesetzter, subjektiver) und impliziter (vom Sprecher unbewusst getätigter) Selbstdarstellung[184], beide Ebenen sollten auch in der Übersetzung berücksichtigt werden. Sprache als Mittel der Selbstdarstellung hebt auch Danièle Sallenave hervor: „Dans l’univers

[179] Pfister, Manfred: *Das Drama*. S. 23.
[180] Pfister, Manfred: *Das Drama*. S. 24.
[181] Zit.n. Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5., vollständig überarbeitete Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007 (Erstauflage 1986), S. 310.
[182] Levý, Jiři: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. S. 128.
[183] Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*. S. 151-168.
[184] Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*. S. 176-179.

théâtral, la caractérisation des personnages passe par leur langage: je ne parle pas de sa couleur, mais de son pittoresque mais de l'identité du sujet qui parle."[185]

Um diese Funktion der Sprache als Instrument der Figurencharakterisierung anhand eines Beispiels zu verdeutlichen, soll in der Folge ein konkretes Beispiel aus dem Werk Ödön von Horváths herangezogen werden.[186] Dieser Autor ist bekannt dafür, dass die Charakterisierung seiner Figuren besonders auf der Ebene der impliziten Selbstdarstellung erfolgt, also weniger über den Inhalt des Gesagten als vielmehr über die Art des Sagens bzw. der Beziehung der Figur zu ihrer Aussage vermittelt wird. Der Theatertext *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931) bspw. ist von zahlreichen Sprichwörtern geprägt, deren sich die Figuren bedienen, um ihre Unfähigkeit, Sehnsüchte, Emotionen und Gemütsverfassungen zu formulieren bzw. zu überdecken. Oskar zitiert in der letzten Szene, nachdem seine Verlobte Marianne vom Tod ihres Kindes erfahren hat, aus dem Buch Hiob: „Gott gibt und Gott nimmt."[187]

Die Unfähigkeit der Figuren zu Mitgefühl, insbesondere das unsensible Wesen des Fleischhauers wird bei Horváth vor allem auf Sprachebene vermittelt. Sein Werk stellt infolgedessen eine große Herausforderung an den/die Übersetzer/in dar. In einem Aufsatz zur Horváth-Übersetzung, den Henri Christophe[188] 2008 im Rahmen einer Ausgabe von *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française* zu Horváth veröffentlichte, beschreibt er als

---

[185] Banu, Georges: La mise en mouvement d'une langue. Entretien avec Danièle Sallenave. In: *Théâtre/Public* (revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers), März/April 1982 (Nr. 44), S. 20-23, hier: S. 21.

[186] Auf diese Parallele zwischen Horváth und Franzobel verweist auch der Übersetzer Jean-Marie Winkler. Im Interview schildert er die Figurencharakterisierung über die Ebene der Sprache als schwierige Herausforderung im Übersetzungsprozess: „Man muss immer wissen, erstens: welches ist das Sprachniveau einer jeden Figur, mit ihren Wörtern, Redewendungen, Satzstrukturen und so weiter. Das ist perfekt gemacht, das heißt jede Figur hat ihre eigene Sprache. Wenn es nur das wäre, wäre es nicht schlimm. Doch jedesmal muss man sich bei einem Satz fragen – es ist wie bei Horváth – […] ob die Figur wirklich spricht oder ob sie entweder zu hoch spricht oder zu tief. Wenn sie wirklich zu hoch spricht, dann sind das Sprüche, je mehr Hochdeutsch, desto falscher. Dazwischen ist irgendwo so ein Bereich der normalen Sprache, das heißt, des normalen Umgangs. Und dann hast du ab und zu innerhalb der Figuren, auch der Figuren, die gehoben sprechen, Sätze, die ganz einfach sind, und dies ist für gewöhnlich ein Augenblick, wo die Figur ganz da ist, wo die Figur nicht lügt, wo irgendetwas passiert und das musst du dann auf Französisch zum Ausdruck bringen." Quelle: Transkription des Interviews mit Jean-Marie Winkler, telefonisch geführt am 31. August 2009 in Pram/Paris und im Anhang nachzulesen.

[187] Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag (suhrkamp taschenbuch 3336), 2001, S. 98. Bzw. Hiob I,21.: „Dann sage er: Nackt kam ich hervor aus dem Schoß meiner Mutter; / nackt kehrte ich dahin zurück. / Der Herr hat gegeben, der Herr hat genommen; /gelobt sei der Name des Herrn!" Interdiözesaner Katechischer Fond (Hrsg.): *Die Bibel.* In der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Vollständige Schulausgabe. Klosterneuburg: Verlag Österreichisches Katholisches Bibelwerk, 1986 (Erstauflage 1980), S. 586.

[188] Bei Henri Christophe handelt es sich um das Pseudonym des Übersetzers Heinz Schwarzinger.

zentrales Charakteristikum eines (auch in der Übersetzung) funktionierenden Theatertextes die dramaturgische Kraft der Figuren bzw. der dramatischen Situation:

> Si le traducteur ose s'attaquer malgré tout à des œuvres réputées intraduisibles […], c'est qu'il considère que les personnages et les situations dramatiques comptent plus que les éventuelles pertes au plan de la langue et de l'information concrète sur le lieu, l'époque, les situations politiques ou sociales lesquelles, au fond, du point de vue dramaturgique, importent moins que les relations entre les personnages. […] Il ne fait pas de doute que les personnages de Horváth, même privés de leur „couleur locale", ont assez de densité et d'authenticité pour exister pleinement.[189]

Ein weiteres Charakteristikum des Dramentextes gegenüber einem narrativen Text stellt Pfister zufolge das Fehlen der Erzählerinstanz im dramatischen Text dar, welches eine direkte Konfrontation des/der Rezipienten/in mit den Figuren zur Folge hat. Die dialogische Bildung der Gestalten ist Käthe Hamburger zufolge das direkte Ergebnis dieses Fehlens der Erzählinstanz[190], Hans-Thies Lehmann bestätigt diese Theorie, wenn er das Drama als Textgattung charakterisiert, „die sich vom narrativen (epischen) und lyrischen Text unterscheidet durch das Fehlen der Erzählfunktion"[191].

Neben der zentralen Rolle der Sprache als handlungskonstituierendes Element muss abschließend jedoch auch auf den akustischen Wert des gesprochenen Wortes verwiesen werden. Zlatko Gorjan betonte bereits 1965 in seinem Aufsatz *Über das akustische Element beim Übersetzen von Bühnenwerken* die bedeutende Rolle des akustischen Elements und verwies auf den zentralen Unterschied zwischen dem stummen und dem gesprochenen Wort, wenn er seitens des/der Bühnenübersetzer/in neben sprachlichen und literarischen Fähigkeiten auch ein „Einfühlungsvermögen in den akustischen Wert des gesprochenen Wortes"[192] einfordert. Der französische Literaturübersetzer Jean-Michel Déprats spricht in diesem Zusammenhang von der Bedeutung der „oralité" für die Theaterübersetzung: „Car la pratique

---

[189] Christophe, Henri: Traduire Horváth: un long et délicat cheminement. In: Comédie-Française (Hrsg.): *Nouveaux cahiers de la Comédie-Française.* Mai 2008, S. 57-60, hier: S. 58-59. Vgl. „Die Erkenntnis war, was mir abgeht, geht den anderen nicht ab, weil sie es gar nicht kennen. Nicht nur, weil sie das Original nicht kennen, sondern weil sie diese Art von Sprachführung nicht kennen. Und wenn unterm Strich eben von der dramatischen Situation, von der Aussage, vom Inhalt, von den Figuren her genug übrigbleibt, dann funktioniert das auch." Transkription des Interviews mit Heinz Schwarzinger.

[190] Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*. S. 20.

[191] Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. S. 310.

[192] Gorjan, Zlatko: Über das akustische Element beim Übersetzen von Bühnenwerken. In: Italiaander, Rolf (Hrsg.): *übersetzen. Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongreß literarischer Übersetzer in Hamburg 1965*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1965, S. 88-89, hier: S. 89.

du traducteur de théâtre est fondée sur l'oralité, la parole et l'incarnation qu'il faut rendre possibles dans la langue cible."[193]

In diesen Bereich fallen bspw. Gestaltungsmittel wie Intonation, Tempo, Sprechrhythmus und Charakter des Textes (dialogisch oder monologisch). Von besonderer Bedeutung in diesem Zusammenhang ist neben der Intonation zweifellos der Rhythmus. Dieser konstituiert die Impulse des dramatischen Gestus, welchen zu spüren Heinz Schwarzinger zufolge oberste Priorität in der Übersetzung von Theaterstücken sein sollte: „Darin liegt ja der wesentliche Unterschied in der Übersetzung von erzählender Literatur und dramatischer Literatur, nicht? Dass man da eben mit einem Gestus arbeitet, der lebensnotwendig ist für Schauspieler und für's Theater überhaupt."[194] Die zentrale Rolle des Rhythmus im Theater betont auch der französische Gegenwartsdramatiker und Theaterübersetzer Michel Vinaver:

> Le rythme dans un texte de théâtre est ce qui advient lorsque le sens des mots devient indissociable de la forme dans laquelle ils s'insèrent, lorsque toute distinction entre contenu et contenant s'abolit. La forme, c'est fait d'une multiplicité de composants dont: les pauses et les enchaînements, les accents d'intensité, les tempos, les assonances et allitérations, les répétitions et les variations.[195]

Die Funktion der Sprache als Bedeutungs- und Handlungsträgerin[196] wird im weiteren Verlauf der Arbeit anhand konkreter Beispiele aus den unterschiedlichen Franzobel-Stücken bzw. ihren Übersetzungen näher untersucht, da besonders Sprache in diesen Texten häufig sehr regionalspezifisch (vgl. Dialektpassagen) und an eine deutschsprachige bzw. eine spezifisch österreichische Literaturtradition[197] gebunden ist, woraus für den/die Übersetzer/in schwierige Bedingungen resultieren:

> Nicht nur der Informationsgehalt ist maßgebend im Bühnentext, sondern vor allem das Gewebe der Bezüge, die nicht fehlen aber auch nicht überbetont werden sollten, die im

[193] Déprats, Jean-Michel: La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre. In: Assises de la traduction littéraire (Hrsg.): *Des mots venus d'ailleurs. Conférence inaugurale par Henriette Walter*. (Quatorzièmes Assises de la traduction littéraire). Arles: Atlas/Actes Sud, 1997, S. 97-130, hier: S. 112.
[194] Transkription des Interviews mit Heinz Schwarzinger.
[195] Gunthert, André: Traduire, écrire… Questions à Michel Vinaver sur sa traduction du *Suicidé*. In: Comédie-Française (Hrsg.): *Comédie française.* Mai/Juni 1998 (Nr. 129-130), S. 36-37, hier: S. 37.
[196] Norbert Greiner formuliert zur Problematik der Figurensprache einige zentrale Fragen, mit denen sich der/die Übersetzer/in in seiner/ihrer Arbeit permanent konfrontiert sieht, wie bspw. die Frage nach den relevanten Elementen in der Figurenrede, die Funktion der Figurenrede für den Handlungsfortschritt, etc.. Vgl. Greiner, Norbert: *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. S. 141.
[197] Vgl. das Spiel mit Vokalen und Selbstlauten in den Arbeiten der Wiener Gruppe.

> Originaltext zunächst verstanden werden müssen und in der Zielsprache nicht ohne weiteres wiedergegeben werden können.[198]

Diese Bezüge können naturgemäß nicht allesamt übertragen werden. Der/Die Übersetzer/in muss sich mit der Tatsache, dass im Zieltext gewisse Leerstellen zurückbleiben, abfinden, wie Jean-Michel Déprats betont: „Ce qui fait réellement le désespoir du traducteur, c'est le caractère irremplaçable de la physique d'une langue, des propriétés des sons, de la couleur et du mouvement des mots."[199] Stellt diese These eigentlich jegliche literarische Übersetzung infrage, so relativiert der Déprats seine Aussage, wenn er schreibt: „Et pourtant, il *faut* traduire, dépasser le vertige de l'incommunicable, la fascination des différences irréductibles. Il y va de la liberté et de la nécessité de l'échange social, du commerce des esprits, du dialogue des langues et des cultures."[200]

Diese bedeutende Rolle der literarischen Übersetzung im kulturellen Austausch ist es auch, die Heinz Schwarzinger im Gespräch als Motivation für seine eigene Übersetzungstätigkeit anführte.[201]

3.2.2 DER DRAMENTEXT ZWISCHEN LEKTÜRE UND AUFFÜHRUNGSSITUATION

In der Sekundärliteratur findet sich regelmäßig der Verweis auf die Abhängigkeit der Dramenübersetzung von der jeweiligen Zielsetzung: jene der Lesefassung bzw. des Aufführungstextes.[202]

Der Publikationsmodus der Lesefassung biete Brigitte Schultze zufolge bspw. die Möglichkeit, den Zieltext näher bei der Ausgangskultur stehen zu lassen und fremde bzw. unbekannte Details anhand von Fußnoten bzw. eines Kommentars zu erklären.[203] Diese

---

[198] Mary Snell-Hornby: Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. S. 105

[199] Déprats, Michel: Traduire Shakespeare pour le théâtre. In: *Théâtre/Public* (revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers). März/April 1982 (Nr. 44), S. 45-48, hier: S. 46.

[200] Déprats, Michel: Traduire Shakespeare pour le théâtre. S. 46.

[201] Vgl. Transkription des Interviews mit Heinz Schwarzinger.

[202] Jiři Levý bspw. verweist auf die doppelte Funktion der Bühnenübersetzung: „sie wird gelesen und sie bildet die Grundlage für eine Inszenierung." Levý, Jiři: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. S. 158.

[203] Vgl. Schultze, Brigitte: Übersetzungen von Drama und fürs Theater: Herausforderung für die Literatur- und Theaterwissenschaft. In: Frank, Armin Paul; Turk, Horst (Hrsg.): *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit.* (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Band 18). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004, S. 193-217, hier: S. 208.

Möglichkeit der Bedeutungserklärung im Nebentext entfällt im Kontext der Theateraufführung naturgemäß, im Gegenzug eröffnet diese jedoch zusätzliche Ebenen, auf denen Bedeutungen übermittelt, kommentiert bzw. erklärt werden können (vgl. die unterschiedlichen Kategorisierungen aus der Theatersemiotik: gestische Zeichen, mimische Zeichen, akustische Zeichen etc.).

Die Flüchtigkeit der Theateraufführung und die damit verbundene Notwendigkeit eines möglichst raschen Verständnisses von Handlungsstrang und Figurenkonstellation seitens des Publikums impliziert in vielen Fällen eine Annäherung des Textes an Aufführungskonventionen und –normen der Zielkultur, da die Theateraufführung dem/der Zuschauenden nicht die Möglichkeit bietet, parallel dazu bspw. in einem Lexikon nachzuschlagen. Der französische Übersetzer Jean-Michel Déprats beschreibt diese Problematik folgendermaßen:

> La question de la spécificité de la traduction théâtrale demande des analyses prudentes, mais ce qui est incontestable, c'est qu'au théâtre les mots ne sont entendus qu'une fois; on ne revient pas en arrière, on ne dispose pas de notes de bas de page; il y a une vectorisation temporelle, qui ne doit pas inciter à la simplification, mais à donner une valeur de percussion aux mots; lesquels sont reçus et déchiffrés, par l'acteur puis par le spectateur, ou pas. Certaines traductions, pleines de vertus à la lecture, se révèlent difficiles à écouter.[204]

Déprats verweist auf die Spezifizität der Theaterübersetzung, wenn er auf die Einmaligkeit der Aufführungssituation hinweist, welche die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen einem für die Lektüre bzw. die Aufführung zu übersetzenden Theatertext impliziert.

Jiři Levý trägt dieser Sonderstellung des Dramentextes in seiner Auseinandersetzung mit der literarischen Übersetzung als Theorie einer Kunstgattung Rechnung, indem er der Dramenübersetzung ein sehr ausführliches Kapitel widmet.[205] Ihm zufolge wird das ursprünglich zweigliedrige Kommunikationsmodell der Übersetzung (Autor/in – Übersetzer/in – Rezipient/in) in der Dramenübersetzung um ein drittes Glied erweitert, indem die Inszenierung und infolgedessen die Instanz der Regie dazwischengeschaltet wird (Autor/in – Übersetzer/in – Regisseur/in bzw. Theaterensemble – Publikum).[206] Diese

[204] Déprats, Jean-Michel et al.: „C'est le poète qui commande". Table ronde. S. 114.
[205] Vgl. Levý, Jiři: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. S. 128-159.
[206] Vgl. Levý, Jiři: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattun*g. S. 33.

dreigliedrige Kommunikationskette[207] beschreibt Levý zufolge einen dreifachen Entschlüsselungsprozess, welcher am Theater stattfindet: in der ersten Instanz decodiert der/die Übersetzer/in den Originaltext des/der Autors/in, in weiterer Folge schaltet sich der/die Regisseur/in bzw. das Ensemble in der gemeinsamen Produktion am Theater in den Interpretationsvorgang ein, als drittes und letztes Glied der Kette definiert Levý schließlich das Publikum, welches den Text in der Aufführungssituation rezipiert.

3.2.3 Bühnenwirksamkeit und „Sprechbarkeit" als zentrale Bedingungen im Übersetzungsprozess?

Eine Forderung, die in Zusammenhang mit dem Feld der Dramenübersetzung regelmäßig in der Sekundärliteratur aufgenommen wird, besteht in der „Sprechbarkeit"[208] des Textes. Jiři Levý erhebt in seiner Abhandlung folgende These:

> Der Theaterdialog ist ein gesprochener Text, der für den Vortrag und für das Anhören bestimmt ist. Auf der elementarsten, klanglichen Ebene ergibt sich hieraus, daß schwer auszusprechende und leicht zu überhörende Lautverbindungen ungeeignet sind.[209]

Levý zeigt in weiterer Folge anhand unterschiedlicher Shakespeare-Übersetzungen (Schlegel und Flatter) auf, welche Zugeständnisse an die Zielsprache gemacht werden können, um die Sprechbarkeit eines Theatertextes zu verbessern. Auch Mary Snell-Hornby vertritt das Prinzip der Sprechbarkeit, welches ihrer Meinung nach eine wichtige Grundvoraussetzung für die Glaubwürdigkeit des Schauspielers darstellt:

> Glaubwürdig muß die fiktive Gestalt in der imaginären Spielwelt sein, verstehbar der Schauspieler im konkreten Raum des Theaters. Und hier kommt das Moment der Sprechbarkeit zur Geltung: Die Sprache des Bühnentextes muß so beschaffen sein, daß

---

[207] Auch Uwe Spöhrl betont in seinem *Basislexikon Literaturwissenschaft* die „besondere Kommunikationssituation" des Theaters, welches „auf eine plurimediale, unmittelbare, gegenwärtige und auf agierende Figuren konzentrierte Präsentation von Handlung oder Geschehen" ausgerichtet sei. Spöhrl, Uwe: *Basislexikon Literaturwissenschaft*. Paderborn: Ferdinand Schöningh (UTB für Wissenschaft), 2004, S. 202.

[208] Mit dem Begriff der „Sprechbarkeit" bezieht sich die Verfasserin auf einen Aufsatz von Mary Snell Hornby, in welchem diese die Sprechbarkeit als zentrale Anforderung an den Theatertext postuliert. Vgl. Mary Snell-Hornby: Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. In: Watts, Richard J.: *Modes of interpretation. Essays presented to Ernst Leisi on the occasion of his 65th birthday*. (Tübinger Beiträge zur Linguistik, 260). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1984, S. 101-116.

[209] Levý, Jiři: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. S. 128.

> sie durch die Stimme und Atmung des Schauspielers (unabhängig von Lautstärke und Intensität) den ganzen Raum des Theaters füllt.[210]

In jüngeren Beiträgen zur Übersetzungsforschung werden diese Forderungen häufig kritisiert, Norbert Greiner bspw. lehnt Snell-Hornbys Forderung nach einer „atembaren Sprache“[211] ab, welche seiner Meinung nach zwangsläufig zu einer Banalisierung bzw. einer Verflachung des Theatertextes und in weiterer Folge zu einer Verarmung des Theaters führen würde. Greiner verweist hierbei auf den Dramaturgen Michael Wachsmann, demzufolge der/die Übersetzer/in sich weder auf Sprechbarkeit noch auf Bühnenwirksamkeit als Kriterien konzentrieren sollte: „was klar gedacht und gemacht ist, das läßt sich auch ebenso klar nachvollziehen und sprechen, so komplex es in Struktur und Metaphorik auch ist – schließlich gibt es ja noch den Regisseur und die Schauspieler.“[212]

Den Begriff der Bühnenwirksamkeit greift der französische Übersetzungstheoretiker Georges Mounin in seinem Standardwerk *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung* auf, wenn er das Erreichen der Bühnenwirksamkeit als oberste Maxime der Dramenübersetzung postuliert: „Man muß die Bühnenwirksamkeit übersetzen, bevor man sich um die Wiedergabe der literarischen oder poetischen Qualitäten kümmert, und wenn dabei Konflikte entstehen, muß man der Bühnenwirksamkeit den Vorzug geben.“[213] Mounin wagt mit dieser Aussage eine zweifellos wichtige Distanzierung von einer linguistisch orientierten Übersetzungswissenschaft, deren Ziel darin besteht, möglichst wörtlich Element für Element zu übersetzen, und die dabei Gefahr läuft, den kulturellen Kontextwechsel zu vernachlässigen. Zugleich muss in diesem Zusammenhang aber auch darauf hingewiesen werden, dass die Bühnenwirksamkeit als oberste Priorität und damit in Zusammenhang das Postulat der Sprechbarkeit die Gefahr einer Verflachung des Textes in sich bergen, worauf der französische Theaterübersetzer Jean-Michel Déprats im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Shakespeare hinweist:

> Traduire pour le théâtre, ce n’est pas faciliter la diction, soumettre le texte à des modes de parler plus simples, morceler les périodes, abraser les aspérités ou élaguer les métaphores. Ce ne serait pas seulement la luxuriance poétique qui se trouverait atteinte,

[210] Snell-Hornby, Mary: Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. S. 107.
[211] Den Begriff der „atembaren Sprache“ verwendet Snell-Hornby in Anlehnung an den Dramaturgen Ansgar Haag. Vgl. Snell-Hornby, Mary: Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. S. 107.
[212] Zit.n. Greiner, Norbert: *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. S. 137.
[213] Mounin, Georges: *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung.* Ins Deutsche übertragen von Harro Stammerjohann. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1967, S. 137.

> ce serait aussi l'instrument de jeu offert au comédien, car la rhétorique dramatique est plus faite pour saisir que pour être saisie.[214]

Außer Zweifel steht, dass in der Dramenübersetzung immer gewisse Zugeständnisse an die Zielkultur gemacht werden müssen, das betonte auch der Theaterübersetzer Heinz Schwarzinger im Interview: „Man muss sich da einfach in gewisser Weise dem Zielsprachenland anpassen, denke ich. Du kannst nicht gegen Theater- oder literarische Traditionen anschreiben."[215]

Die Einführung des Traditionsbegriffes in diesem Zusammenhang erklärt sich daraus, dass besonders literarische Tendenzen und Strömungen sich viel stärker aus einem Traditionsbegriff heraus entwickeln, als sie sich auf nationale bzw. politische Grenzen zurückführen lassen.[216]

3.2.4 Fremdheit als Manifestation differenter Konventionen und der Begriff der kulturschaffenden Leistung

„C'est l'époque qui traduit autant que l'individu"[217], diese Aussage Jacques Lasalles charakterisiert eine zentrale Erkenntnis der Übersetzungsforschung. Der Regisseur betont die Abhängigkeit eines literarischen bzw. dramatischen Textes bzw. seiner szenischen Aufführung als Produkt eines Kulturtransfers von sozialen, dramatischen und theatralen Konventionen.[218]

Diese Konventionen manifestieren sich auf unterschiedlichen Ebenen: auf der Ebene der Theateraufführung selbst (bspw. unterschiedliche Codierung bestimmter Bühnenräume in unterschiedlichen Kulturen etc.), auf der Ebene der Dramenhandlung (inhaltliche Momente;

---

[214] Déprats, Jean-Michel: Deux ou trois choses que je sais d'elle… S. 57.
[215] Transkription des Interviews mit Heinz Schwarzinger.
[216] S.a. 2.2.6.
[217] Lasalle, Jacques: Les „dix points" de la traduction théâtrale. In: Barret-Ducrocq, Françoise (Hrsg.): *Traduire l'Europe.* Paris: Éditions Payot, 1992, S. 176-180, hier: S. 178.
[218] „Vor dem Hintergrund, daß Übersetzung, wie Kulturtransfer überhaupt, nur möglich ist, wenn abgrenzbare und hinreichend differente Einheiten vorliegen, hat sich gezeigt, daß soziale, dramatische und auch theatralische Konventionen eine relevante Größe bei der Dramenübersetzung für die Bühne darstellen." Fritz, Bärbel: Zwischen Integration und Differenzierung: Der Beitrag der Dramenübersetzung zur Kulturgeschichte. In: Frank, Armin Paul; Turk, Horst (Hrsg.): *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit.* (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Band 18). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004, S. 219-252, hier: S. 234.

bspw. Brechen des Brotes in Publikum mit christlichem Hintergrundwissen, Durchführung sozialer Handlungen), des Publikums (bspw. Sehgewohnheiten), der Sprache (bspw. bestimmte Titelanreden) und in besonderer Weise auch im Bereich der Komik, worauf in weiterer Folge noch näher einzugehen sein wird. Willi Huntemann nimmt in seinem Aufsatz *Überlegungen zum Begriff der sozialen Konvention* in Anlehnung an Elizabeth Burns bzw. Keir S. Elam eine Einteilung verschiedener Arten von Theaterkonvention vor:

- „Rhetorische Konvention": Konventionen auf der Ebene der „Transaktion" Spieler-Zuschauer, welche die Theatersituation an sich betreffen
- „Präsentationale Konvention": Konventionen, welche die Form der Präsentation betreffen, bspw. Raumgestaltung, Zeit, Prolog, Beiseitesprechen etc.
- „Interaktionale Konvention": Konventionen zwischen den Figuren, welche bspw. auf Werte, Verhaltensnormen etc. verweisen[219]

Diese Aufzählung bzw. Kategorisierung unterschiedlicher Konventionsbegriffe gibt einen guten Einblick in die Komplexität des theatralen Prozesses bzw. Systems und zeigt erneut die unterschiedlichen Ebenen auf denen sich der/die Übersetzer/in mit kulturellen Differenzen konfrontiert sieht. Erneut manifestiert sich hier die Bedeutung eines Einbeziehens des jeweiligen kulturellen Kontextes. Die Schwierigkeit der Übersetzung theatraler Normen hängt von der Komplexität des Bedingungsrahmens Ausgangstext-Übersetzung-Umfeld und vom historischen bzw. kulturellen Abstand zwischen Ausgangs- und Zielkultur ab. In der Sekundärliteratur findet sich mehrfach der Hinweis, dass besonders im Bereich der Theaterübersetzung häufig Zugeständnisse an die Zielkultur gemacht werden, um den Zuschauer nicht in Ratlosigkeit zu versetzen. Annie Brisset formuliert diesen Anspruch folgendermaßen:

> Il faut penser les modalités de la traduction théâtrale dans le contexte de la production dramaturgique qui se déroule au même moment dans la société réceptrice. […] une réflexion sur la traduction théâtrale est inséparable d'une réflexion sur le discours social qui lui est contemporain. […] La traduction est en résonance avec le discours de la société à laquelle on la destine.[220]

[219] Huntemann, Willi: Überlegungen zum Begriff der sozialen Konvention. In: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hrsg.): *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung.* (Forum Modernes Theater, Band 4). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990, S. 15-33, hier: S. 30-31.

[220] Brisset, Annie: L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction. In: Vigoureux-Frey, Nicole: *Traduire le théâtre aujourd'hui?*. Rennes: Presses universitaires de Rennes (Collection Le Spectaculaire), 1993, S. 11-21, hier: S. 11.

Maxime der Theaterübersetzung sollte also die Verständlichkeit, das „principe de l'intelligibilité"[221] darstellen, wobei in diesem Zusammenhang erneut auf die Einmaligkeit bzw. Flüchtigkeit des Theaterereignisses und damit verbunden die unterschiedlichen Rezeptionsbedingungen im Vergleich bspw. zu einem übersetzten Roman in der Lektüre hingewiesen werden muss.

Ein interessanter Hinweis, der in der Sekundärliteratur regelmäßig aufgenommen wird, ist jener auf die kulturschaffende Leistung von Übersetzungen. Theater wird sowohl als eine Art der Selbstdarstellung als auch als eine Art der Selbstreflexion einer Kultur charakterisiert, eine Thematik, mit der sich u.a. Erika Fischer-Lichte intensiv auseinandergesetzt hat. Ihr zufolge reflektiert das Theater

> die Wirklichkeit seiner Kultur im doppelten Sinn des Wortes: es bildet sie ab und stellt sie in dieser Abbildung vor das nachdenkende Bewußtsein […] Theater wird zu einem Modell der kulturellen Wirklichkeit, an dem der Zuschauer mit ihren Bedeutungen konfrontiert wird. Theater kann in diesem Sinn als ein Akt sowohl der Selbstdarstellung als auch der Selbstreflexion einer Kultur begriffen werden.[222]

Die Funktion von Theater als Kulturvermittler und Spiegel[223] der Gesellschaft bzw. gesellschaftlicher Prozesse ist für die weitere Auseinandersetzung mit dem Feld der Komik von zentraler Bedeutung, da besonders der Komikbegriff häufig sehr eng an bestimmte kulturelle, gesellschaftliche, soziale Phänomene gebunden ist.

3.2.5 Die Situation zeitgenössischer Theatertexte auf dem französischen Buchmarkt

Der folgende kurze Abschnitt über die Position zeitgenössischer Theatertexte auf dem französischen Buchmarkt ergibt sich einerseits aus der Lektüre der Sekundärliteratur, in welcher regelmäßig ausdrücklich auf die geringen Möglichkeiten im Bereich der Publikation dramatischer Literatur und die schwierigen Bedingungen hingewiesen wird. Eine weitere

[221] Brisset, Annie: L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction. S. 22. Vgl. „aucune traduction ne peut être médiatrice entre des cultures dissemblables ou peu compatibles si elle ne prend pas en compte l'horizon d'attente de son destinataire, les idées et pratiques […] dans la société réceptrice.". Bensimon, Paul: Présentation. S. 10.

[222] Fischer-Lichte, Erika: Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation. In: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hrsg.): *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. (Forum Modernes Theater, Band 1). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988, S. 129-144, hier: S. 129.

[223] Paul Bensimon verwendet den Begriff des „miroir": „la traduction contribue à la formation ou au renforcement d'une certaine „image" de l'Autre chez les lecteurs qui n'ont pas accès à la „réalité" de l'original où s'exprime cet Autre". Vgl. Bensimon, Paul: Présentation. S. 11.

Motivation besteht allerdings in der Tatsache, dass eine der genannten Franzobel-Übersetzungen – *Kafka. Comédie* – in Buchform veröffentlicht wurde, was insbesondere angesichts der mehrfach schwierigen Ausgangssituation– es handelt sich um einen zeitgenössischen, übersetzten Theatertext eines jungen und in Frankreich weitgehend unbekannten Autors – überrascht. Aus diesem Anlass wird im Rahmen dieses Kapitels die Lage am französischen Buchmarkt mit Fokussierung auf Gegenwartsdramatik bzw. deren Übersetzungen ins Französische anhand der über die Sekundärliteratur erworbenen Informationen skizziert und so die Basis für die Auseinandersetzung mit der konkreten Veröffentlichung von *Kafka. Comédie* geschaffen.

In unterschiedlichen Aufsätzen wird regelmäßig auf die zentrale Bedeutung der Buchpublikation eines Theatertextes für dessen Verbreitung hingewiesen. Der gedruckte Text bildet zweifellos eine wichtige Grundvoraussetzung für die breitere Rezeption eines Textes. Auch der Regisseur von *Kafka. Comédie*, Franck Dimech, ist beim Stöbern in einer Theaterbuchhandlung in Paris auf das Werk gestoßen.[224] Da es in Frankreich kaum – wie im deutschsprachigen Raum üblich – eigene für den Theaterbereich zuständige Agenturen bzw. Bühnenverlage gibt, welche die Autoren/innen und deren Stücke vertreten und bewerben, repräsentiert die Publikation in Buchform oft die einzige Möglichkeit für eine breitere Rezeption unbekannter Theatertexte.[225]

Der zentrale Grund für die Schwierigkeit der Publikation von Theatertexten liegt sicherlich im Wesen des Theaters selbst. Denn – wie auch in der Auseinandersetzung mit der Spezifität des Dramentextes hingewiesen wurde – charakterisiert sich dieses durch die ihm implizite Aufführungssituation. Eine Lektüre von Theaterstücken ist infolgedessen besonders im Vergleich zum Roman und anderen epischen Formen wie der Novelle oder der Kurzgeschichte weniger verbreitet. Dieses Faktum spiegelt sich auch in den Aussagen von Eric Kahane wider, der die Publikation eines Theatertextes als „entreprise suicidaire" bezeichnet und dies folgendermaßen begründet: „ça ne se vend pas, le théâtre. […] le théâtre est fait pour être vu et entendu plutôt que lu."[226] Die schwierige Situation von

[224] Vgl. Transkription des Interviews mit Franck Dimech, geführt am 7. Oktober 2008 in Marseille und im Anhang nachzulesen.

[225] Vgl. Déprats, Jean-Michel: Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale. In: Assises de la traduction littéraire (Hrsg.): *Traduire le théâtre*. (Sixièmes Assises de la traduction littéraire). Arles: Atlas/Actes Sud, 1990, S. 94-138, hier: S. 98.

[226] Kahane, Eric: Le point de vue d'un traducteur: Réponses à des questions sur la traduction des textes dramatiques. In: Centre de recherches en traduction et stylistique comparée de l'anglais et du français (Hrsg.):

Theaterpublikationen spiegelt sich auch in konkreten Zahlen wider. Christian Dupeyron, Verantwortlicher der Abteilung Éditions Papiers im französischen Verlag *Actes Sud* spricht im Rahmen eines runden Tisches unter dem Motto *Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale* davon, dass der Anteil an Theaterstücken weniger als ein Prozent der verlegerischen Gesamtproduktion in Frankreich beträgt, das entspricht zw. 100 und 150 Werken im Jahr.[227] Eine ähnliche Feststellung trifft der französische Verleger Jean-Pierre Engelbach, wenn er seine Situation beschreibt:

> La réalité concrète est que, pour nous en tant qu'éditeurs, la vente des livres, surtout de textes d'auteurs contemporains ne couvre pas les frais. […] En ce qui concerne les traductions, la situation est encore plus catastrophique, puisque en matière d'œuvres étrangères, l'éditeur doit non seulement publier le livre mais passer des contrats, acheter des droits à l'étranger.[228]

Die Bedingungen für die Publikation eines zeitgenössischen Theatertextes sind also, wie in diesem Abschnitt darzustellen versucht wurde, schwierig. Es muss der richtige Text zum richtigen Zeitpunkt ausgewählt und an die richtige Stelle vermittelt werden, das Engagement eines/einer Verlegers/in und die von ihm/ihr erwirkte Publikation fungieren neben der Aufführung selbst als zentraler Katalysator in der Vermittlung und Verbreitung eines Theatertextes.

An dieser Stelle muss jedoch auch erwähnt werden, dass der Übersetzer Heinz Schwarzinger in den letzten zehn Jahren eine deutliche Verbesserung der Situation konstatiert. Seinen Aussagen zufolge engagieren sich insbesondere kleinere Verlage für Theaterliteratur und deren Publikation, während in größeren Verlagen das Phänomen dominiert, fast ausschließlich Theaterstücke jener Autoren/innen zu publizieren, die sich zugleich auch als Romanautoren/innen bereits einen Namen gemacht haben.[229]

Palimpsestes 1. Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1987, S. 139-151, hier: S. 142-143.

[227] Vgl. Déprats, Jean-Michel: Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale. S. 124.

[228] Déprats, Jean-Michel: Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale. S. 123. Jean-Pierre Engelbach gründete 1981 gemeinsam mit Jacques Pellisard den französischen Theaterverlag *Théâtrales*, welcher auf zeitgenössische Dramatik sowohl aus dem französischen als auch aus anderen Sprachräumen spezialisiert ist. Vgl. http://www.editionstheatrales.fr/lamaison.php?page=historique [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

[229] Vgl. Transkription des Interviews mit Heinz Schwarzinger. Eine ähnliche Feststellung trifft der Übersetzer übrigens in Zusammenhang mit der Rezeption österreichischer Literatur in Frankreich: Jelinek, Bernhard und Handke werden seiner Darstellung zufolge in erster Linie als Romanautoren/innen rezipiert, weniger als Dramatiker/innen.

Umso interessanter in diesem Zusammenhang ist infolgedessen die Publikation von Franzobels *Kafka. Comédie* in Buchform, worauf im Kapitel 4.1.4 näher eingegangen wird.

4. DIE ÜBERSETZUNGEN INS FRANZÖSISCHE

Im Rahmen dieses Kapitels wird der Fokus auf die drei Theatertexte, die bisher ins Französische übersetzt wurden, gelegt. Neben der Darstellung wichtiger Fakten zu Publikations- und Aufführungsgeschichte der einzelnen Texte und zu ihren Übersetzungen wird es in diesem Zusammenhang auch darum gehen, zentrale Motive und die Figurenkonzeption der einzelnen Werke zu untersuchen.[230]

4.1 *KAFKA. EINE KOMÖDIE – KAFKA. COMÉDIE*

4.1.1 PUBLIKATIONS-, AUFFÜHRUNGS- UND REZEPTIONSGESCHICHTE

Der Theatertext *Kafka. Eine Komödie* zählt zu den frühen dramatischen Texten des Autors und wurde 1997 im Verlag edition selene in Klagenfurt[231] veröffentlicht. Die Uraufführung des Stückes fand am 21. Oktober 1998 im Rahmen des Festivals *steirischer herbst* im Kunsthaus muerz in Mürzzuschlag statt. Regie führte Monika Klengel, die gemeinsam mit dem Ensemble vom Grazer Theater im Bahnhof die Aufführung von Franzobels Dichterporträt erarbeitete.[232]

Während bezüglich der Textvorlage in der Kritik geteilte Meinungen herrschten, dominierte zu Inszenierung und Ensembleleistung weitgehend Konsens. Cornelia Niedermeier charakterisierte in der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* Franzobels Dramen folgendermaßen: „Mythen und Idyllen zerlegen sie fröhlich im Laufstall des frühkindlichen Sprachspiels. Aus Helden werden Kasperl-Puppen.“ Sie bezeichnete Franzobels Praxis der

[230] In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass die Nachweise auf die drei Hauptwerke in den Kapiteln 4 und 5 der Einfachheit halber mit dem jeweils ersten Buchstaben des Titels abgekürzt werden: „M“ steht für *Mayerling. Die österreichische Tragödie*, „K“ für *Kafka. Eine Komödie* und „Z“ für *Z!PF oder die dunkle Seite des Mondes*. Die Zitation erfolgt direkt im Fließtext, sie wird durch eine eckige Klammer markiert. Bei allen drei Theatertexten wurden die im Quellenverzeichnis angeführten Buchausgaben verwendet. Die französischen Übersetzungen werden ebenfalls durch den jeweiligen Anfangsbuchstaben und ein großes „F“ abgekürzt. Die Abkürzung für *Kafka. Comédie* lautet bspw. [KF; S. 34].

[231] Mittlerweile hat der Verlag seinen Hauptsitz nach Wien verlagert. Vgl. http://www.selene.at/verlag.php [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

[232] Regie: Monika Klengel, Bühne: Maria Gruber, Licht: Thomas Leitner; Besetzung: Pia Hierzegger (Felice), Elisabeth Holzmeister (Ottla), Lorenz Kabas (Kafka), Rupert M. Lehofer (Vater), Guntram Suppan (Brod), Martina Zinner (Mutter).

sprachlichen Dekonstruktion des Kafka-Mythos jedoch zugleich als „harmlose Sprachspielereien", die in keinem Verhältnis zu dem „wachen Sprachwitz" und der „luziden Sprachentlarvung seiner eigenen frühen Prosatexte" stünden. Die Regie mit ihrer Anlehnung an „die kasperlnde Ästhetik von Stummfilm[233] und Jahrmarktsexpressionismus" hingegen lobte sie als „präzise"[234]. Willi Hengstler zufolge sei die Aufführung „hochartistisch", „ein bemerkenswerter Schlußpunkt des Theaterschwerpunktes im steirischen herbst"[235] und Christine Dobretsberger attestierte dem Text anlässlich eines Gastspiels im Wiener *dietheater* im Frühjahr 1999 grotesk witzige Pointen, die durch ein „brillantes Ensemble" und eine „ideenreiche Regie" [236] umgesetzt würden.

In Zusammenhang mit der Aufführungsgeschichte des Textes lassen sich seit der Uraufführung zwei weitere Aufführungen[237] festmachen: die erste fand bereits einen Tag nach der Premiere der Uraufführung, am 22. Oktober 1998, in Klagenfurt durch das *klagenfurter ensemble*[238] statt. Regie führte Marjan Sticker, der Theaterabend wurde in der Kritik vorwiegend positiv bewertet.[239] Eine weitere Aufführung des Textes fand im Jänner 2003 in Wien statt: die Freie Gruppe *amphi-bien-theater*[240] brachte *Kafka. Eine Komödie* in einer

---

[233] Fotos der Uraufführung spiegeln diese Orientierung an der Ästhetik des Stummfilms wieder (die überschminkten Augenbrauen bspw. erinnern an Charlie Chaplin). In diesem Zusammenhang gilt es eine Verbindung zum gegenwärtigen Theatergeschehen zu ziehen: auch Andreas Kriegenburg ließ sich für seine Inszenierung von Kafkas *Der Prozess*, die am 25. September 2008 an den Münchner Kammerspielen Premiere feierte, vom Stummfilm inspirieren: Vgl. Münchner Kammerspiele (Hrsg.): *Der Prozess.* Programmheft (Redaktion: Matthias Günther), Spielzeit 2008/09.
Bzw. http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&L=0&detail=422 [zuletzt eingesehen am 27. September 2009].

[234] Niedermeier, Cornelia: Porträt des Dichters als Kleinkind: Franzobels Kafka. In: *Der Standard*. 23. Oktober 1998, S. 12.

[235] Hengstler, Willi: Wie Kafka sich aus der Welt entfernt. In: *Die Presse*. 23. Oktober 1998, S. 28

[236] Vgl. Dobretsberger, Christine: Kunstsprache und Naturwahn. Dietheater: „Kafka" von Franzobel. In: *Wiener Zeitung*. 15. April 1999, S. 18.

[237] In Zusammenhang mit den Daten zu den Aufführungen der Franzobel-Texte, die mir seitens des Thomas Sessler Verlags zur Verfügung gestellt wurden, lässt sich feststellen, dass nur wenige der Franzobel-Texte mehrfach inszeniert wurden. In den meisten Fällen handelt es sich um Auftragswerke, die konkret für ein bestimmtes Theater verfasst und in der Folge selten nachgespielt wurden. *Kafka* stellt eine Ausnahme dar.

[238] Regie: Marjan Stricker, Ausstattung: Toni Reichmann; Besetzung: Leandros Karger (Kafka), Horst P. Klaus (Vater), Petra Kreuzer (Felice), Nathalie Kux (Ottla), Gerhard Lehner (Brod), Linde Prelog (Mutter).

[239] „Franzobel stürzt, gewohnt sprachverliebt, einen Mythos und wirft – ergo – einen schrägen Blick auf Franz Kafka im Kreis seiner Familie. Das klagenfurter ensemble verzerrt ihn nochmals – auf höchst vergnügliche Weise zu einem Abend absurden Theaters." Loigge, Uschi: Bemuhen Sie sich nicht. Absurd, witzig und gallig: Franzobel über-arbeitete das traurige Genie Kafka. Das klagenfurter ensemble liefert dazu einen fetzigen Abend. In: *Kleine Zeitung* (Klagenfurt). 24. Oktober 1998, S. 42.

[240] Regie: Christian Nothegger, Bühne: Scott B. Wood, Kostüme: Jennifer Podehl, Musik: Wolfgang Reinagl; Besetzung: Christian Döring (Brod), Elfriede Hauder (Felice), Marion Kansy (Mutter), Claire Schocher-Döring (Ottla), Hermann Seiwald (Kafka), Alexander Tschernek/Haymon Maria Buttinger (Vater). Nähere

Inszenierung von Christian Nothegger im Parteiensaal der ehemaligen Allgemeinen Arbeiter-Kranken- und Unterstützungskasse in der Mollardgasse zur Aufführung (Premiere: 16. Jänner 2003). Auch in Zusammenhang mit dieser Aufführung dominierte ein vorwiegend positiver Grundton die Kritik. In der *Wiener Zeitung* bspw. wurde von einem „prächtigen Darstellerteam" und einer „niveauvollen, sehenswerten Aufführung"[241] gesprochen. Norbert Mayer charakterisierte Franzobel als „ambitionierten, wortreich übersprudelnden" Dichter, dem es in seiner Komödie „nicht um die Darstellung einer bürgerlichen Familie am Anfang des vorigen Jahrhunderts, sondern um die Bewältigung von Genie" [242] gehe.

4.1.2 Von der Isolation als Idealzustand des Künstlers – Zentrale Motive in *Kafka*

Franzobel eignet sich in seinem Stück, wie im Titel angedeutet, die Biografie Franz Kafkas an, indem er diesen als Protagonist in sein Drama einführt. Schauplatz der Handlung ist das Haus der Familie Kafka, zeitlich situiert der Autor das Geschehen in die Phase der zweiten Trennung zwischen Kafka und seiner Verlobten Felice Bauer. In diesem Zusammenhang muss jedoch erwähnt werden, dass der Autor den Handlungszeitraum nicht in einem gewissen Jahr festlegt, sondern sich vielmehr der Historie bzw. der biografischen Eckdaten bedient, um diese aus einem heutigen Blickwinkel neu zu erzählen. Eine Datierung der Geschehnisse auf das Jahr 1917, die sich aus dem Handlungszeitpunkt (zweite Trennung Kafkas von Felice)[243] vornehmen ließe, ist infolgedessen nur beschränkt gültig. Zur formalen Gestaltung des Textes lässt sich feststellen, dass der Autor weder eine Einteilung in Akte noch eine explizite Szeneneinteilung vornimmt. Trotzdem lassen sich einzelne Sequenzen im Stück festmachen, die sich entweder durch Auftritte und Abgänge von Figuren und damit verbunden Wechsel in der Bühnenkonstellation oder Absätze im Text abheben.

In *Kafka. Eine Komödie* lassen sich zahlreiche unterschiedliche Motive festmachen: die Beziehungsunfähigkeit bzw. Bindungsangst des Protagonisten und damit verbunden dessen Rückzug aus der Gesellschaft in die Selbstmordfantasien, die Karrierebestrebungen der

---

Informationen zu dieser Aufführung s.a. http://www.amphi-bien-theater.net/presse/kafka/Pressemappe.pdf [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

[241] L.Ch.: Die Einsamkeit des Dichters. Ehemalige Krankenkasse Mollardgasse: „Kafka". In: *Wiener Zeitung*. 20. Jänner 2003, S. 10.

[242] Mayer, Norbert: Die lebensmüde Kleinfamilie Kafka in der Krankenkasse. In: *Die Presse*. 21. Jänner 2003, S. 11.

[243] Vgl. Kilcher, Andreas B.: *Franz Kafka*. Erste Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (Suhrkamp BasisBiographie, 28), 2008, S. 52.

Mutter, die permanent vom großen Geschäft träumt, der Vater-Sohn-Konflikt, der Literaturbetrieb um die Jahrhundertwende etc..

Als zentrales Thema dient Franzobel ein Topos der Literaturgeschichte: die Entsagung gegenüber der Gesellschaft (im Fall Kafkas insbesondere gegenüber der eigenen Verlobten) als Grundvoraussetzung für künstlerisches Handeln und die Außenseiterposition bzw. Isolation als Idealzustand des/der Künstlers/in. Zugleich formuliert er mit dem Geschäftssinn der Mutter aber auch eine Kapitalismus- bzw. Konsumkritik[244], der Autor zeigt die Sphäre einer kleinbürgerlichen Familienstruktur[245] und der in ihr vorherrschenden materiellen und sexuellen Gier auf.

Wie bereits erwähnt, lässt sich *Kafka* in die Anfangsphase von Franzobels dramatischem Schreiben einreihen, eine Tatsache, die sich u.a. in einem spielerischen, experimentellen Umgang mit Sprache manifestiert. Auf dieses zentrale Charakteristikum des Stückes verweist auch der Germanist Friedrich W. Block in seinem Beitrag zu Franzobel in *Das Kritische Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*:

> Wiederum sind es vor allem sprachliche Überraschungen zwischen Neologismus und Medienfloskel, mit denen die historischen Protagonisten des Literatur-Spiels "Kafka" zu komischen Figuren einer biografischen Posse stilisiert werden. Es bleibt bei den […] Grundzügen Franzobelscher Poetik. Auch das Satirische und Parodistische ist dabei weniger 'realistisch' als 'halluzinatorisch', verweist auf die endlos autobiografische Tätigkeit der Wahrnehmung, aus der der Autor sich und seine Textwelten mit Skepsis und Humor hervorbringt. [246]

Ebenso wie auf inhaltlicher Ebene zentrale Konstanten des Franzobelschen Textuniversums aufgezeigt wurden, lassen sich solche auch auf sprachlicher Ebene festmachen. Der Dichter bedient sich in seinem spielerischen, experimentellen Umgang mit Sprache zahlreicher Bilder und Metaphern. In Bezug auf die Unmöglichkeit einer ehelichen Verbindung mit Felice bspw. verkündet sein Protagonist: „Zu zweit verliere ich mich, gerinne, flocke aus.“ [K; S. 33]. Besonders das erste Gespräch zwischen Kafka und Brod kann als Tummelplatz von Kalauer,

---

[244] „MUTTER: Im Zystem werden die Händler abgeschlachtet, das ist das Prinzip. Ein phantastisches Geschäft wird aufgebaut getan, ein ganzes Netzwerk Warenwelt. Auf dieses Schlachtroß setzen wir, auf dieses Sattelfest.“ [K; S. 21].

[245] Die Zuschreibung kleinbürgerlich legitimiert sich u.a. durch jene Passage, in welcher der Vater Felice die Wohnung präsentiert, die von den Eltern für das junge Paar eingerichtet wurde: der Linoleum-Boden, die bläuliche Tapete, die braunen Vorhänge, das bereits eingerichtete Kinderzimmer, Fernsehtisch, Stereoanlage und ein Fernseher als wichtigstes Indiz einer glücklichen Ehe: „VATER: Ohne Fernseher geht die beste Ehe bald entzwei. Ohne Fernseher weiß man ja nichts“. [Vgl. K; S. 48-49].

[246] www.klgonline.de [Rubrik „Recherche/Franzobel/Essay“; zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

Anspielung und Lautmalerei charakterisiert werden, an ihm zeigt sich das Monopol des Aufdeckens sprachlicher Strukturen in der frühen Dramatik Franzobels.[247]

4.1.3 FIGURENKONZEPTION UND –KONSTELLATION

Das gesamte Figurenpersonal konstituiert sich aus Zeitgenossen/innen Kafkas: Max Brod, jener enge Freund, Schriftstellerkollege und spätere Biograf Kafkas, der sich für die posthume Veröffentlichung zahlreicher seiner Werke verantwortlich zeichnete[248], Felice (Bauer), jene Frau, mit der Kafka sich zweimal verlobte, bevor die Beziehung endgültig scheiterte, und ein Teil der Familie des Autors: Vater, Mutter und Ottla, Kafkas jüngste Schwester. Franzobel bedient sich also auch in diesem Theatertext – wie oben anhand einzelner Beispiele ausgeführt – konkreter historisch verbürgter Personalbiografien. Sein Verfahren besteht darin, sich Daten, Ereignisse, Charakterzüge etc. in der Lektüre – in diesem Fall stützte sich der Autor insbesondere auf die Lektüre der Briefe Kafkas – anzueignen und anschließend deren Geschichte mithilfe der eigenen sprachlichen Verfahren zu erzählen. Petra Nachbaur beschreibt die Herangehensweise des Autors folgendermaßen:

> Franzobels Komödie für sich genommen ist ein witziges, freches, manchmal schrilles Stück - und ein Stück Metaliteratur. In Anbetracht der Lektüre(n) des Kafkaschen Lebenstextes als zusätzliche Dimension, vor allem der "Briefe an Felice", ist Franzobels Version von "Kafka" kreative Rezeption und Deutung zugleich. Zwischen Freud und Al Bundy benennt Franzobel Mythos und Realität des Dilemmas von "Love and Marriage" versus künstlerischer und existenzieller Autonomie und schafft es gerade durch seine jeglicher Psychologie enthobene Personenzeichnung, durch Übersteigerung ins Lächerliche, durch geschicktes Changieren zwischen Klischee und dessen Brechung, solche Fragen ansprechbar zu machen.[249]

Die von Petra Nachbaur vorgenommene Thematisierung der Übersteigerung ins Lächerliche kann als zentrales Kennzeichen der Figuren in *Kafka* angeführt werden.[250]

Der Protagonist, Kafka, verkörpert eine pessimistische Grundhaltung, menschliche Nähe – vor allem seitens der Verlobten – und Verantwortungsgefühl ängstigen ihn.[251] Die

---

[247] Vgl. 5.2.

[248] Brod fungierte als Herausgeber der *Gesammelten Werke* im S. Fischer Verlag, eine wichtige Rolle kommt ihm außerdem als Kafka-Biograf zu. Vgl. Brod, Max: *Franz Kafka. Eine Biographie.* Frankfurt am Main: Fischer Bücherei KG, 1963.

[249] http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/franzkafka/ [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

[250] Zu einer ausführlicheren Auseinandersetzung mit der Charakterzeichnung der Figuren bei Franzobel unter besonderer Berücksichtigung der komischen Elemente s.a. 5.4.

bevorstehende Eheschließung mit Felice impliziert aus wirtschaftlichen Gründen die Weiterführung seiner ihm verhassten Tätigkeit als Beamter und infolgedessen die Aufgabe der schriftstellerischen Tätigkeit – eine Unmöglichkeit[252] für den jungen Künstler: „Ich bin müde, vielleicht auch krank, weiß außer Schreiben keinen Sinn, werde genötigt, es zu tun. Ich muß! Daneben existiert für mich nichts mehr“ [K; S. 34]. Für Kafka besteht die einzige Lebensberechtigung darin, seine Kunst zu machen, zu schreiben, die Beamtenexistenz im Büro jedoch widerspricht dieser Lebensform gänzlich: „Mein ganzes Dasein ist ein Text. […] Alles, was sich bewegt in mir, sind Sätze, die herumwurln, heraus und unterstrichen werden wollen. Das ist alles, was ich bin.“ [K; S. 37].

Ein weiteres Motiv, das Franzobels Kafka-Figur prägt, und welches sich auch in den autobiografischen Schriften manifestiert, ist dessen Hang zu Isolation und Einsamkeit, den auch die Gefühle, die er Felice gegenüber bestätigt, nicht überwinden können: „Meine Liebe zu dir ist größer als ich selbst, hat keinen Platz in mir, paßt nicht hinein, […]. Und doch kann ich nicht heiraten. Alles in mir revoltiert. Vegetarisch essen will ich und alleine sein.“[253] [K; S. 31]. Mit der bereits angesprochenen pessimistischen Grundhaltung des Künstlers geht ein weiteres Motiv einher, das Franzobel aus den Materialien übernimmt: die regelmäßig in den Briefen thematisierten Selbstmordfantasien: „KAFKA: Was soll ich tun? Ich habe eine Liste aufgestellt, fein säuberlich, und darauf stehts. Zuallererst bring ich mich um – ein bisserl.“[254] [K; S. 68]. Eine weitere wichtige Konstante, ist das Motiv der Krankheit – der Protagonist leidet an Tuberkulose: „Mein Besitz hat um die Tuberkulose sich vergrößert, mich bereichert,

---

[251] Peter André Alt definiert in seiner Kafka-Biographie Angst als einen „Grundzustand“ Kafkas, „eine existenzielle Chiffre, denn sie bildet das Kontaktmedium, über das er die Wirklichkeit und das eigene Ich erfährt“. Alt, Peter André: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: Verlag C.H. Beck, 2005, S. 564.

[252] Die Unsicherheit und Ängste Kafkas in Zusammenhang mit einer Heirat waren eng verbunden mit dem schwierigen Verhältnis zu seinem Vater: „das Heiraten ist zwar das Größte und gibt die ehrenvollste Selbständigkeit, aber es ist auch gleichzeitig in engster Beziehung zu Dir. Hier hinauskommen zu wollen, hat deshalb etwas von Wahnsinn, und jeder Versuch wird fast damit gestraft.“ Kafka, Franz: *Brief an den Vater.* Mit einem Nachwort von Wilhelm Emrich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1975, S. 67.

[253] Zu Kafkas Vegetarismus vgl. Brod, Max: *Franz Kafka. Eine Biographie*. S. 78-79.

[254] In einem Brief an Brod bspw. schildert Kafka sein Vorhaben, aus dem Fenster zu springen. Seinen Aussagen zufolge hält ihn allein das Schreiben am Leben: „Ich bin also nicht hinuntergesprungen und auch die Lockungen, diesen Brief zu einem Abschiedsbrief zu machen […] sind nicht sehr stark. Ich bin lange am Fenster gestanden und habe mich gegen die Scheibe gedrückt […] Aber ich habe mich doch die ganze Zeit über zu fest gefühlt, als daß mir der Entschluß, mich auf dem Pflaster zu zerschlagen, in die richtige entscheidende Tiefe hätte dringen können. Es schien mir auch, daß das Amlebenbleiben mein Schreiben – selbst wenn man nur vom Unterbrechen spricht – weniger unterbricht, als der Tod.“ Brod, Max: *Franz Kafka. Eine Biographie*. S. 98-99.

mir ein Datum hingesetzt. Den Lungenwurm, an dem ich sterbe.“[255] [K; S. 78]. Das Krankheitsmotiv wird bei Franzobel auch in der Beziehung Kafkas zu seinem Vater aufgenommen, welcher in seinem Sohn einen Versager und Simulanten sieht: „Ja! Was ist es diesmal? Bronchialkartarrh? [Sic] Blasensteine? Cholera? Gemischt mit einer Prise Syphilis? Dem fällt doch täglich, täglich fällt ihm etwas ein“ [K; S. 15].

In der Konzeption der Vaterfigur stützt sich Franzobel als zentrale Quelle auf den *Brief an den Vater*, in welchem Kafka die Dominanz des Vaters und das ständige Ringen um die eigene Existenz beklagt.[256] Der Vater, der sich selbst einst als Sohn aus ärmlichen Verhältnissen zum Geschäftsmann empor gearbeitet hatte, galt als strenger Kritiker der schriftstellerischen Ambitionen des Sohnes.[257] In Franzobels Verarbeitung finden sich hierzu folgende Aussagen des Vaters: „Ich weiß nicht, wozu es Dichter gibt, außer daß sie in schmutzigen Hemden am Schreibtisch wetzen, verhungern und erfrieren.“ [K; S. 22] und „Hirngespinste, Garn und Steckenpferde. Den ganzen Tag im Zimmer hocken, wie der Verputz auf seiner Wand, Lesen, Schreiben? Träumereien. Was lebt der bloß in einer Welt?“ [K; S. 15]. Der Vater nennt seinen Sohn einen Schmarotzer [K; S. 17], einen Taugenichts [K; S. 22] und Tunichtgut [K; S. 22], der das Bild des Vaters nicht erfüllen kann. Dessen Werte – Familiengründung und eine Existenz als erfolgreicher Geschäftsmann – sind für Kafka unerreichbar, diese Diskrepanz kennzeichnet die Beziehung zwischen den beiden. Die Strenge des Vaters und dessen Autorität wird von Franzobel regelmäßig gebrochen, indem er ihn als triebgesteuerten Lüstling zeigt. Hierbei handelt es sich vermutlich um die Übersteigerung eines im Brief gesetzten Hinweises auf einen Ratschlag des Vaters an Kafka, wonach dieser dem Sohn den Besuch bei Prostituierten empfohlen hätte.[258]

---

[255] Nach der Diagnose einer Tuberkuloseerkrankung an beiden Lungenflügeln im August 1917 sah sich Kafka regelmäßig zu Aufenthalten in Sanatorien und Erholungsheimen gezwungen. Am 3. Juni 1924 starb der Schriftsteller an den Folgen seiner Krankheit. Vgl. Kilcher, Andreas B.: *Franz Kafka*. S. 52-53.

[256] Zentrales Motiv im *Brief an den Vater* ist die Gegensätzlichkeit zwischen Vater und Sohn, welche für Kafka ausschlaggebend ist für den permanenten Konflikt: „Jedenfalls waren wir so verschieden und in dieser Verschiedenheit einander so gefährlich, daß, wenn man es hätte etwa im voraus ausrechnen wollen, wie ich, das langsam sich entwickelnde Kind, und Du, der fertige Mann, sich zueinander verhalten werden, man hätte annehmen können, daß Du mich einfach niederstampfen wirst, daß nichts von mir übrigbleibt. Das ist nun nicht geschehen, das Lebendige läßt sich nicht ausrechnen, aber vielleicht ist Ärgeres geschehen.“ Kafka, Franz: *Brief an den Vater*. S. 9.

[257] Die herablassende Haltung des Vaters gegenüber der schriftstellerischen Tätigkeit des Sohnes beschreibt Kafka ebenfalls in seinem Brief. Vgl. Kafka, Franz: *Brief an den Vater*. S. 50-51

[258] Dieser Hinweis bleibt im Brief an den Vater verhältnismäßig vage, lässt sich aber in diese Richtung interpretieren. Vgl. Kafka, Franz: *Brief an den Vater*. S. 60f.

Die Mutter wird in *Kafka* als kalkulierende Geschäftsfrau gezeichnet, die unentwegt an der Entwicklung eines sogenannten „Zystems“[259] arbeitet und deren einzige Motivation darin besteht, die einzelnen Familienmitglieder – inklusive Kafkas Verlobte – für ihr Projekt zu gewinnen[260]. In der Darstellung der Mutter als ehrgeizige Geschäftsfrau stützt sich Franzobel ebenfalls auf biografisches Material – gemeinsam mit dem Vater leitete sie ein Galanteriewarengeschäft[261] in Prag – zugleich dient die Mutterfigur als Projektionsfläche einer dem Text immanenten gegenwartsbezogenen Globalisierungs- bzw. Kapitalismuskritik.

Auch bei Felice Bauer handelt es sich um eine historisch verbürgte Figur. Kafka lernte sie am 13. August 1912 bei seinem Freund Max Brod kennen, die beiden blieben über mehrere Monate in Briefkontakt.[262] Im März 1914 erfolgte die offizielle Verlobung, die nach einem Bruch zwei Jahre später – im Juli 1917 – erneuert und im darauffolgenden Winter endgültig gelöst wurde.[263] Felice wird von Franzobel in Anlehnung an Kafkas *Briefe an Felice* als „kräftig, lebenslustig und gesund“ [K; S. 54] beschrieben, sie fungiert als Gegenpol zu dem schüchternen, kränklichen Dichter. Ihr Herkunftsort Berlin manifestiert sich sowohl auf inhaltlicher (Felices Ankunft aus Berlin im Hause Kafka) als auch auf sprachlicher Ebene (Berliner Dialekteinfärbungen).

In Bezug auf die Familienstruktur lässt sich feststellen, dass Franzobel neben den Eltern nur Ottla, die jüngste der drei Schwestern Kafkas, in seinen Theatertext einbaut. Sie gilt als Lieblingsschwester[264] des Autors, der erhaltene Briefwechsel der beiden bot Franzobel umfangreiches Material. Im Stück erkennt Ottla – neben Brod – als einzige Kafkas Talent, im Gespräch mit den Eltern verteidigt sie ihren Bruder: „Was ihr nicht seht, ist sein Genie. Er ist ein großer Mann.“ [K; S. 22].

In der Konzeption der Figur des Max Brod lassen sich ebenfalls mehrere Analogien zur historischen Figur aufzeigen. Brod fungiert in Franzobels Text als Freund und Kollege des Protagonisten, die schriftstellerischen Ambitionen und die gemeinsame Leidenschaft für

[259] Das Ziel dieses „Zystems“ liegt darin, möglichst viele Kunden anzuwerben und Verkaufsstrategien zu erlernen [Vgl. K; S. 12-14].
[260] Vgl. jene Szene, in der die Mutter um Ottla wirbt [K; S. 18-23].
[261] Vgl. Dietz, Ludwig: *Franz Kafka*. 2., erweiterte und verbesserte Auflage, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990 (Erstauflage 1975), S. 32.
[262] Es handelt sich hierbei um die berühmte Sammlung *Briefe an Felice*, die Franzobel in der Konzeption seiner Figuren und der Handlung diente.
[263] Vgl. Dietz, Ludwig: *Franz Kafka*. S. 56-69 u. S. 82-83.
[264] Vgl. Dietz, Ludwig: *Franz Kafka*. S. 83; Brod, Max: *Franz Kafka. Eine Biographie*. S. 13

Literatur manifestieren sich auch auf sprachlicher Ebene.[265] Der Regisseur der französischen Erstaufführung, Franck Dimech, bezeichnet Brod im Interview als „Diogène dans son tonneau, […]à la fois c'est le chien de compagnie et le chien qui mord"[266]. Die Figur des Max Brod in ihrer Konstellation zum Protagonisten erscheint Dimech besonders interessant, worauf im sechsten Kapitel im Rahmen der Inszenierungsanalyse näher eingegangen wird.

4.1.4 *KAFKA. COMÉDIE* – ZUR ÜBERSETZUNG

Kafka. Comédie wurde anlässlich einer Veranstaltung unter dem Motto „Du monde entier"[267], im Rahmen derer 32 Theatertexte aus 32 verschiedenen Ländern präsentiert und gelesen wurden, von Maurice Taszman übersetzt. Die erste französischsprachige Lesung des Textes fand im Rahmen dieser Veranstaltung am 6. Juli 1998 im Théâtre Gérard Philipe in Saint-Denis unter der Leitung von Anita Picchiarini, statt.

Auffällig in Zusammenhang mit *Kafka. Comédie* ist die Tatsache, dass der Theatertext in Buchform publiziert vorliegt, obwohl in Frankreich die Voraussetzungen für eine Publikation im Theaterbereich schwierig sind.[268] Der Verlag, in dem der Text publiziert wurde – *Les Solitaires Intempestifs* – wurde 1992 durch den Schauspieler, Regisseur und Theaterautor Jean-Luc Lagarce und den Regisseur François Berreur gegründet.[269] Mittlerweile umfasst das Programm ca. 300 Buchpublikationen, wobei der Fokus des Verlages eindeutig auf Theaterliteratur – insbesondere Übersetzungen – liegt.[270] In einem Interview formuliert François Berreur die zentralen Anliegen seines Verlages folgendermaßen: „Ma position est ‚littéraire'. En tant qu'éditeur, ce qui m'intéresse, c'est le texte, la matière textuelle, l'écriture: ce qu'elle raconte mais aussi la forme dans laquelle elle raconte."[271] Auf das Interesse an der Form des Franzobel-Stückes lässt sich auch die Entscheidung für eine Publikation des

[265] S.a. 5.2.4.
[266] Transkription des Interviews mit Franck Dimech.
[267] Vgl. Franzobel: *Kafka. Comédie*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 1998, S. 7.
[268] S.a. 3.2.5.
[269] Vgl. http://www.solitairesintempestifs.com/fr/historique.html [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].
[270] „Il y a une véritable diversité des collections: pièces contemporaines inédites, traductions – domaine particulièrement important -, commentaires […]. On édite quelques 30-35 titres par an. On ne fait jamais de premier tirage en dessous de mille exemplaires; ensuite, c'est fonction du nombre de retirages. Mais on peut aussi tirer directement à 4 000". Chabot, Clyde: Les Solitaires Intempestifs. Une interview avec François Berreur. In: *Théâtre/Public* (revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers). Jänner 2007 (Nr. 184), S.101-103, hier: S. 101-102.
[271] Chabot, Clyde: Les Solitaires Intempestifs. Une interview avec François Berreur. S. 102.

Franzobel-Textes zurückführen, zugleich spielt aber sicherlich auch die Popularität der Titelfigur in Frankreich eine zentrale Rolle.

Zu einer ersten und bisher einzigen Inszenierung wurde das Stück 2005 in Südfrankreich gebracht, wo der Regisseur Franck Dimech gemeinsam mit seiner Truppe des *Théâtre de Ajmer* eine Inszenierung des Stückes erarbeitete, die in der Folge an verschiedenen Spielstätten gezeigt wurde[272] und auf die im Rahmen einer Inszenierungsanalyse im abschließenden sechsten Kapitel dieser Arbeit näher eingegangen wird.

4.2 *MAYERLING. DIE ÖSTERREICHISCHE TRAGÖDIE – MAYERLING, UNE TRAGÉDIE AUTRICHIENNE*

4.2.1 PUBLIKATIONS-, AUFFÜHRUNGS- UND REZEPTIONSGESCHICHTE

Der Theatertext *Mayerling. Die österreichische Tragödie* entstand als Auftragswerk des Wiener Volkstheaters und wurde 2002 im Passagen Verlag publiziert. In der Buchausgabe finden sich neben dem Stücktext auch Materialien sowie Pressekritiken der Uraufführung und zusätzliche Texte des Autors (sowohl thematisch zu *Mayerling* als auch Lieder und Diverses). Anhand des Beitrages *Die Sisi-Seuche*[273], der unter dem Titel *Auf der Schulter ein Anker*[274] auch in der *Presse* erschien, lässt sich Franzobels dramaturgisches Verfahren der Aneignung von Biografien und deren Verarbeitung in den Stücken nachvollziehen: der Autor listet in diesem Artikel die unterschiedlichen Bücher, deren er sich in seiner Arbeit bediente, auf und kommentiert diese.[275]

Die Uraufführung des Textes fand am 10. Juni 2001 am Volkstheater Wien in der Regie von Thirza Bruncken statt.[276] In einem Interview definierte die Regisseurin Franzobels Verfahren

[272] In Frankreich ist das Herumtouren von Theatertruppen sehr verbreitet, es existieren nur wenige Ensembles, die fix an ein Haus gebunden sind.
[273] Franzobel: Die Sisi-Seuche. In: Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie. Stück, Materialien, Collagen.* Wien: Passagen Verlag, 2002, S. 111-120.
[274] Franzobel: Auf der Schulter ein Anker. In: *Die Presse*. Beilage Spektrum, 18. Juli 1998, S. 5.
[275] S.a. 2.2.1.
[276] Regie: Thirza Bruncken, Ausstattung: Jens Kilian, Lichtdesign: Rainer Casper; Besetzung: Jörg Pose (Rudolf, *Kronprinz*), Meriam Abbas (Mary Vetsera), Toni Böhm (Franz Joseph, *Kaiser)*, Barbara Nüsse (Sisi, *Kaiserin),* Vera Borek (Schratt, *Geliebte des Kaisers)*, Anna Franziska Srna (Mizzi Caspar, *Geliebte Rudolfs)*, Heinz Petters (Kammerdiener Loschek), Fritz Hammel (Leibfiaker Bratfisch), Johanna Orsini-Rosenberg (Stephanie, *Kronprinzessin)*, Gabriele Barth (Gräfin Larisch).

eines Examinierens und Auslotens von Sprache als das zentrale Charakteristikum des Textes. Als weiteres Motiv für ihr Interesse an *Mayerling* nannte sie die Zeitdistanz, über die der Text greife, indem seine Figuren aus dem Heute auf ihre Geschichte blicken.[277]

In der Kritik divergierten die Meinungen. Karin Kathrein bspw. attestierte der Aufführung im *Kurier* „Skandalhascherei" und berief sich hierbei auf die von Franzobel praktizierte Vulgärsprache und eine ihrer Meinung nach dünne Handlung.[278] Ähnlich kritisch äußerte sich Ronald Pohl im *Standard*, indem er die Aufführung als einen „Zombie-Ball im Wiener Volkstheater" charakterisierte, „der nicht zuletzt daran scheitert, dass dem Doppelselbstmord von Mayerling außer geilen Mutmaßungen und frommen Legenden wenig hinzuzufügen ist"[279]. Thomas Gabler bemängelte ebenfalls die Textvorlage, lobte jedoch sowohl Regie- als auch Ensembleleistung: „Thirza Brunckens Regie bemüht sich redlich und unter großer Mithilfe des teilweise hervorragenden Ensembles."[280] Wolfgang Kralicek charakterisierte Franzobels Text im *Falter* folgendermaßen: „weil Franzobel […] nicht Rolf Hochhuth ist, geht es ihm in seinem Stück nicht um die Klärung eines Rätsels. Er benützt die k. u. k. Geschichte als Zündkerze für seinen mit einem Gemisch aus Poesie und Witz betriebenen Sprachmotor, der tieftraurige Sätze und derbe Zoten ausspuckt"[281], Eva Menasse urteilte in der *FAZ* folgendermaßen über die Aufführung:

> Nun ist Franzobel kein ganz leicht durchschaubarer Autor, Sprachexperimentierer nennt man solche wie ihn gern […] Auf höchstem Assoziationsniveau ganz tiefe Witze machen. Jedes Klischee auswringen, bis es quietscht. Die habsburgischen Gründungsmythen dem Publikum als Spiegel vorhalten, den Spiegel (oder das Publikum?) dabei mit Kalauertomaten bewerfen und jeden Interpretationsversuch nachhaltig hintertreiben […] Thirza Bruncken macht nun aus diesem unübersichtlichen Textkonvolut eine glasklare, konzentrierte, beschwingte Inszenierung, in der die Anspielungen auf Österreich […] ebenso hervortreten können wie Franzobels Lust am puren Unsinn. Mustergültig Besetzung und Spiel.[282]

Vgl. http://inszenierung.at/volkstheater/daten/produktionen/prod_m/mayerling.html [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

[277] Vgl. Goll, Ingrid: Stars und Fans. In: *Tiroler Tageszeitung*. Beilage Schaufenster, 8. Juni 2001 (Nr. 24), S. 10-11, hier: S. 10.

[278] Kathrein, Karin: Vulgäre Bilderstürmerei fleht um einen Skandal. In: *Kurier*, 12. Juni 2001, S. 29.

[279] Pohl, Ronald: Hallo Hofrat – ein Weihfestspiel. Franzobels österreichische Tragödie „Mayerling" wurde am Weghuberpark uraufgeführt. In: *Der Standard*. 12. Juni 2001, S. 34.

[280] Gabler, Thomas: „Krispindl und Marytäubchen". Volkstheater: Franzobels Tragödie „Mayerling" uraufgeführt. In: *Kronen Zeitung*. 12. Juni 2001, S. 27.

[281] Kralicek, Wolfgang: Habsburg Recycling. In: *Falter*. 15. Juni 2001 (Nr. 24), S. 64.

[282] Menasse, Eva: Ha, ha, Habsburg. Geh, ma Prinzen vergiften im Quark. Franzobels „Mayerling". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 12. Juni 2001, S. 51.

Mayerling. Die österreichische Tragödie stand 2002 als bisher einziger Text Franzobels in der Auswahl der Mühlheimer Theatertage[283], am 24. Juli 2007 fand außerdem eine weitere Aufführung des Textes an der Studiobühne THEO in Oberzeiring (Steiermark) statt.[284] Regie führte der Leiter des Theaters, Peter Faßhuber, Bettina Oberrainer beschrieb in der *Kleinen Zeitung* den Text als „poetisch geschwungen und gespickt mit Ordinarismen zugleich" und die Aufführung als „eine meisterlich aufbereitete, äußerst kurzweilige Unterhaltungsnummer, eine knallige Revue, in der das hinreißend agierende Ensemble herzhaft in die Kaisersemmel beißt"[285].

4.2.2 VOM „OPERETTENSTAAT" UND SEINER „WITZFIGURENMONARCHIE"[286] – ZENTRALE MOTIVE IN *MAYERLING*

Im Untertitel als Tragödie[287] bezeichnet, liefert Franzobel mit *Mayerling* ein zwischen historischer Realität und Absurdität oszillierendes Panoptikum vom Leben am Hof der Habsburger. Die Demontierung des Habsburgermythos als dramaturgisches Prinzip manifestiert sich bereits zu Beginn des Stückes in Raumbeschreibung und Personenverzeichnis: die Hofburg wird als „zuckerlrosa mit spanischem Wind Stuck, Goldverzierungen, beginnt schäbig zu werden" beschrieben, Kaiser Franz Joseph tritt mit Senftube auf, er „schreibt in seiner Freizeit den Brockhaus ab" [M; S. 21].

---

[283] Für nähere Informationen s.a. http://www.stuecke.de/suche_stuecke_detail.phtml?id=8 [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

[284] Regie: Peter Faßhuber, Ausstattung: Christian Elgner, Musik: Friedrich Tafner, Kostüme: Edith Wilding, Maske: Sabine Faßhuber; Besetzung: Christian Elgner (Rudolf, *Kronprinz*), Sigrid Sattler (Mary Vetsera; Stephanie, *Kronprinzessin*), Hans T. Tafner (Franz Joseph, *Kaiser*), Petra Stock (Sisi, *Kaiserin*), Helga Steiner (Katharina Schratt; Mizzi Caspar), Wolfgang Galler (Kammerdiener Loschek), Gerhard Maier (Leibfiaker Bratfisch) und Schülerinnen der THEO-Theaterschule: Julia Gugg, Eva-Maria und Julia Faßhuber.

[285] Oberrainer, Bettina: Der Kaiser, ein Nasenbohrer. THEO lässt die Kaisersemmel krachen, auf die Franzobel Chilipaste geschmiert hat: „Mayerling", die Suizid-Spritztour als Knallrevue. In: *Kleine Zeitung*. 27. Juli 2002, S. 24-25.

[286] Rudolf bezeichnet Österreich in *Mayerling* als einen „Operettenstaat mit einer Witzfigurenmonarchie" [M; S. 61].

[287] Die Kategorisierung als Tragödie bezieht sich vor allem auf den Selbstmord des Protagonisten und seiner Geliebten, der von Franzobel jedoch in Form der Komödie aufgearbeitet wird. Das Spiel mit dem Genre kann in diesem Zusammenhang sicherlich auch als Anspielung auf den von Franzobel intensiv rezipierten Thomas Bernhard interpretiert werden, der diesem Thema seine berühmte Erzählung mit dem Titel *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* widmet. Vgl. Bernhard, Thomas: Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? In: Bernhard, Thomas: *Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch 1564), 1988, S. 81-89.

Ähnlich wie in *Kafka* lässt sich auch in *Mayerling* ein breites Spektrum an Themen und Motiven festmachen: die Endzeitvisionen des Thronfolgers Rudolf, seine verzweifelten Versuche, Verantwortung übertragen zu bekommen und seine Suche nach Trost in diversen Beziehungen zu Frauen, die Ehekrisen zwischen dem Kaiser und Sisi, die Erpressungsversuche gegen Franz Joseph, der Personenkult etc..

Die Dekonstruktion des Mythos findet primär auf der Ebene einer kritischen Darstellung des Personenkults statt: Sisi trägt den Pappkopf Heinrich Heines bei sich und absorbiert ihre Schwärmerei für dessen Gedichte in eigenen poetischen (Fehl-)Versuchen.[288] Zentral in Zusammenhang mit ihrer Heine-Verehrung ist der ausufernde Monolog, in welchem die Kaiserin ihrem Sohn und Mary Vetsera in *Mayerling* erscheint und dabei die fiktive, scheinbar endlose Krankengeschichte Heinrich Heines rezitiert [M; S. 78-82]. Ihrer Darstellung zufolge reicht das Spektrum an Krankheiten, die Heine zeit seines Lebens gehabt hat, von Inkontinenz über grauen Star, Wundbrand bis hin zu Diabetes und Depression – und die Liste ließe sich endlos erweitern. Als Arzt lässt Sisi den Kaiser persönlich auftreten – zuerst als „Primar Herr Kaiser", anschließend als „Franz Joseph, der behandelnde Primar" [M; S. 78-79]. Die überzeichnete Krankengeschichte Heines fungiert in diesem Zusammenhang als Projektionsfläche der Beziehung zwischen dem Kaiser Franz Joseph und seinem Sohn Rudolf: „Was ist denn das noch für ein Leben, dachte es in Heinrich Rudolf Habsburg Heine, ehe er verschied. Eh bien. Der Kaiser hatte ihn umgebracht. Seinen eigenen Sohn. Der Kaiser hatte seinen eigenen Sohn umbringen lassen." [M; S. 82].

Ein weiteres Beispiel für die Thematisierung des Personenkults sind der Diebstahl des Kopfes Joseph Haydns aus dem Grab durch den Kammerdiener Loschek [Vgl. M; S. 23-24] und die Schwärmerei der jungen Mary Vetsera für den Thronfolger [Vgl. M; S. 51-54]. Der Personenkult wird ergo einerseits im Text kritisiert bzw. dekonstruiert, zugleich stellt er aber auch die Basis für Franzobels Komödie dar, da besonders die Mythisierung der Habsburgerdynastie über die Identifikation mit den einzelnen Figuren stattfindet. Die „Versisisierung", wie Franzobel dieses Phänomen im Essay *Die Sisi-Seuche* benennt, füllt dem Autor zufolge alle Buchhandlungen, Musicalbühnen, Leinwände, Julius-Meinl-Regale, Ankerzöpfe, Video- und CD-Hüllen etc.[289] Die Omnipräsenz des Habsburgermythos bzw. der Monarchie manifestiere sich infolgedessen auch im Sprachgebrauch: „Auch ohne Hof gibt es Hofräte, Kaisersemmeln, Prinzenrolle, einen Stiefelkönig und sogar der Kommissar heißt

[288] S.a. 5.7.
[289] Vgl. Franzobel: Die Sisi-Seuche. S. 111.

Rex.“[290] Als zentrales Motiv in *Mayerling* lässt sich also neben der Dekonstruktion des Habsburgermythos sicherlich auch eine dem Text immanente Österreich-Kritik festmachen.

Ein weiteres Thema des Textes ist das bevorstehende Scheitern der Habsburgermonarchie als Folge der fehlenden Kommunikations- und Progressionsbereitschaft des Kaisers. Die Welt innerhalb des habsburgischen Österreichs scheint still zu stehen, während sie draußen einer permanenten Modernisierungswelle unterworfen ist, welche die Monarchie schließlich in Form des ersten Weltkriegs einholt. Friedrich W. Block setzt in diesem Zusammenhang folgenden – angesichts des politischen Engagements des Autors sicherlich gerechtfertigten – Verweis auf die Schreibgegenwart[291] des Textes:

> ‚Mayerling‘ […] karikiert – wohl auch im Kontext des Rechtsrucks in Österreich – eine „verhabsburgerte“ Repräsentationskultur und –tradition, die natürlich vor allem als Medienereignis stattfindet. Darauf verweisen nicht nur Sprach- und Themenmix im Stück, sondern auch beigefügte ‚Materialien‘ über die Sissi- und Lady-Di-‚Seuchen‘ oder die Gattung des Pornofilms.[292]

In Bezug auf die sprachliche Ausgestaltung des Textes lässt sich feststellen, dass Franzobel weniger experimentelles Spiel betreibt als bspw. in *Kafka. Eine Komödie.* Wenn in *Mayerling* auch immer wieder Variationen von Sprachfiguren etc.[293] auftauchen, so sind diese nicht mehr so maßgeblich wie in den frühen Texten des Autors. Zur formalen Gestaltung lässt sich feststellen, dass der Text in drei Akte eingeteilt ist: der erste Akt spielt in der Hofburg, der zweite in Mayerling und der dritte erneut in der Hofburg. Zu Beginn des Stückes lässt Franzobel Mizzi Caspar vor dem Vorhang auftreten, sie weigert sich, Rudolf nach Südamerika zu begleiten. In einem Vorspiel, das ebenfalls noch dem ersten Akt vorangestellt ist, führt Franzobel schließlich den Kammerdiener Loschek und den Leibfiaker Bratfisch in die Handlung ein: die Szene spielt auf einem Friedhof unter starkem Regen, die beiden sind dabei, die Leiche der Mary Vetsera zu vergraben. Erst dann beginnt der erste Akt. Zur Zeitspanne, welche die Stückhandlung umfasst, gibt Franzobel keine nähere Auskunft, es ist

---

[290] Franzobel: Die Attraktion der österreichischen Phantasmagorie anläßlich der Goldenen Hochzeit Otto und Regina Habsburgs. In: Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie. Stück, Materialien, Collagen.* Wien: Passagen Verlag, 2002, S. 131-138, hier: S. 137. Dieser Essay erschien unter dem Titel *Im eingedickten Sirup der Habsburger. Weltflucht ins kakanische System: Der Dichter Franzobel gratuliert aus Anlass der Goldenen Hochzeit von Otto und Regina Habsburg* auch in der *Frankfurter Rundschau* (Ausgabe vom 8. Juni 2001).

[291] Der Text wurde 2001 – ein Jahr nach der Machtübernahme durch die Blau-Schwarze Regierung (Koalition Freiheitliche Partei Österreichs und Österreichische Volkspartei) – uraufgeführt. Franzobel selbst beteiligte sich damals an der Protestkundgebung. Vgl. *Der König von Absurdistan. Im Reich des Dichters Franzobel – Eine Audienz*. Min. 35.00.

[292] www.klgonline.de [Rubrik „Recherche/Franzobel/Essay“; zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

[293] Vgl. die Lieder, die Franzobel in die Handlung eingeflochten hat, s.a. 5.2.3.

jedoch anzunehmen, dass sie sich zumindest um mehrere Wochen (Bekanntschaft Rudolfs mit Mary Vetsera bis zum gemeinsamen Selbstmord) handelt.

4.2.3 FIGURENKONZEPTION UND –KONSTELLATION

Ähnlich wie in *Kafka* handelt es sich beim Figurenpersonal in *Mayerling* um historisch verbürgte Persönlichkeiten[294], deren Biografien einen großen Einfluss auf die einzelnen Konstellationen und Charaktere haben und deren Namen beibehalten wurden. Der Autor bediente sich einerseits konkreter historischer Vorlagen, befreit sich in der Charakterzeichnung seiner Figuren jedoch wieder von diesen, indem er sich auf bestimmte Klischees bzw. Eigenschaften beschränkt und diese stark überzeichnet wiedergibt.[295] Manfred A. Schmid bezeichnet das Stück in seiner Kritik anlässlich der Uraufführung als einen „Totentanz neurotischer Gestalten, die allesamt so sehr mit ihren eigenen Problemen, Defekten und Sehnsüchten beschäftigt sind, dass sie den Weltenlauf nur aus der Perspektive der Nabelschau zur Kenntnis nehmen“[296].

Eine derartige neurotische Figur findet sich in der Figur der Kaiserin Sisi, die Franzobel mit Personenwaage und Hutschachtel auftreten lässt und deren Hauptinteresse ihrem Körper gilt. Die Kaiserin erscheint als oberflächliche, naive Person, deren Leidenschaft für die Gedichte Heinrich Heines vom Autor ironisch ausgestellt wird. Ihre Frigidität und Abneigung gegenüber dem Kaiser prägen den gesamten Stückverlauf, auch für den eigenen Sohn interessiert sie sich kaum. Vielmehr zeichnet Franzobel sie als eine sehr egozentrische Persönlichkeit, die nur auf ihren eigenen Vorteil bedacht ist.[297]

Der Kaiser wird weniger in seiner öffentlichen Funktion, als vielmehr als Privatperson gezeigt. Vom eigenen Sohn erpresst und von der Ehegattin permanent zurückgewiesen, wendet er sich regelmäßig der Burgschauspielerin Schratt zu, was seine Gattin dazu veranlasst, ihm „Busenfetischismus“ zu unterstellen: „Alles wovon der Kaiser träumt, ist seine Nucki-Republik, das ganze Habsburg ist auf einen einzigartigen Busenfetischismus gegründet. Es dürfte nicht tu, felix Austria, nube heißen, sondern nuckle.“ [M; S. 27]. Für die

[294] Mit Ausnahme der Statisten/innen, die als „Gaffer mit weit offenen Mündern herumstehen“. [M; S. 21].
[295] S.a. 5.4.
[296] Schmid, Manfred A.: Tu felix Austria – nuckle… Volkstheater: Uraufführung von Franzobels „Mayerling“. In: *Wiener Zeitung*. 12. Juni 2001, S. 9.
[297] Eine ausführliche Charakterisierung der Kaiserin aus der Sicht Franzobels findet sich in dem Essay *Die Sisi-Seuche* s.a. Quellenverzeichnis.

Revolutions- bzw. Aufbruchsgedanken des Sohnes hat er kein Verständnis, vielmehr ignoriert er diese, hält er seinen Sohn ohnehin für einen „kolossalen Trottel“ [M; S. 57].

Rudolf wird von Franzobel als Visionär dargestellt, dessen Sehnsucht nach Freiheit und Verantwortung für Österreich nicht erhört wird. In der Unterredung mit dem Vater äußert er seinen Unmut über die Passivität des österreichischen Kaiserreichs und seinen eigenen Willen zu Initiative und der Forderung nach einem vereinigten Europa: „Wir müssen liberaler werden, toleranter, etwas auftun, ein Vereinigtes Europa zu uns hereinlassen.“ [M; S. 61]. In Bezug auf die Konzeption des Kronprinzen orientierte sich der Autor u.a. an Brigitte Hamanns Biografie *Kronprinz Rudolf. Ein Leben*, in welcher die Historikerin den Kampf gegen Nationalismus und Antisemitismus und das Eintreten für ein einheitliches Europa als zentrale Werte des Kronprinzen darstellt.[298] So sehr die politischen Ansichten zwischen Kaiser und Kronprinz differieren, so nahe sind sich die beiden in ihren Frauengeschichten. Auch Rudolf sucht außerhalb seiner Ehe mit der Prinzessin Stephanie Zuwendung und findet diese bei Mizzi Caspar, die von Franzobel als „Edelprostituierte“ [M; S. 21] bezeichnet wird. Caspar wird von Franzobel als verhältnismäßig einfältig dargestellt: „MIZZI Mizzi weiß von der Politik nur das, was in der Neuen Post und in der Gala steht“ [M; S. 47]. Sie fungiert als Ansprechperson des unglücklichen Kronprinzen, mit welcher dieser seine Visionen, Ängste und Weltuntergangsfantasien teilt: „RUDOLFS STIMME Mizzi. Wie die Vögel werden wir dort leben, frei und unerkannt und ohne Zeremonien. […] In Südamerika ist immer Sommer. In Südamerika, da herrscht das Gleichgewicht“ [M; S. 23]. Nachdem Mizzi ihm den gemeinsamen Freitod verweigert und stattdessen den Kaiser in die Pläne des Thronfolgers einweiht, wendet sich Rudolf schließlich der jungen Hofdame Mary Vetsera zu, mit der er schließlich den Doppelselbstmord in Mayerling ausführt.

Vetsera erscheint zu Beginn des Stückes geblendet von ihrer eigenen Schwärmerei zu dem Thronfolger. Sie definiert ihre Existenzberechtigung über ihre Liebe zu Rudolf und ihre Beziehung, im gemeinsamen Tod sieht sie die Vollendung des Liebesglücks, das von der Gesellschaft nicht akzeptiert wurde: „Ich möchte sterben. Jetzt. Ich möchte, daß die ganze Welt sieht, für ihre Liebe sind sie aus der Welt gestiegen. […] Das wäre romantisch.“ [M; S. 71]. Am Ende zieht sie diese Forderung nach dem gemeinsamen Tod zurück, Rudolf erschießt sie schließlich gegen ihren Willen.

[298] Im Gespräch mit Georges Clemenceau beruft sich der Thronfolger auf Victor Hugos Traum der Vereinigten Staaten von Europa, den Rudolf im Österreich der Habsburger als einen Staatenblock verschiedenster Nationen unter einheitlicher Führung verwirklicht sieht. Vgl. Hamann, Brigitte: *Kronprinz Rudolf. Ein Leben.* München: Piper Verlag, 2006, S. 213.

Auch bei den beiden Dienerfiguren Loschek und Bratfisch handelt es sich um historisch verbürgte Persönlichkeiten.[299] Sie stehen meist in einer Beobachterposition außerhalb der Handlung, kommentieren diese bzw. greifen auch direkt in diese ein, bspw. wenn Loschek in seiner Rolle des Kammerdieners Rudolf im zweiten Akt das Fernschreiben der Kaiserin Sisi überbringt [Vgl. M; S. 76]. Die Funktion der beiden Figuren besteht vorrangig daraus, bestimmte Hierarchien am Hof aufzuzeigen, Loschek und Bratfisch fungieren in diesem Zusammenhang als Repräsentanten des Volkes, Franzobel selbst definiert ihre Rolle im Interview folgendermaßen: „Diese beiden Figuren haben für mich ein bisschen das Volk reingebracht, diese untere Schicht, die immer in die Zimmer reinschauen, zu dem, was die Herrschaften so machen."[300]

4.2.4 *MAYERLING, UNE TRAGÉDIE AUTRICHIENNE* – ZUR ÜBERSETZUNG

Mayerling wurde unter dem Titel *Mayerling, une tragédie autrichienne* von Anne Monfort für den Verlag *L'Arche Édition* ins Französische übertragen. Monfort gilt als wichtigste Übersetzerin der Werke Falk Richters ins Französische, sie hat bereits mit Thomas Ostermeier, Jacques Nichet und Lukas Hemleb zusammengearbeitet.[301] Den Angaben Amandine Bergés zufolge, welche die Rechte für die Franzobel-Übersetzungen in Frankreich vertritt, lässt sich bisher weder eine Aufführung noch eine Buchausgabe des Textes im französischen Raum festmachen. Die Gründe dafür liegen einerseits vermutlich auf der sehr österreichspezifischen Thematik des Textes, zugleich stehen sie aber gewiss auch in engem Zusammenhang mit der allgemein schwierigen Situation für fremdsprachige Texte auf dem französischen Literatur- bzw. Theatermarkt.

Zur Übersetzung allgemein lässt sich feststellen, dass Monfort sich innerhalb der einzelnen Passagen sehr genau an die Vorlage hält und nur wenige Abweichungen vornimmt. Auf der Makroebene des Textes hingegen werden teilweise bedeutende Eingriffe in den Handlungsverlauf evident, die sich bspw. im Streichen teilweise relativ umfangreicher Textpassagen manifestieren.[302] In diesem Zusammenhang muss jedoch auf die Problematik verwiesen werden, dass im Rahmen meiner Forschungen nicht eruiert werden konnte, mit

[299] Vgl. Hamann, Brigitte: *Kronprinz Rudolf. Ein Leben*. S. 446-447 bzw. S. 415-416.
[300] Transkription des Interviews mit Franzobel.
[301] Vgl. http://www.arcadi.fr/artistesetoeuvres/texte.php?id=81 [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].
[302] Vgl. das Vorspiel zwischen Loschek und Bratfisch auf dem Friedhof, das in der Übersetzung komplett ausgespart bleibt.

welcher Textvorlage die Übersetzerin gearbeitet hat. Eine ausführlichere Analyse der Übersetzung anhand konkreter Textbeispiele wird in Zusammenhang mit der Untersuchung der komischen Elemente im fünften Kapitel dieser Arbeit vorgenommen.

4.3 *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes – Zipf ou La face obscure de la lune*

4.3.1 Publikations-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte

Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes wurde 2007 als Auftragswerk für den Verein Theater Hausruck in Wolfsegg/Oberösterreich verfasst. Nach der Aufführung von *hunt oder Der totale Februar* als Aufarbeitung der Bürgerkriegsereignisse von 1934 sollte mit *Z!PF* eine Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus und dessen Auswirkungen auf die Region stattfinden. Franzobel beschreibt im Programmheft zur Inszenierung den Text als „ein Stück über die aberwitzigen und mörderischen Auswüchse des menschlichen Denkens und Handelns, aber auch ein Stück über berührende, komische ja sogar groteske Situationen inmitten eines grauenvollen Abschnitts der lokalen österreichischen Geschichte“[303].

Die Premiere der Uraufführung von *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes* fand am 19. Juli 2007 statt, als Aufführungsort wurde der bereits 2005 und 2006 bespielte ehemalige Kohlebrecher in Kohlgrube bei Wolfsegg gewählt. Regie führte Georg Schmiedleitner, der bereits mehrere Theatertexte des Autors inszeniert hat.[304] Wie in den Jahren zuvor bei *hunt* konstituierte sich die Besetzung von *Z!PF* aus Profischauspielern/innen und Laiendarstellern/innen aus der Region.[305]

---

[303] Theater Hausruck (Hrsg.): *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes.* Programmheft (Redaktion: Barbara Falter), Spielzeit Sommer 2007.

[304] S.a. 2.1.

[305] Regie: Georg Schmiedleitner; Bühnenbild: Stefan Brandtmayr; Kostüme: Cornelia Kraske; Musikalische Leitung: Rupert Schusterbauer; Produktionsleitung: Chris Müller; Besetzung: Julia Cencig (Ilse Oberth, *Raketenforscherin*), Franz Froschauer (Emmerich Jud, *SSler* bzw. *Erzähler*), Alexander Strobele (Heinrich Gerstenberg, *Bierbaron*), Martin Semmelrogge (Adonis Schöpperle, *Lagerkommandant*), Michaela Schausberger (Lini Löschenkohl, *Haushälterin*), Jakob Friedrich (Hans, *SS-Wachtmannschaft*), Séamus Hamilton (Otto, *Bruder des Baron*), Ulrike Leitner (Grete, *Frau des Baron*), Hubert Fellner (Franz Kedizora, *KZ-Gefangener*), Herbert Wiesinger (Paul, *KZ-Gefangener*), Johann Schwarzböck (Rudi, *KZ-Gefangener*), Wolfgang Peer (Kässberg, *Kapo*), etc.. Neben den Einzelsprechrollen gab es in der Inszenierung – wie vom Text vorgegeben - auch Sprechkollektive bspw. den Chor der KZler oder die Gruppe der Hexen und Teufel. Außerdem wurde die Aufführung von einer Live-Band unter der Leitung von Rupert Schusterbauer begleitet.

In der Kritik lässt sich sowohl zur Inszenierung als auch zum Text ein positiver Grundton festmachen. Peter Jarolin bspw. bezeichnete die Aufführung im *Kurier* als „Theater, das süchtig macht". Die sei sowohl dem Aufführungsteam unter der Leitung Georg Schmiedleitners als auch Franzobels Textvorlage zu verdanken:

> Und wieder hat Franzobel einen fantastischen Text geschrieben. Franzobel mischt die (tragischen) Fakten mit Fiktion, spielt virtuos mit dem Faust-Mythos und sogar mit Goethe. Und er zeigt, wie schnell verblendete Menschen zu Bestien werden können. Das alles ohne moralischen Zeigefinger, aber mit groteskem Humor und einer Portion Bitterkeit.[306]

Silvia Nagl beurteilte Franzobels Textvorlage folgendermaßen: „Franzobel hat wiederum ein geradliniges, trotz aller Tragik mit Witz und Groteske angereichertes Volksstück verfasst […]. Er verflicht Dichtung und Historie zu einem dramaturgisch dicht aufgebauten Ganzen."[307] Julia Urbanek zog in der *Wiener Zeitung* eine Parallele zu Peter Turrini: „Franzobels Sprachspiele sind bestechend bis vorhersehbar, spielen mit Aktualitäten, Dialekten und Stilmitteln. Fast in turrinischer Tradition stellt er hier politisches Volkstheater mit ausrecherchiertem Fundament auf die Beine."[308] Norbert Mayer lobte die Aufführung, kritisierte aber auch Schwächen einer seiner Meinung nach überladenen Textvorlage:

> Alles Böse führt zum Guten. Solche Paradoxa gibt es zuhauf in diesem kräftigen, ausufernden Stück, das zuweilen zu verliebt in Gags ist, einen sehr ernsten Stoff im Kalauer enden lässt. Er hat halt viel hineingepackt in „zipf", der Franzobel, viel Authentisches, viel Bildung noch dazu. Dabei sind auch sehr viele eindringliche Bilder entstanden, die das Theater Hausruck zum eindrücklichen Erlebnis machen.[309]

Ronald Pohl beschrieb im *Standard* Franzobels Herangehensweise an den Stoff folgendermaßen:

> Franzobel, ein Sohn der Vöcklabrucker Gegend und einer der wenigen heimischen Autoren, die die Techniken einer schwierigen, ehemals „experimentell" gemeinten Literatur verlässlich in den Mainstream hinüberretten, zieht süßen Theaterseim aus den

[306] Jarolin, Peter: Theater, das süchtig macht. In: *Kurier*. 21. Juli 2007, S. 33.
[307] Nagl, Silvia: I hättat davon do nix gewusst haben wollen. In: *Oberösterreichische Nachrichten*. 21. Juli 2009, S. 25.
[308] Urbanek, Julia: Helles Bier und dunkle Kapitel. Georg Schmiedleitner inszeniert die Uraufführung von Franzobels „Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes". In: *Wiener Zeitung*. 21. Juli 2007, S. 16.
[309] Mayer, Norbert: Das Triebwerk des Teufels. In: *Die Presse*. 21. Juli 2007, S. 38.

> lokalen Chroniken. In diesen stehen mit Blick auf die Nazi-Zeit eigentlich lauter Ungeheuerlichkeiten verzeichnet.[310]

Abschließend lässt sich feststellen, dass in den Kritiken besonders auch der außergewöhnliche Charakter der Aufführung – eine Freiluftaufführung im Wald am Fuße eines stillgelegten Kohlebrechers, Ensemble mit ca. achtzig Laiendarstellern/innen und vier Profischauspielern/innen – betont und positiv bewertet wurde.

Das Stück liegt auch in gedruckter Form vor. Der Verlag *Bibliothek der Provinz*, der zuvor bereits das Stück *hunt oder Der totale Februar* publiziert hatte, verlegte *Z!PF* 2008 und kombinierte den Text in der Buchausgabe mit Fotos aus der oberösterreichischen Uraufführung.

4.3.2 VON RAKETENTRIEBWERKEN UND BIERBRAUERN – ZENTRALE MOTIVE IN *Z!PF*

Der Theatertext *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes* lässt sich zu jenen Stücken des Autors zählen, in denen dieser einen historischen Gegenstand als Ausgangspunkt wählt.[311] Franzobel legt den dramatischen Fokus auf die Zeit des Nationalsozialismus, als unter dem Decknamen „Schlier" ein Teil der Raketenrüstung des Dritten Reiches in die Keller der Zipfer-Brauerei im oberösterreichischen Redl-Zipf (Gemeinde Neukirchen) verlegt wurde. Unter Einsatz von Häftlingen des KZ Mauthausen sollte die Fertigung der V2 Rakete beschleunigt werden. Die Gründung des Lagers erfolgte am 11. Oktober 1943, geschlossen wurde dieses wenige Tage vor Kriegsende, am 3. Mai 1945.[312]

In der Erarbeitung seines Textes stützte sich Franzobel auf historische Quellen, zentrale Werke in diesem Zusammenhang waren unter anderem der Bericht eines Überlebenden des Lagers, welcher unter dem Titel *Ein junger Europäer in Mauthausen 1943-1945*[313] erschienen ist, der Band *Täter und Opfer*[314], in welchem ebenfalls eine sehr umfangreiche Darstellung

---

[310] Pohl, Ronald: Ein Lore-Stoff für einen Kohlebrecher. In: *Der Standard*. 21. Juli 2007, S. 26.
[311] S.a. 2.2.1.
[312] Vgl. Maršálek, Hans: *Die Geschichte des Konzentrationslagers Mauthausen*. Wien: Mauthausen-Komitee Österreich, 2006, S. 76.
[313] Le Caër, Paul: *Ein junger Europäer in Mauthausen 1943-1945*. Übersetzt von Günther E. Sturm. (Mauthausen Studien, Band 2). Wien: Bundesministerium für Inneres, Ref. IV/4/a, 2002.
[314] Hawle, Christian; Kriechbaum, Gerhard; Lehner, Margit: *Täter und Opfer. Nationalsozialistische Gewalt und Wiederstand im Bezirk Vöcklabruck 1938 – 1945*. Herausgegeben von Mauthausen-Aktiv-Vöcklabruck. Wien: Bibliothek der Provinz, 1995.

erschienen ist und eine Diplomarbeit mit dem Titel Geheimprojekt *"Schlier" 1943 – 1945.*[315] Eine weitere wichtige Quelle stellte eine Fernsehdokumentation[316], die 1985 zu Schlier gedreht wurde, dar, in der Buchausgabe von *Z!PF* findet sich außerdem der Hinweis auf wissenschaftliche Beratung durch den Historiker Hannes Koch. Neben der Lektüre historischen Materials führte der Autor ausführliche Gespräche mit Zeitzeugen/innen, bspw. mit Theresia Schausberger, Henri Ledroit und Dr. Paul Le Caër.[317] Letzterer wurde von Franzobel direkt in die Stückhandlung übernommen: in der Figur des KZ-Häftlings Paul, welcher bei der Evakuierung des Lagers– ebenso wie die reale Person – das Totenbuch rettet.[318] Franzobel bedient sich ergo realhistorischer Fakten als Versatzstücke, die er in seinen Text einbaut und an denen sich seine eigene Fantasie entzündet. Historische Figuren mischen sich mit fiktiven Gestalten, reale Situationen des nationalsozialistischen Grauens mit fiktiven Szenerien.

Ähnlich wie in *Mayerling* schildert Franzobel die historischen Ereignisse erneut aus einem gegenwärtigen Blickwinkel. Dies wird in *Z!PF* besonders durch die Einführung einer Rahmenhandlung unterstrichen, die von einer Erzählerfigur – dem Eisverkäufer Emmerich – getragen wird:

> EINE TOURISTENGRUPPE Entschuldigung, ist das Mauthausen.
> ERZÄHLER Nein, Zipf. […]
> EINE TOURISTENGRUPPE Nicht Mauthausen?
> ERZÄHLER Zipf. Redl-Zipf.
> TOURISTENGRUPPE Schade, dann gehen wir wieder. Wo geht es nach Mauthausen? Über Linz?
> ERZÄHLER *als Eisverkäufer* So bleiben Sie doch. Was wollen Sie in Mauthausen. Bei uns hättert es auch ein KZ geben. Bei uns wären auch Leute geschunden worden. Bei uns wären Raketentests gewesen. Die Wunderwaffe. So bleiben Sie. Eis? Ich dürfert ja nichts sagen. Ja, bei uns wär alleweil nichts los gewesen, eine einzige Idylle, wo nichts passiert wär. Wissen Sie, was in Zipf passiert ist? Sie können nichts wissen, weil nichts passiert ist.[319]

---

[315] Sturm, Günther Engelbert: *Geheimprojekt "Schlier" 1943 – 1945. Konzentrationslager und Rüstungsbetrieb in Redl-Zipf.* Dipl. Arb. Universität Wien, Institut für Zeitgeschichte, 2002.
[316] *Deckname Schlier*, Regie: Wilma Kiener, Dieter Matzka, Österreich 1985.
[317] Diese Informationen stammen aus der Recherchetätigkeit der Verfasserin in ihrer Funktion als Dramaturgin des Theater Hausruck und ihrer damit verbundenen Zusammenarbeit mit Franzobel im Entstehungsprozess von *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes.*
[318] Die Schilderung von der Mitnahme des Totenbuchs nach der Evakuierung des Lagers findet sich ebenso wie ein vollständiger Abdruck des Totenbuchs in den Aufzeichnungen Paul Le Caërs. Vgl. Le Caër, Paul: *Ein junger Europäer in Mauthausen 1943-1945.* S. 186-223.
[319] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes.* S. 8.

Der Einführung in die zentrale Thematik durch die Erzählerfigur folgt der direkte Einstieg in das historische Geschehen: der Eisverkäufer wird von den Hexen und Teufeln in seine eigene Vergangenheit, die des jungen Emmerich Jud, zurückgeschickt, der als brutaler SSler in Schlier gewirkt hat.

Lässt sich also besonders in Zusammenhang mit der Wahl des historischen bzw. biografischen Stoffes eine eindeutige Verbindung zu *Kafka* und *Mayerling* ziehen, so muss in diesem Zusammenhang jedoch darauf verwiesen werden, dass es sich bei *Z!PF* nicht um eine Komödie handelt, vielmehr befindet sich der Text in einem permanenten Oszillieren zwischen Tragödie und Komödie, zwischen dem Spiel mit dokumentarischen Elementen und Fiktion. Der Autor liefert mit *Z!PF* einen Theatertext, der anhand diverser Einzelschicksale die Auswirkungen der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft auf den Ort Zipf und seine Bewohner aufzeigt. Als zentrale Motive des Textes fungieren das Aufzeigen von Machtmechanismen und Unterdrückung, deren Auswirkungen auf die regionale Bevölkerung und damit verbunden die Kritik an totalitären Systemen.[320] Der Einsatz komischer Elemente (regionalspezifische Bräuche, dialektale Wendungen etc.) ermöglicht dem Autor, die Tragik der Ereignisse regelmäßig zu brechen. In Bezug auf die sprachliche Ausarbeitung lässt sich in *Z!PF* ähnlich wie zuvor bereits in *Mayerling* eine Distanzierung vom experimentellen Umgang mit Sprache feststellen, der sich vor allem auf das Spiel mit regionalspezifischen Sprachformen beschränkt.[321]

4.3.3 FIGURENKONZEPTION UND –KONSTELLATION

Das Figurenpersonal in *Z!PF* repräsentiert ein Konglomerat an historisch konkret zuordenbaren Figuren und fiktiven Charakteren. Im Allgemeinen lassen sich drei zentrale Strategien in der Figurenkonzeption festmachen:

a. Die Übernahme konkreter historischer Figuren

b. Die Verschmelzung historischer Figuren

[320] Vgl. das Ende des Stücks, wenn Emmerich seine persönliche Schlussfolgerung aus den aufgezeigten Ereignissen zieht: „A blöde Geschicht. Wirklich wahr. A blöde Geschicht. Aber ich hab mitgeschrieben, alles notiert und eines hab ich gelernt. Ich geh nie wieder hinter einer Fahne her. Nicht einmal hinter der eigenen." Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 76-77.
[321] Vgl. die Dialektpassagen der Hexen und Teufel s.a. 5.2.1.

c. Fiktive Figuren

In Zusammenhang mit dem Prinzip einer direkten Übernahme lassen sich mehrere Figuren im Text festmachen, die diese Methode veranschaulichen: Baron Gerstenberg, der Mitbesitzer der Brauerei, die junge Raketenforscherin Ilse Oberth, die drei KZ-Häftlinge Paul, Rudi und Franz und der Gauleiter Eigruber. Franzobel bedient sich bei diesen Figuren konkreter historischer Biografien, von denen ausgehend er seine eigene Erzählung entwickelt. In diesem Zusammenhang muss darauf verwiesen werden, dass seine Schilderung keineswegs über einen dokumentarischen, rein auf historischen Fakten beruhenden, Zugang stattfindet. Dieses Verfahren manifestiert sich bspw. in Zusammenhang mit der Figur der Ilse Oberth, Tochter des berühmten Raketenforschers Hermann Oberth. Sie kam als junge Raketenforscherin 1943 nach Zipf. Am 28. April 1944 wurde sie dort bei einem Unfall im Rahmen eines Triebwerkstests getötet. Franzobel zeichnet die junge Wissenschafterin als eine ehrgeizige Frau, deren Bestreben darin liegt, die Thesen des Vaters zu beweisen bzw. dessen Forschungen weiter auszubauen. In diesem Aspekt hält sich der Autor einerseits eng an historische Fakten, zugleich entwickelt er jedoch über die Figur der Ilse Oberth einen weiteren Handlungsstrang, für den sich in den historischen Darstellungen kein Hinweis findet: die junge Raketenforscherin und der Baron verlieben sich ineinander, Ilse wird schwanger und der Baron entscheidet sich für ein Leben mit ihr und dem gemeinsamen Kind. Wenige Tage später kommt die junge Forscherin bei dem Unfall ums Leben.[322] Franzobel verbindet die reale Ebene des tödlichen Unfalls mit einer fiktiven Liebesgeschichte, die Fiktion dient dem Autor häufig dazu, dem/der Zuschauer/in Identifikationsmöglichkeiten zu bieten bzw. eine solche überhaupt zu ermöglichen.

Die Historie bzw. Biografie dient ergo auch bei *Z!PF* als Ausgangspunkt für die dramatische Erarbeitung eines Stoffes.[323] Im Vergleich mit den beiden Texten *Kafka* und *Mayerling* ist jedoch festzustellen, dass Franzobel sich in seiner Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus weniger stark von den jeweiligen historischen Vorlagen löst. Die Reduktion der einzelnen Figuren auf bestimmte Klischees bzw. plakative Charaktereigenschaften manifestiert sich in seiner Verarbeitung zeitgeschichtlicher Ereignisse nur in reduzierter Form.

[322] Zu den Ereignissen rund um Ilse Oberth vgl. *Deckname Schlier*, Regie: Wilma Kiener, Dieter Matzka, Österreich 1985.
[323] S.a. 2.2.1.

Als Beispiel für eine Verschmelzung von Biografien lässt sich die Figur der Lini Löschenkohl anführen. Sie fungiert im Stück als Gegenpol zu den grausamen Vorgehensweisen der Nationalsozialisten/innen und als Repräsentantin des Widerstandes, indem sie den KZ-Häftlingen heimlich Essen bringt. Mit diesen Aktionen und ihrer Neugier bringt sie ihren Freund, den jungen SSler Hans, regelmäßig in Bedrängnis:

> LINI Was machen die Gestreiften eigentlich.
> HANS Schweigepflicht.
> LINI Werdens sehr hergeschunden?
> HANS Schweigepflicht.
> LINI Und was grummelt da unter der Erde. Die Leute sagen, da ist was Höllisches im Gang, eine Teufelsmaschine. Manche sagen, dass man ein Loch in die Erde gräbt, runter bis Australien, ein Fluchtweg für die Nazis. Und andere meinen, man baut einen künstlichen Menschen, der uns dann irgendwann ersetzt.
> HANS Schweigepflicht. […]
> LINI Wie ist das, wenn die Gestreiften sterben, sehts ihr das?
> HANS *der sie küsst* Wir sehen nichts.
> LINI *die sich immer wieder befreit* Stimmt es, dass das Krematoriumsauto die Toten nach Mauthausen bringt?
> HANS Wir sehen nichts.[324]

In der Konzeption seiner Lini-Figur orientierte sich Franzobel stark an der Geschichte Theresia Schausbergers, die damals in der Nähe des Lagers wohnte und die dem Autor in ausführlichen Gesprächen ihre eigene Geschichte dargelegt hatte. Franzobel kombiniert die Erlebnisse der Frau mit Berichten anderer Zeitzeugen/innen und verleiht den Einzelschicksalen in Form seiner Figur der jungen Lini ein Gesicht. Eine ähnliche Verschmelzung manifestiert sich in der Figur des SSlers Emmerich Jud. Lässt sich in Bezug auf diesen auch kein konkreter historischer Bezug auf eine bestimmte Person festmachen, so handelt es sich hierbei vielmehr um den Typus eines ehrgeizigen, rücksichtslosen, egoistischen SSlers, der blind den Vorgaben der Obrigkeit folgt und Befehle ausführt, ohne diese zu hinterfragen.

Als rein fiktive Gestalten ohne realhistorische Bezüge fungieren in *Z!PF* die Hexen und Teufel, welche regelmäßig in die Handlung eingreifen bzw. diese kommentieren. Für eine nähere Auseinandersetzung mit dieser Gruppe muss vorläufig erneut auf Kapitel 5.2.1 verwiesen werden, in welchem die Hexen und Teufel bezüglich der Konstitution einer komischen Wirkung über die Ebene der Sprechhandlung näher betrachtet werden.

[324] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 58.

4.3.4 *ZIPF OU LA FACE OBSCURE DE LA LUNE* – ZUR ÜBERSETZUNG

Zur französischen Version von *Z!PF* muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass mir für meine Analyse eine Arbeitsfassung unter dem Titel *Zipf ou La face obscure de la lune* vorliegt.[325] Die Übersetzung befindet sich momentan noch im Entstehungsprozess und wurde infolgedessen bisher weder veröffentlicht noch aufgeführt. Eine erste öffentliche Lesung von *Zipf ou La face obscure de la lune* ist für den 19. November 2009 im Rahmen der *Semaines du théâtre autrichien* in Paris geplant.[326]

Der Übersetzer des Textes, Jean-Marie Winkler, wurde über unterschiedliche Ebenen mit dem Text konfrontiert: einerseits in seinem Engagement im Rahmen der Organisation *Amicale de Mauthausen*[327], zugleich aber auch auf einer persönlichen Ebene durch die Freundschaft mit dem Zeitzeugen Paul Le Caër, der ihm von der Uraufführung in Wolfsegg berichtete. Als Professor für Germanistik mit Schwerpunkt auf österreichischer Literatur (u.a. Johann Nestroy und Thomas Bernhard) an der Universität Rouen war Jean-Marie Winkler bereits einige Jahre zuvor mit dem österreichischen Autor konfrontiert worden. Wie er im Interview beschreibt, kannte er diesen bzw. dessen Schreiben jedoch vor allem über seine journalistische Tätigkeit in unterschiedlichen Zeitungen d.h. in einer politischen Dimension.[328]

Zur Übersetzung lässt sich feststellen, dass Jean-Marie Winkler in Bezug auf die historische und geographische Verankerung des Textes keine Zugeständnisse an die Zielkultur vornimmt (mit Ausnahme der Anpassung einzelner Kulturalien, worauf im 5. Kapitel dieser Arbeit eingegangen wird). Das Figurenpersonal wird vollständig übernommen, es werden keinerlei Modifikationen der Namen vorgenommen, weder in Hinblick auf das Personal[329] noch auf

[325] Diese Arbeitsfassung wurde mir am 29. August 2009 von Jean-Marie Winkler per Email zugesandt. Zuvor hatte ich bereits mit einer provisorischen Übersetzung Vorarbeiten geleistet, die Ergebnisse wurden anschließend alle auf diese Fassung vom 29. August 2009 angeglichen und aktualisiert.

[326] Diese Informationen stammen aus der Emailkorrespondenz mit Jean-Marie Winkler. Für die Konzeption und Realisation der *Semaines du théâtre autrichien* in Paris ist übrigens Heinz Schwarzinger verantwortlich, mit dem ich im Rahmen meiner Recherchetätigkeit ein Gespräch zum Themenkomplex der Theaterübersetzung geführt habe.

[327] Bei *Amicale de Mauthausen* handelt es sich um einen französischen Verein, der Erinnerungsarbeit zur Geschichte des Konzentrationslagers Mauthausen leistet und regelmäßig Gedenkfeiern, Symposien, etc. veranstaltet. Auf der Internetseite präsentiert sich die Organisation als „lieu d'activité, d'échanges et de mémoire". http://www.campmauthausen.org/index.html [zuletzt eingesehen am 31. August 2009].

[328] Vgl. Transkription des Interviews mit Jean-Marie Winkler.

[329] Dass der Übersetzer die Figur der Lini in seiner Version als Mitzi führt, begründet sich darauf, dass Jean-Marie Winkler mit einer früheren Fassung von *Z!PF* gearbeitet hat, in der Franzobel die Figur noch als Mitzi benannt hatte.

regionale Festlegungen. Im Gegensatz bspw. zu Anne Monforts *Mayerling*-Übersetzung erfolgen bei Winkler auch keinerlei Auslassungen.[330] Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit der Übersetzung anhand konkreter Beispiele erfolgt jedoch im anschließenden 5. Kapitel.

[330] Mit Ausnahme einzelner kurzer Szenen, die jedoch in der Fassung, mit welcher der Übersetzer gearbeitet hat, noch nicht enthalten waren. Diese wird Jean-Marie Winkler in einem weiteren Überarbeitungsprozess ausgehend von der Buchausgabe von *Z!PF* noch übersetzen, um im Rahmen der geplanten Lesung im November 2009 die vollständige Übersetzung des Stückes präsentieren zu können.

5. VERSUCH EINER CHARAKTERISIERUNG DER KOMIK IN DEN STÜCKEN FRANZOBELS ANHAND EINZELNER BEISPIELE IN ORIGINAL UND ÜBERSETZUNG

> C'est bien sûr le caractère protéiforme du comique qui en gêne d'abord la compréhension. La variété des tons et des formes, celle des procédés dans lesquels on peut voir „la" source de tout comique, la diversité aussi des enjeux affectifs, éthiques, philosophiques rendent toute théorie attaquable, menacent toute synthèse d'être réductrice. Une définition absolue du comique, qui se voudrait applicable à tout objet, court forcément le risque de la dilution de ses éléments de sens.[331]

Diese These aus der *Introduction*, die Véronique Sternberg-Greiner ihrer Textsammlung unter dem Titel *Le comique* voranstellt, beschreibt die Schwierigkeit bzw. die Unmöglichkeit einer absoluten Definition eines Komikbegriffes bzw. damit verbunden fixer Zuschreibungen an einen solchen. Einen ähnlichen Hinweis setzt Jean-Marc Defays, wenn er im Abschnitt *repérage* Komik als „souvent subtil, diffus, volatil […], relatif, ambigu, instable"[332] beschreibt. Der vielförmige Charakter des Komischen und seine Manifestation in den unterschiedlichsten Bereichen (Literatur, Theater, Situation etc.) eröffnen ein breites Untersuchungsfeld. Vertreter/innen unterschiedlicher Disziplinen – Philosophie, Soziologie, Anthropologie, Literaturwissenschaft, Pädagogik etc. – haben sich über Jahrhunderte mit der Materie beschäftigt, die Auseinandersetzung reicht von Aristoteles und Horaz über Charles Baudelaire, Henri Bergson, Sigmund Freud und Helmuth Plessner bis zu Hans Robert Jauß, Wolfgang Preisendanz, Luce Irigaray[333] etc.. Der Verweis auf die Unmöglichkeit einer fixen Definition des Komikbegriffes manifestiert sich bis heute als Konstante in den einzelnen Abhandlungen.

Im Rahmen dieses Kapitels soll versucht werden, anhand konkreter Textbeispiele unterschiedliche Komikstrategien, derer sich Franzobel in der Konzeption seiner Theatertexte bedient, festzumachen und mithilfe diverser Komiktheorien zu untersuchen. Die Problematik einer Kategorisierung[334] unterschiedlicher Strategien in diesem Zusammenhang ist mir

---

[331] Sternberg-Greiner, Véronique: *Le comique. Textes choisis et présentés par Véronique Sternberg-Greiner*. Paris: Flammarion (Corpus Lettres), 2003, S. 13-14.

[332] Defays, Jean-Marc: *Le comique. Principes, procédés, processus.* Paris: Éditions du Seuil, 1996, S. 5.

[333] Vgl. hierzu die in der Sekundärliteratur regelmäßig formulierte Forderung nach einer Interdisziplinarität in der Auseinandersetzung mit Komik und ihrem heterogenen Charakter.

[334] Der Einteilung in bestimmte Gruppen wird in der jüngeren Sekundärliteratur allgemein kritisch gegenübergestanden. Aline Geyssant bspw. kritisiert in ihrer Auseinandersetzung mit dem Komischen eine

bewusst, da komikkonstituierende Elemente nie unabhängig sondern vielmehr in einer permanenten Wechselwirkung zueinander fungieren. Der Versuch einer systematischen Ordnung der komischen Verfahrensweisen erhebt daher keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit oder absolute Gültigkeit, vielmehr erscheint sie hilfreich, um bestimmte Konstanten in der Erzeugung von Komik bei Franzobel aufzuzeigen.

Anhand exemplarischer Passagen sollen komikkonstituierende Elemente festgemacht werden, um in weiterer Folge auf ihre Allgemeingültigkeit und damit verbunden ihre Transformierbarkeit in eine andere Sprache und eine andere Zielkultur – in diesem Fall die französische – untersucht zu werden.

5.1 KOMIK ALS PRODUKT DER DARSTELLUNG VON KÖRPERLICHKEIT

5.1.1 DAS ELEFANTENHORN FRANZ-JOSEFS IN *MAYERLING*

> Le corps devient pour l'âme ce que les vêtements sont pour le corps, une matière inerte posée sur une énergie vivante. L'impression du comique se produira dès que nous aurons le sentiment net de cette superposition. […] Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause.[335]

Henri Bergson verweist in seinem Aufsatz *Le rire. Essai sur la signification du comique* auf die Bedeutung der Körperlichkeit für das Empfinden von Komik, welches ihm zufolge aus einer Verschiebung der Aufmerksamkeit von der Seele auf den Körper resultiert. Als Beispiel hierfür erwähnt er den Vortrag eines Redners, der an der ergreifendsten Stelle seines Vortrags plötzlich niest[336]. Die komische Wirkung als Ergebnis des Verweises auf die Körperlichkeit bzw. Materialität des Helden stellt Bergson zufolge ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen Komödie und Tragödie dar:

> Aussi le poète tragique a […] soin d'éviter tout ce qui pourrait appeler notre attention sur la matérialité de ses héros. Dès que le souci du corps intervient, une infiltration

---

Einordnung dieses in unterschiedliche Kategorien. Sie postuliert eine Annäherung an das Komische über den von Bergson geprägten Begriff des „écart". Vgl. Geyssant, Aline; Guteville, Nicole; Razack, Asifa et al.: *Le comique*. Paris: Ellipses (Collection réseau), 2000, S. 4.

[335] Bergson, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. 50e édition, Paris: Presses Universitaires de France (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1940, S. 44-45.

[336] Vgl. Bergson, Henri: *Le rire.* S. 45.

> comique est à craindre. C'est pourquoi les héros de tragédie ne boivent pas, ne mangent pas, ne se chauffent pas.[337]

Auch in Franzobels Komödien finden sich zahlreiche Hinweise auf die Körperlichkeit der Figuren. In *Mayerling* bspw. wird die Sprechhandlung regelmäßig von einem „Elefantenton wie beim Schnäuzen" [M; S. 30], den Kaiser Franz-Josef ausstößt, unterbrochen.

> STEPHANIE Entschuldigung, Euer Gnaden, aber es gibt Diskretionen, die trotz aller Diskretion ein Recht darauf haben, auch an andere Ohren zu gelangen. Der Rudolf.
> FRANZ JOSEPH *Elefantenhorn*.
> STEPHANIE Wenn ich mir der Dringlichkeit nicht sicher wäre, würde ich niemals, niemals, aber der Rudolf.
> FRANZ JOSEPH *Elefantenhorn*.
> STEPHANIE Der Rudolf.
> FRANZ JOSEPH *Elefantenhorn*.
> STEPHANIE Der Rudolf – er ist ein Planchierer.[338]

Durch den Einbruch der Körperlichkeit in die Handlung wird die Spannung, welche der Verweis auf Geheimhaltung erzeugt, - ähnlich wie in Bergsons Beispiel des niesenden Redners – gebrochen. Die Position des Kaisers als Autorität und damit verbunden die Fallhöhe führen in diesem Zusammenhang zu einer zusätzlichen Steigerung der komischen Wirkung.[339] Außerdem bedient sich der Autor des Mittels der Repetition, welche ihm erlaubt, das Spiel mit dem Schnäuzton noch stärker ins Absurde bzw. Groteske zu treiben. In der französischen Übersetzung lässt sich in diesem Zusammenhang feststellen, dass das Elefantenhorn des Kaisers als „barrissement d'éléphant enrhumé" bzw. eine „voix d'éléphant enrhumé"[340] übernommen wurde.

5.1.2 „EINS ZWEI DREI, EINS ZWEI DREI" – DER „MECHANISCHE" KÖRPER ALS KOMIKKONSTITUIERENDES PRINZIP

Im Personenverzeichnis von *Mayerling* legt Franzobel fest, dass die Burgschauspielerin Schratt sich nur in Walzerschritten über die Bühne bewegt [Vgl. M; S. 21]. Diese Bewegung

[337] Bergson, Henri: *Le rire.* S. 46.
[338] Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie.* S. 34.
[339] In diesem Zusammenhang muss jedoch darauf verwiesen werden, dass Franzobel die Autorität der Kaiserfigur bereits zu Beginn des Stückes in Frage stellt. So wird dieser bspw. bereits vor seinem ersten Auftritt von Sisi als „Busenfetischist" und „Kratzbürste" bezeichnet [Vgl. M; S. 26-27].
[340] Franzobel: *Mayerling, une tragédie autrichienne*. Traduction d'Anne Monfort. Paris: Édition L'Arche (Bühnenmanuskript), S. 4.

manifestiert sich im gesamten Verlauf des Stückes sowohl auf der paratextuellen Ebene der Regieanweisungen als auch auf der Ebene der Sprechhandlung:

> I Hofburg
> SCHRATT *alleine Walzer tanzend* Eins, zwei, drei, vier[341]. Der Kaiser selbst hat entschieden, dem Rumpf des Joseph Haydn einen Ersatzkopf beizufügen, drei, vier, damit er sich nicht so einsam fühlt.
> SISI Fort, ich muß so schnell als möglich wieder fort. Man verhirnt in Österreich. Quelque chose. Kann mir gestohlen bleiben. Hier trägt man den Gamsbart nach innen.
> SCHRATT Gestohlen, der Kaiser selbst vermutet, zwei, drei, man hat den Originalkopf Joseph Haydns gestohlen.[342]

Die Künstlichkeit der Walzerbewegung und die damit verbundene komische Wirkung auf den/die Rezipienten/in erklärt sich Bergson zufolge aus dem mechanischen Überzug über etwas Lebendigem, seine zentrale Formel in diesem Zusammenhang lautet „du mécanique plaqué sur du vivant“[343]. In Zusammenhang mit Verhaltensweisen, Gestik und Bewegung stellt er folgende These auf: „attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l’exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique“[344].

Die Diskrepanz zwischen Natur und Mechanismus, Mensch und Maschine und die daraus resultierende Komik werden auch von Sigmund Freud in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* aufgenommen. Ihm zufolge resultiert die komische Wirkung in Zusammenhang mit Bewegung aus einem Vergleichungsprozess „zwischen der am anderen beobachteten Bewegung und jener, die ich selbst an ihrer Statt ausgeführt hätte“[345], als zentralen Begriff führt er die „Aufwanddifferenz“ an. Diese These veranschaulicht Freud in der Folge anhand des Clowns, dessen übermäßig und unzweckmäßig erscheinende Bewegungen komisch wirken und anhand des Kindes, welches beim Erlernen des Schreibens mit der Zunge die Bewegungen des Federstiels mitmacht.[346]

---

[341] Dass es sich hier um einen Vier-Viertel- anstelle des für den Walzer eigentlich charakteristischen Drei-Viertel-Takt handelt, bezeichnet der Autor im Interview als bewusste Verfremdung. Vgl. Transkription des Interviews mit Franzobel.
[342] Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie*. S. 4.
[343] Bergson, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. S. 33.
[344] Bergson, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. S. 26.
[345] Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*. Einleitung von Peter Gay. 4., korrigierte Auflage, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992, S. 203.
[346] Vgl. Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten.* S. 202.

In Bezug auf die Übersetzung lässt sich feststellen, dass Anne Monfort die Angaben Franzobels zu den Walzerbewegungen der Schauspielerin Schratt sowohl auf der Ebene der Sprechhandlung als auch auf jener der Regieanweisungen übernimmt. Eine Differenz zwischen Original und Übersetzung lässt sich in diesem Zusammenhang ergo nicht festmachen. Neben der Tatsache, dass es sich bei Monforts Übersetzung allgemein um eine besonders in den Regieanweisungen sehr nahe am Ausgangstext orientierte Übersetzung handelt, spielt in diesem Zusammenhang sicherlich auch eine Rolle, dass der Walzer auch in Frankreich ein bekannter Tanzstil ist und ein Zugeständnis an die Zielkultur etwa in Form der Einführung eines typisch französischen Gesellschaftstanzes daher nicht notwendig ist.[347]

5.1.3 VOM „ERREGERGESCHLECHT" UND „BUSENFETISCHISMUS" – SEXUALITÄT IN IHRER KOMISCHEN DIMENSION

Sexualität stellt ein zentrales Motiv in den Werken Franzobels dar. Helmut Gollner formuliert in seinem Essay *Die Rache der Sprache* folgende These zur Rolle der Sexualität in den Werken des Dichters: „Franzobel betreibt eine Generalsexualisierung der Welt. Es gibt nichts, was sich nicht sexualisieren lässt; und die Sexualität ist absolut schrankenlos."[348] In Zusammenhang mit dem Roman *Das Fest der Steine* nennt der Germanist außerdem die „poetische Vergeilung aller Lebensbereiche"[349] ein wichtiges Charakteristikum.

Auch in den vorliegenden Theatertexten manifestieren sich auf unterschiedlichen Ebenen Anspielungen auf den Geschlechtsbereich. Freud beruft sich in Zusammenhang mit dem Empfinden von Komik im Bereich des Sexuellen bzw. des Obszönen auf das Empfinden von Lust als Folge einer Herabsetzung bzw. Entlarvung. Als Beispiel hierfür lässt sich folgende Feststellung anführen: „Eine zufällige Entblößung wirkt auf uns komisch, weil wir die Leichtigkeit, mit welcher wir den Anblick genießen, mit dem großen Aufwand vergleichen, der sonst zum Erreichen dieses Zieles erforderlich wäre."[350] An dieser Stelle erfolgt bei Freud also erneut der Verweis auf die Kategorie der „Aufwanddifferenz".

---

[347] Im *Petit Robert* findet sich folgende Definition zum Walzer: „VALSE […] Danse à trois temps, où chaque couple tourne sur lui-même tout en se déplaçant. Robert, Paul (Hrsg.): *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2002 (Erstauflage 1967), S. 2737.

[348] Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache.* S. 224

[349] Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*. S. 225.

[350] Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. S. 234.

In Franzobels Werk manifestiert sich der Einbruch des Sexuellen bzw. des Geschlechtlichen auf unterschiedlichen Ebenen: auf der Ebene der Figuren bspw. lässt sich feststellen, dass diese häufig in einem Verhältnis zu Sexualität stehen, das abseits einer durch die Gesellschaft postulierten Norm angesiedelt wird: der Protagonist in *Kafka* bspw. wendet sich lieber seiner Pornopuppe zu als seiner Verlobten, die Geliebte des Kronprinzen in *Mayerling*, Mizzi Caspar – von Franzobel als „Edelprostituierte" bezeichnet –, verweist im Gespräch mit Franz Joseph auf ihre Tätigkeit im „Fleischgeschäft":

> FRANZ JOSEPH Was arbeitet sie, Fräulein Mizzi?
> MIZZI Im Fleischgeschäft.
> FRANZ JOSEPH Sie ist Metzgerin? Macht sie die frischen Würstel, die wir täglich in den Senf tunken?
> MIZZI Mit Würsteln hat die Mizzi schon zu tun, auch mit Eintunken und Soße, aber aufgeschnitten werden die Würstel bei der Mizzi nicht, nur abgerieben. Abgerieben, bis es spritzt.[351]

Das Spiel mit der doppelten Bedeutung eines Wortes bildet ein zentrales Motiv in den Texten des Autors, die Bedeutung des Fleischgeschäfts, des Abreibens und Eintunkens, wird durch die Kontextverschiebung vom kulinarischen Bereich auf einen sexuellen Hintergrund ausgeweitet.[352]

Eine weitere Manifestation der sexuellen Anspielung bzw. Thematisierung des Geschlechtlichen in *Mayerling* findet auf der Ebene der Sprechhandlung in den Aussagen des Leibfiakers Bratfisch statt, dem Franzobel eine starke Leidenschaft für Analverkehr zuschreibt. Der Vulgärausdruck „Arschbumsen" wird ausgereizt, indem er mehrmals wiederholt wird: „Ich scheiß mich an. Und sieht man schon was? Tun sie wieder Arschbumsen? Arschbumsen würde ich auch gerne einmal. Ihr Gesicht hättest du sehen sollen. Arschbumsen?" [M; S. 36]. Die Äußerungen Bratfischs über die eigenen sexuellen Vorlieben werden meist durch den eigenen Voyeurismus motiviert: die beiden Dienerfiguren verfolgen durch das Schlüsselloch die sexuellen Aktivitäten des Kronprinzen [Vgl. M; S. 36 und S. 64-65].

Weitere Anspielungen auf den sexuellen Bereich finden sich im gesamten Verlauf des Stücks, so bezeichnet Sisi bspw. das Herrscherhaus der Wittelsbacher als ein „Erregergeschlecht" [M; S. 54] und Franz Joseph als einen „Busenfetischisten" [M; S. 27].

---

[351] Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie*. S. 58.
[352] Die Verbindung von Kulinarik und Sexualität prägt Franzobels Texte, s.a. 5.1.3, 5.1.5 bzw. 5.3.

In Bezug auf die Übersetzung lässt sich feststellen, dass diese Anspielungen überwiegend übernommen werden. So wird der „Busenfetischismus“ als „fétichisme de la mamelle“ [MF; S. 2] wörtlich übertragen, die „Nucki-Republik“ [M; S. 27] wird in eine Infinitiv-Konstruktion als „le seul rêve de l’empereur, c’est de téter le sein de la république“ [MF; S. 2] aufgelöst. In diesem Fall geht der onomatopoetische Effekt, den Franzobels „Nucki-Republik“ impliziert, in der Übersetzung verloren. Franzobels Abwandlung der Habsburger Heiratspolitik von „Tu felix Austria nube“ in „Tu, felix Austria nuckle“ [M; S. 27] wird in der französischen Fassung des Textes folgender Kommentar beigefügt: „SISSI On ne devrait pas dire *tu felix Austria, nube, toi heureuse Autriche grandie par le mariage* mais par la mamelle. Toi, heureuse Autriche, grandie par la mamelle“[MF; S. 2-3]. Die Aktion, „nube“ bzw. „nuckle“, wird also durch eine Subjektivierung, „mariage“ bzw. „mamelle“ aufgelöst, der onomatopoetische Effekt des Wortes „nuckeln“ geht in der Übersetzung erneut verloren, Monfort gelingt es aber durch den Einsatz der selben Anfangssilbe eine eigene klangliche Qualität zu finden.

Auch in *Kafka* lassen sich mehrere Verweise auf Sexualität festmachen, mehrere Figuren treten nackt auf[353], die Verlobte Kafkas, Felice, wird von diesem als triebgesteuerte junge Frau dargestellt: „KAFKA: Und was soll die Verlobte sagen? Max, immer will sie gleich ins Bett. Buäh. Sie ist so mit Trieb und Lust zusammengesetzt, die ihr, wie sie vorgibt, schon ranzig werden“. [K; S. 9]. Taszman übernimmt in seiner Übersetzung diese Verweise auf Sexualität bspw. in Form der Nacktheit der Figuren [Vgl. KF; S.13, S. 25 und S. 35].

In *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes* lassen sich ebenfalls zahlreiche Anspielungen auf den sexuellen Bereich festmachen. Als Beispiel hierfür lässt sich jene Szene anführen, in welcher der Lagerkommandant Adonis Schöpperle[354] mit den Lagerhuren feiert: „SCHÖPPERLE Krieg! […] Die Männer werden eingezogen und die Frauen werden ausgezogen. Das ist die Pornorosl, das die Vorbauresl und die heißt Spreizerl.“ [Z; S. 41]. Das Wortspiel mit dem Ein- bzw. Ausziehen lässt sich in der französischen Übersetzung nur bedingt übertragen, Jean-Marie Winkler löst dieses Problem folgendermaßen: „Les hommes doivent mettre l‘uniforme, les femmes doivent se déshabiller.“ [ZF; S. 28]. Die Präsentation der einzelnen Prostituierten lautet in der Übersetzung: „Voilà Rosi la pornographe, Resi de la

[353] Vgl. den Auftritt Max Brods mit dem Brief an Kafka [K; S. 26] oder folgende Regieanweisung: „Im Hintergrund flitzen Mutter und Vater nackt über die Bühne“ [K; S. 39].

[354] In diesem Fall erweist sich die komische Wirkung des sprechenden Namens in Form des direkten Bezuges auf den griechischen Gott der Schönheit und Geliebten der Aphrodite.

grange, et celle-là, on l'appelle, la grande ouverte. Elles sont pas jolies, les petites?" [ZF; S. 28].

5.1.4 Die Thematisierung menschlicher Verdauungsvorgänge als komisches Prinzip

Neben den sexuellen Anspielungen manifestieren sich zahlreiche Verweise auf den fäkalen Bereich. Vor der Auseinandersetzung mit konkreten Beispielen und ihrer Übersetzung soll jedoch darauf verwiesen werden, dass sich besonders in dieser Hinsicht ein enger Bezug der Stücke zu einer österreichischen Kultur- bzw. Literaturtradition festmachen lässt – als Verweis sei die sogenannte „Uni-Ferkelei" angeführt, die am 7. Juni 1968 im Hörsaal 1 des Neuen Institutsgebäudes der Universität Wien auf Initiative der Wiener Aktionisten Günter Brus, Otto Muehl, Peter Weibel und Oswald Wiener stattfand. Eine ähnliche Tendenz äußert sich in den Arbeiten Werner Schwabs, der sich in seinen Texten sowohl auf sprachlicher als auch auf inhaltlicher Ebene des Einsatzes von Fäkalien bedient[355] und dessen Stücke *Die Präsidentinnen*, *Übergewicht, unwichtig: Unform*, *Volksvernichtung* und *Mein Hundemund* in einem Band unter dem Titel *Fäkaliendramen* veröffentlicht wurden.

In *Mayerling* wirft der Thronfolger Rudolf seinem Vater vor, dieser hätte jahrelang seinen Kot mit der Hand kontrolliert und ihm anschließend mit derselben Hand in den Hals gegriffen [Vgl. M; S. 60].

In *Kafka* klagt der Protagonist über chronische Verstopfung: „KAFKA: Wenn ich regelmäßig gackimachen könnte, gings mir gut." [K; S. 66]. Im Gespräch mit dem Dichterkollegen Max Brod wird sein Leiden vom Dichter auf einer sehr infantilen Sprachebene abgehandelt: „KAFKA *lacht*: Kipfel. Lulu. Das Hosi voll." [K; S. 6] oder „KAFKA: Mich ekelt dieses Fleisch, der ganze Mensch […] der Geruch, das Stinki. […] Mir steigt das Kotzi hoch." [K; S. 11]. Maurice Taszman übernimmt in seiner Übersetzung die Entscheidung für den Einsatz einer Kindersprache, Franzobels „gackimachen" ersetzt er durch die Formel „faire gropopo"

[355] Vgl. die Figur der Mariedl in *Die Präsidentinnen* und ihre Ausführungen über das Reinigen verstopfter Toiletten: „*MARIEDL* Ich habe keine Angst vor den unteren Wörtern und auch nicht vor einem echten Stuhl. […] Die Menschen sagen immer: Oje, das Klo ist verstopft, schnell, geht zur Mariedl, die macht es auch ohne. Weil die Leute wissen schon, daß die Mariedl keine Gummihandschuhe annimmt, wenn sie hinuntergreift in den Abort." Schwab, Werner: Die Präsidentinnen. In: Schwab, Werner: *Fäkaliendramen. Die Präsidentinnen, Übergewicht, unwichtig: Unform, Volksvernichtung, Mein Hundemund.* Sechste Auflage, Graz: Literaturverlag Droschl, 2004, S. 22.

[KF; S. 59], „Schweindi und gaga“ [K; S. 9] werden in „cochoncetés[356] et gaga“ [KF; S. 12] transformiert.

Auch in *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes* finden sich Anspielungen auf den fäkalen Bereich. Der geistig behinderte Bruder des Baron, Otto, bspw. reagiert mit folgenden Worten auf den gelungenen Triebwerkstest: „Hat bum gemacht. Großer Furz. Bum. Bum.“ [Z; S. 50]. Jean-Marie Winkler ersetzt den „Furz“ durch den französischen Ausdruck „flatulence“ [ZF; S. 35], was in der Folge zu einer Registerverschiebung führt, handelt es sich hierbei doch um einen Ausdruck aus der französischen Standardsprache, während der Begriff „Furz“ im Duden als derb charakterisiert wird. Der onomatopoetische Charakter von „Furz“ geht in der Übersetzung verloren, der Terminus „pet“ [fam.] wäre dafür als Äquivalent daher sowohl in Bezug auf das Sprachregister als auch in Bezug auf die onomatopoetische Funktion unter Umständen besser geeignet[357].

Die Komik, die dieser Beschreibung des Knalles als Geräusch ähnlich jenem eines luftigen Endprodukts menschlicher Verdauungsvorgänge innewohnt, resultiert aus der Unverhältnismäßigkeit des Vergleichs. Véronique Sternberg-Greiner erklärt sich die komische Wirkung des „bas corporel“ in Berufung auf Charles Mauron und seine psychoanalytische Forschung als Ergebnis einer Rückkehr in eine kindliche Analphase und das Lachen bzw. das Empfinden von Komik als Manifestation einer Katharsis.[358]

5.1.5 KOMIK UND KULINARIK

Wie in Zusammenhang mit Bergsons These über die Körperlichkeit bzw. Materialität des Helden und ihre komische Wirkung bereits verwiesen wurde, stellt der Vorgang des Essens bzw. der Verweis auf Nahrungsmittel ein wichtiges Charakteristikum der Komödie bzw. des Entstehens von Komik dar. Michael Bachtin stellt in seiner Auseinandersetzung mit der Rolle des Banketts im Werk Rabelais folgende These auf:

[356] „Cochonceté“ entspricht einer umgangssprachlichen Form von „cochonnerie“. Vgl. Robert, Paul (Hrsg.): *Le nouveau petit Robert.* S. 461.
[357] Der Begriff „flatulence“ taucht an einer anderen Stelle der Übersetzung [ZF; S. 48] erneut auf – als Entsprechung für „Darmwinde“ [Z; S. 67]. In diesem Zusammenhang korrelieren die Sprachregister der Ausgangs- bzw. Zielsprache gut.
[358] Vgl. Sternberg-Greiner, Valérie: *Le comique*. S. 58-6 und S. 104-105.

> Le manger et le boire sont une des manifestations les plus importantes de la vie du corps grotesque. Les traits particuliers de ce corps sont qu'il est ouvert, inachevé, en interaction avec le monde. C'est dans le manger que ces particularités se manifestent de la manière la plus tangible et la plus concrète: le corps échappe à ses frontières, il avale, il engloutit, déchire le monde, le fait entrer en lui, s'enrichit et croît à son détriment.[359]

Auch in den Texten Franzobels manifestiert sich das Motiv des Essens als konstantes dramaturgisches Prinzip[360], eine Tatsache, die sich erneut als Charakteristikum der österreichischen Literaturgeschichte bestimmen lässt und die bspw. in Zusammenhang mit Thomas Bernhards Werk in der Sekundärliteratur bereits erforscht wurde.[361] In diesem Zusammenhang lässt sich auch der Verweis auf ein bereits erwähntes Vorbild des Dichters, Fritz von Herzmanovsky-Orlando anführen, der sich in seinen Werken ebenfalls häufig der Nahrungs- bzw. Küchenmetapher bediente, „um körperliche Eigenschaften seiner Figuren zu charakterisieren"[362].

Eine ähnliche Tendenz zur Heranziehung von kulinarischen Vergleichen und Bildern in der Charakterisierung bzw. Beschreibung einer Körperlichkeit findet sich auch bei Franzobel, bspw. in *Kafka*, wenn Brod seinen Freund als „Knochen", „Zwetschken, Knödlrestl" [K; S. 9] beschreibt, oder in *Mayerling*, wenn Rudolf sämtliche Körperteile seiner Geliebten mit unterschiedlichen Speisen vergleicht:

> RUDOLF *sehr zärtlich* Dein Mund, Mary, ist wie eine Kirsche, eine in Rumpunsch eingelegte, und deine Augen sind wie Nüsse im Kuchen. Deine Haut eine Vanillesoße kurz vorm Kochen. Und der Atem aus deiner Nase ist wie Bäckereigeruch. Dein Haar, Mary, wie glasierte Brioche.[363]

Auf der Ebene des bildhaften Vergleiches findet sich ein weiteres repräsentatives Beispiel in *Mayerling*, wenn Mizzi folgende Zuschreibung auf Rudolf trifft: „Rudolf ist ein verkohlter

---

[359] Bakhtine, Mikhaïl: *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance.* Traduit du russe par Andrée Robel. Paris: Éditions Gallimard, 1970, S. 280.

[360] Vgl. den Anfangsmonolog der Wirtin Vierfinster in Franzobel: *hunt oder Der totale Februar*. S. 9-10.

[361] Hilde Haider-Pregler und Birgit Peter verweisen in ihrer Auseinandersetzung mit der Funktion des Essens und Trinkens im Werk Thomas Bernhards ebenfalls auf den engen Zusammenhang zwischen Komik und Kulinarik. Vgl. Haider-Pregler, Hilde; Peter, Birgit: *Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (suhrkamp taschenbuch 3290), 2001, S. 26-28. Auch der Übersetzer von *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*, Jean-Marie Winkler, hat sich bereits mit der Rolle des Essens (mit Schwerpunkt auf dem Festmahl) bei Thomas Bernhard auseinandergesetzt: Vgl. Winkler, Jean-Marie: *L'attente et la fête. Recherches sur le théâtre de Thomas Bernhard*. Bern: Peter Lang, 1989.

[362] Wallner, Astrid: Das Schmutz- und Schmecktheater. Zur Komik bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; Sonnleitner, Johann; Zeyringer, Klaus (Hrsg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996. S. 219-234, hier: S. 228.

[363] Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie*. S. 67. In der französischen Übersetzung werden diese Vergleiche wörtlich übernommen [Vgl. MF; S. 20].

Toast, man muß lange an ihm kratzen, bis man Weißbrot findet. Zu lange. Alles verkohlt." [M; S. 59]. Anne Monfort übernimmt diesen Vergleich in ihrer französischen Fassung: „Rodolphe est un toast cramé, il faut le gratter longtemps." [MF; S. 16].

In Zusammenhang mit kulinarischen Gewohnheiten eröffnet sich naturgemäß ein breites Spektrum kulturabhängiger Unterschiede. Infolgedessen lassen sich gerade in Zusammenhang mit diesem Bereich in den Übersetzungen verstärkt Zugeständnisse an die Zielkultur beobachten. Während in der Originalfassung von *Mayerling* die jungen Mädchen nach Soletti riechen [M; S. 53], wird dieser Vergleich von Anne Monfort durch den allgemeineren Terminus der „biscuits apéritif"[364] [MF; S. 13] ersetzt. Besonders in *Mayerling* spielt Franzobel mit der Produktpalette einer österreichischen Küchentradition, so bspw. in jener Szene, in welcher Loschek Rudolf und Mary Vetsera, nachdem er die beiden im Liebesakt unterbrochen hat, verschiedenste Speisen anbietet: aus der „Schaumrolle" [M; S. 86] bspw. werden in der Übersetzung eine spezielle Art von Brandteigkrapfen namens „choux à la crème" [MF; S. 27], die „Grammeln" werden als „lard" [MF; S. 27] übersetzt. Besonders deutlich werden die Zugeständnisse an die Zielkultur, die Monfort in ihrer Übersetzung vornimmt, in jener Passage, in welcher Loschek unterschiedliche (einander in ihrer Unwahrscheinlichkeit übertreffende) Todesursachen aufzählt:

> LOSCHEK Wenn man bedenkt, wieviele Millionen Todesursachen es gibt, man kann an einer Milchschnitte ersticken, oder an einem Nimmzwei, an einem Sportgümmli, einer Toblerone oder einem o.b., an einem Stiegengeländer, einem Toffifee, einem Rehlauf.[365]

Monfort ersetzt in ihrer Version die Milchschnitte durch „bounty", das Nimmzwei durch das „bonbon krema", das Sportgümmli durch „une barre granny" und das Toffifee durch „un quality street" [MF; S. 10]. In diesem Zusammenhang findet infolgedessen einerseits eine Annäherung des Textes an die Zielkultur statt, zugleich gelingt es der Übersetzerin jedoch durch die Einführung französischer Produkte die Komik zu transportieren. Diese Auflösung ist besonders im Dramentext sicherlich naheliegend, da besonders für die dem Text implizierte Aufführungssituation versucht werden muss, das Publikum nicht durch unverständliche Verweise im Rezeptionsprozess zu behindern.[366]

---

[364] Das französische Äquivalent zur Marke Soletti wären die sog. „Sticks d'Alsace", die jedoch nicht sehr verbreitet sind. Die Wahl Sammelbegriffs „biscuits apéritifs" ermöglicht in diesem Zusammenhang also ein besseres Verständnis des/der Rezipienten/in.

[365] Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie*. S. 45.

[366] Eric Kahane formuliert in diesem Zusammenhang folgende Maxime: „ce qui est capital au théâtre, c'est que le publique ne soit pas bloqué, déconcentré parce qu'on va le perdre." In: Kahane, Eric: Le point de vue d'un

Auch in *Kafka* finden sich derartige Zugeständnisse an die Zielkultur, die in Zusammenhang mit kulinarischen Gewohnheiten stehen: so werden bspw. die „Buchteln“ [K; S. 66] zu „brives“ [KF; S. 59] der „Most“ [K; S. 8] in die „limonade“ [KF; S. 11] umgewandelt.

5.2 KOMIK ALS PRODUKT SPRACHLICHER ESKAPADEN

Wie in Kapitel 2.2.2 aufgezeigt, experimentiert, variiert und permutiert Franzobel Sprache. Das Ausloten von Begrifflichkeiten, Assoziationsfeldern und Klangwelten fungiert als zentrales Prinzip im Schreibvorgang. Die Bedeutung der Sprache manifestiert sich auch in der Auseinandersetzung mit dem Bereich der Komik, ihre Vermittlung stellt naturgemäß eine große Herausforderung im Übersetzungsprozess dar. Bergson trifft in diesem Zusammenhang eine Unterscheidung zwischen „le comique que le langage exprime, et celui que le langage crée“[367]. Letztere sei Bergson zufolge „intraduisible“, sie stellt jedoch einen Grundpfeiler der Franzobelschen Komik in den Theatertexten dar: Lautspiele, Dialektpassagen, Deformationen, Wiederholung etc. fungieren als wichtige komikerzeugende Elemente in Franzobels Stücken[368]. In der folgenden Auseinandersetzung mit der Manifestation von Komik auf der Ebene der Sprechhandlung sollen diese einzelnen Elemente aufgezeigt und in ihren übersetzerischen Lösungen untersucht werden.

---

traducteur: Réponses à des questions sur la traduction des textes dramatiques. S. 148. Vgl. hierzu auch die Forderung einer Anpassung der Übersetzung eines dramatischen Textes an die Aufführungskonvention bei Jean-Michel Déprats, s.a. 3.2.2.

[367] Bergson, Henri: *Le rire*. S. 90.

[368] Auch in der Instrumentalisierung von Sprache als komikkonstituierendes Prinzip reiht sich Franzobel in eine österreichische Literaturtradition ein, worauf Leslie Bodi hinweist: „Ganz im Sinne der Traditionen der österreichischen Literatur wird das Bekenntnis zur österreichischen Identität heute meist nicht mit verbissenem Ernst und ideologisierter Begrifflichkeit ausgedrückt, sondern in kritisch-absurd umfunktionierter Sprache, die auf die überlieferten Formen des Sprachspiels und der parodistischen Sprachkritik zurückgeht, wie sie seit dem 17. Jahrhundert bis zu Ernst Jandl und den Poeten der ‚Wiener Gruppe‘ für Österreich charakteristisch blieb.“ Bodi, Leslie: Österreich als Problem – Zur Frage der österreichischen Identität. In: Bodi, Leslie; Thomson, Philip (Hrsg.): *Das Problem Österreich. Arbeitspapiere. Interdisziplinäre Konferenz über Geschichte, Kultur und Gesellschaft Österreichs im 20. Jahrhundert. Germanistisches Institut, Monash University. 16-18. Mai, 1980*. Clayton: Germanistisches Institut, 1982, S. 3-12, hier: S. 10.

5.2.1 REGIONALE SPRACHFORMEN – DIALEKT, SPRICHWÖRTER, AUSTRIAZISMEN

Franzobels Texte sind geprägt von regionalen Einflüssen. Auf sprachlicher Ebene zeigt sich dieser Einfluss besonders im Einsatz von Dialektpassagen, regionalen Sprichwörtern und Austriazismen. Der komische Effekt, der dabei entsteht, lässt sich mithilfe einer These Sigmund Freuds, welche dieser in Zusammenhang mit dem Lustempfinden bei Anspielungen, Modifikation bekannter Redensarten, Reim etc. im Witz aufstellt, auf den Lustgewinn als Resultat eines Wiedererkennungsprozesses zurückführen:

> Eine zweite Gruppe technischer Mittel des Witzes […] läßt als gemeinsamen Charakter herausheben, daß jedesmal etwas Bekanntes wiedergefunden wird, wo man anstatt dessen etwas Neues hätte erwarten können. Dieses Wiederfinden des Bekannten ist lustvoll, und es kann uns wiederum nicht schwerfallen, solche Lust als Ersparungslust zu erkennen, auf die Ersparung an psychischem Aufwand zu beziehen.[369]

Freud führt das Empfinden von Komik ergo erneut auf das Entstehen einer Aufwanddifferenz zurück, die in diesem Zusammenhang auf dem Prozess einer Wiedererkennung beruht.[370] Eine derartige Wiedererkennung vollzieht sich bspw. durch den Einsatz von Austriazismen bzw. regionalsprachlichen Elementen: in *Mayerling* verwendet Franzobel Ausdrücke aus der österreichischen Umgangssprache wie „Spompanadeln“[371] [M; S. 33], „Tschapperl“[372] [M; S. 46] oder „Piefkes“[373] [M; S. 69], Rudolf bezeichnet sich als „Grispindel“[374] [M; S. 47], Mary Vetsera ermahnt Stephanie, sich nicht „ausfratscheln“[375] [M; S. 51] zu lassen.

---

[369] Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. S. 135.

[370] Martin Schröder verweist in einem Aufsatz auf die „komische und realistische Wirkungsabsicht […] als die ältesten Funktionen des Dialekts in der Standardliteratur“. Schröder, Martin: Zwischen Aisthesis und Mimesis. Zur Funktion des Dialekts in der standardsprachlichen Literatur. In: Eggers, Eckhard; Schmidt, Jürgen Erich; Stellmacher, Dieter (Hrsg.): *Moderne Dialekte – Neue Dialektologie. Akten des 1. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Dialektologie des Deutschen (IGDD) am Forschungsinstitut für deutsche Sprache "Deutscher Sprachatlas" der Philipps-Universität Marburg vom 5. - 8. März 2003.* (Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik, Beihefte Heft 130). Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005, S. 667-678, hier: S. 673

[371] „Spom/pa/na/deln […] (landsch., ugs., sal.): Dummheiten, Streiche / Ausflüchte, Umstände.“ Back, Otto et al. (Hrsg.): *Österreichisches Wörterbuch*. Herausgegeben im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten. 38. Auflage, Neubearbeitung auf der Grundlage des amtlichen Regelwerks, Wien: ÖBV Pädagogischer Verlag, 1997, S. 574. In der französischen Übersetzung wird der Begriff durch „folies“ [MF; S. 7] ersetzt, sowohl der regionale als auch der klangliche Eigenwert von „Spompanadeln“ fallen ergo in der Übersetzung weg.

[372] „Tschap/perl […] (ugs.): Kind, unbeholfener, schutzbedürftiger Mensch.“ Back, Otto et al. (Hrsg.): *Österreichisches Wörterbuch*. S. 614. Anne Monfort bedient sich in ihrer Übersetzung der Umschreibung, indem sie „Tschapperl“ sinngemäß durch „espèce de gamin“ [MF; S. 10] ersetzt.

[373] „Pief/ke […] (ugs., abw.) Norddeutscher, ‚Preuße‘.“ Back, Otto et al. (Hrsg.): *Österreichisches Wörterbuch.* S. 489. In der Übersetzung wird „Piefkes“ durch „boches“ [MF; S. 20] ersetzt, es handelt sich hierbei um eine

Ein charakteristisches Beispiel für den spielerischen Umgang mit regionalsprachlichen Elementen repräsentiert der Theatertext *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. Die regionale Verankerung der dramatischen Handlung in der oberösterreichischen Region Hausruck manifestiert sich sowohl auf der Ebene der Handlung und des Figurenpersonals als auch auf der Ebene der Sprache. Besonders der regionalen Bevölkerung (Bauer und Bäuerin, Haushälterin Lini etc.) und der Gruppe der Hexen und Teufel schreibt Franzobel häufig dialektale Wendungen zu.

Der Dialekt nimmt in diesem Zusammenhang unterschiedliche Funktionen ein: einerseits verleiht er bestimmten Figuren Authentizität, handelt es sich doch teilweise um eine regionale Landbevölkerung, die das Personal von *Z!PF* konstituiert. Besonders in Zusammenhang mit den Hexen und Teufeln wird jedoch deutlich, dass Franzobel den Dialekt auch auf einer metasprachlichen Ebene bedient: als Kunstmittel. Der Dialekt dient seinem Spiel mit Klängen und Lauten, die Bedeutung des *signifié* rückt in den Hintergrund, das Spiel mit den Wortklängen und -rhythmen hingegen in den Vordergrund:

> TEUFEL, HEXEN Abitoan, abitoan, immer ham ma uns abitoan. Jetzt miss mas abischwoam, abischwoam, alles abischwoam. Ma is des owoschwoam, owoschwoam. Fas oarschwoarm am End.[376]

Diese Passage aus einer Szene zwischen Hexen, Teufeln und Baron Gerstenberg zeigt die Vorrangstellung des sprachlichen Spiels mit dem Wortklang gegenüber der inhaltlichen Ebene.[377] Über die Variation der Vokale gelangt Franzobel kettenreaktionsartig von „abitoan“

---

abwertende Bezeichnung der Franzosen gegenüber den Deutschen. Im *Petit Robert* wird diese Formulierung als „vielli, familier, injurieux“ beschrieben. Robert, Paul (Hrsg.): *Le nouveau petit Robert*. S. 270.

[374] „Kris/pindl […] (ostöst., mda., abw.): schwächliche, magere Person.“ Back, Otto et al. (Hrsg.): *Österreichisches Wörterbuch*. S. 407. Anne Monfort bedient sich in diesem Zusammenhang der französischen Redewendung „être maigre comme un clou“ [MF; S. 11], die sich in der wörtlichen Übersetzung „sehr dürr, mager sein“ entspricht. Vgl. Bárdosi, Vilmos; Ettinger, Stefan; Stölting, Cécile (Hrsg.): *Redewendungen Französisch / Deutsch. Thematisches Wörter- und Übungsbuch*. 3. Auflage, Tübingen: A. Francke Verlag, 2003, hier: S. 5.

[375] „aus/frat/scheln […] (mda.): zudringlich ausfragen.“ Back, Otto et al. (Hrsg.): *Österreichisches Wörterbuch*. Anne Monfort löst diese Formel mit „se laisser submerger“ [MF; S.12] auf, an dieser Stelle manifestiert sich ergo erneut ein Wechsel im Sprachregister zwischen Original und Übersetzung.

[376] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 10.

[377] Auch in diesem Zusammenhang besteht eine enge Verbindung zwischen der Funktion der Sprache in den Texten Franzobels und jenen der Wiener Gruppe. In Zusammenhang mit deren Kasperliaden bspw. stellen Wendelin Schmidt-Dengler und Klaus Zeyringer fest: „Das [der Einsatz der Kasperlfigur; Anm.] ist das eine Standbein dieser Gruppe im Regionalen, das andere ist der Dialekt. So wie es bei dieser Funktionalisierung des Dialektes nicht darauf ankommt, Bodenständigkeit und Ortsverbundenheit zu demonstrieren, so geht es bei den Kasperl-Stücken nicht um putzige Heimeligkeit. […] Die Sprache wird auch hier aus der Knechtschaft der Sinngebung befreit, Sinnsuche ist nicht gefragt.“ Schmidt-Dengler, Wendelin; Zeyringer, Klaus: Komische Diskurse und literarische Strategien. Komik in der österreichischen Literatur – eine Einleitung. In: Schmidt-

über „abischwoam“ schließlich zu „owoschwoam“. Über die Wiederholung und die jeweilige Variation entsteht ein strenger Rhythmus bzw. eine Sprachmelodie, die durch das chorische Sprechen der Hexen und Teufel verstärkt wird. Eine ähnliche Passage findet sich in Zusammenhang mit dem ersten Triebwerksversuch, der in Zipf stattfindet:

> *Hexenküche, Hexenlied*
> *Hexen kommen, ziehen einen Kreis, sprechen Sprüche*
> An Rauna für d Mauna
> A Ruam fir d Buam
> A Bradl fir s Madl
> An Dotter firn Votter
> A Buader fir d Muader
> A Wurscht vom Kant fir d Frau Tant
> Firn Aul a Hauhnl
> Firn Schwoger a Goder
> Firn Herrn Ged a gstochene Red
> Und fir d Menscha?
> Fir d Menscha gabs mi
> Kickericki[378]

Das Hexenlied stellt einen Bruch in einer ansonsten relativ geschlossenen Dramaturgie dar. Franzobel bedient sich der dialektalen Wendungen, um eine eigene Klangwelt zu schaffen. Der Rhythmus der Sprache lehnt sich dabei an jenen des Zauberspruchs, bei dem es sich ebenfalls meist um klangliche Aneinanderreihungen sinnloser Wort- bzw. Silbenreihen (vgl. „Abrakadabrasimsalabim“ [379]) handelt. Franzobel projiziert dieses Schema auf den Dialekt: die Bedeutung der Wörter wird zweitrangig, als oberstes Prinzip regieren Gleichklang und Rhythmus. Der Dialekt dient infolgedessen besonders in Zusammenhang mit den Figuren der Hexen und Teufel vielmehr der Verfremdung – als künstlich-künstlerisches Mittel[380] – als der Einführung eines Lokalkolorits. Bevor im weiteren Verlauf auf die Lösung dieser Passagen in der Übersetzung Jean-Marie Winklers eingegangen wird, soll vorweg ein Überblick über unterschiedliche Positionen zur Dialektübersetzung in der Sekundärliteratur gegeben werden.

Dengler, Wendelin; Sonnleitner, Johann; Zeyringer, Klaus (Hrsg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, S. 9-19, hier: S. 19.

[378] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 46.

[379] Vgl. „HEXEN und TEUFEL *als Gericht* […] Ben zi bene, bluot zu bluoda, der Krieg geht bald zu End.“ [Z; S. 71].

[380] Rainer Kohlmayer zufolge sind die deutschen Mundarten besonders in Bezug auf den Bereich der Homophonie spielfreudiger als die schriftdeutsche Standardsprache. Der Hang der deutschen Sprache zur Eindeutigkeit wird in den dialektalen Sprachformen vermindert. Vgl. Kohlmayer, Rainer: Mediale Voraussetzungen und strukturelle Besonderheiten des Literaturübersetzens. Reflexionen eines Praktikers. In: Pöckl, Wolfgang (Hrsg.): *Im Brennpunkt: Literaturübersetzung.* (Forum Translationswissenschaft Band 8). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008, S. 43-58, hier: S. 55.

Françoise Vreck verweist in ihrem Aufsatz *Le dialecte au théâtre et sa traduction* auf die Notwendigkeit, die Funktion des Dialektes in der Gesamtheit der Aufführung auszuloten.[381] Der französische Übersetzer Jean-Louis Besson betont ebenfalls die Übertragung der dramaturgischen Funktion des Dialekts als oberstes Kriterium für den Übersetzungsprozess und die Notwendigkeit einer Loslösung von konkreten regionalen Bezügen, wenn diese nicht in die Zielsprache transportierbar sind:

> Il ne suffit pas de traduire un dialecte simplement parce qu'il s'agit d'un dialecte. Il faut se poser la question de la fonction de ce dialecte dans la pièce. S'il s'agit d'un parler populaire, force est de constater que le langage populaire en français n'est pas de même nature qu'en allemand, justement en raison de l'absence de dialecte.[382]

Das Fehlen regionaler Dialekte im Französischen (es gibt regionalbedingte Abweichung wie bspw. den „accent du sud", jedoch kennzeichnen sich diese weniger durch Abweichungen auf einer linguistischen Ebene als vielmehr durch phonetische Verschiebungen) führt zur Schwierigkeit, in der französischen Version Entsprechungen für Dialektpassagen zu finden.[383]

Antoine Vitez empfiehlt in Zusammenhang mit seiner Übersetzung von Scholochows *Der stille Don* eine Verfremdung des Stoffes „par signes littéraires discrets", um auf diese Weise zu zeigen, dass die Figur anders spricht: „Non pas lui donner la différence elle-même, mais lui dire qu'il y a une différence. […] indiquer du changement plutôt qu'opérer le changement."[384]

Einer unabhängigen Sprachverfremdung wird also der Vorzug gegenüber einer Suche nach einem französischen Äquivalent, welches einen völlig neuen Kontext und infolgedessen eine Verschiebung mit sich bringen würde, gegeben. Jean-Michel Déprats verweist außerdem auf die Spezifizität des Theatertextes, der aufgrund der ihm eingeschriebenen szenischen Umsetzung noch zusätzliche Möglichkeiten im Vergleich bspw. zur Romanübersetzung bietet.[385] Besonders in Hinblick auf *Z!PF* ist aufgrund der regionalen Verankerung der Thematik im oberösterreichischen Hausruck eine Transposition des Stoffes in eine französische Region bspw. unmöglich, da es sich um ein Stück Aufarbeitung österreichischer Zeitgeschichte handelt.

---

[381] Vgl. Vreck, Françoise: Le dialecte au théâtre et sa traduction. In: Ballard, Michel (Hrsg.): *La traduction plurielle*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990, S. 93-107, hier: S. 99.

[382] Déprats, Jean-Michel: La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre. S. 120.

[383] „Je crois, l'équivalence de dialecte à dialecte ne fonctionne pas, surtout quand on traduit vers le français qui n'a pas gardé cette tradition, cette mémoire." Déprats, Jean-Michel: La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre. S. 122.

[384] Zit.n. Déprats, Jean-Michel: La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre. S. 99.

[385] Vgl. Déprats, Jean-Michel: La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre. S. 100.

Mit den Dialektpassagen in den Sprechtexten der Hexen und Teufel gelingt es Franzobel, ein eigenes Klanguniversum zu schaffen. Die Figuren greifen zwar regelmäßig in die Handlung ein, durch die starke Verfremdung auf der sprachlichen Ebene etabliert der Autor jedoch zusätzlich eine Parallelwelt. Die zentrale dramaturgische Funktion des Dialekts besteht in diesem Zusammenhang in der Verfremdung. Nicht der Inhalt des Gesagten, sondern vielmehr die Art des Sagens, das Bewahren des Rhythmus und der Lautmelodie müssen in der Übersetzung als oberstes Prinzip gelten. Antoine Vitez stellt hierzu in Anlehnung an Brechts Forderung nach Verfremdung folgende Formel auf: „signifier la forme plutôt que le contenu“[386], Bernard Banoun empfiehlt in seiner Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Dialektübersetzung ins Französische am Beispiel eines Textes von Werner Kofler, „eher das Dialektale zu suggerieren als den Dialekt nachahmen zu wollen.“[387]

Das Suggerieren des Dialektalen als Prinzip manifestiert sich auch in der Übersetzung Jean-Marie Winklers. Anstatt die regionalsprachlichen Passagen durch einen französischen Dialekt bzw. „Accent“ zu kompensieren, löst sich der Übersetzer von einer sprachräumlichen Fixierung des Textes und transportiert die Sprechhandlung der Hexen und Teufel auf einer anderen, neutralen Ebene. Die Loslösung von einem regionalen Kontext erlaubt ihm in diesem Zusammenhang, sich auf die zentrale Funktion des Dialekts in Zusammenhang mit den Figuren der Hexen und Teufel zu konzentrieren: die Sprachmelodie. Die oben angeführte Passage aus jener Szene, in welcher der erste Triebwerksversuch erfolgt, bspw. lautet in der französischen Übersetzung folgendermaßen:

> *Des sorcières arrivent, forment un cercle, prononcent des fomules magiques*
> Un deux trois
> Pour le père un pauvre hère
> Quatre cinq six
> Pour la mère un baptistère
> Sept huit neuf

[386] Zit.n. Déprats, Jean-Michel: La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre. S. 99. Zur Schwierigkeit der Übersetzung regionaler Sprachformen vgl. auch ein Interview mit Jean-Michel Déprats anlässlich seiner Übersetzung von Synges *The Playboy of the Western World*, in welchem er die Schwierigkeit, eine Form für den anglo-irischen Dialekt zu finden, thematisiert. In: Déprats, Michel: La traduction et sa mise en scène comme confrontation culturelle. Interview de Didier Méreuze avec Jean-Michel Déprats. In: Pavis, Patrice (Hrsg.): *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*. Saint-Cyr l'École: Prépublications du petit bricoleur de Bois-Robert, 1994, S. 153-156.

[387] Banoun, Bernard: „Jo grieß Ihnan Got!“ Möglichkeiten der Übersetzung des Dialekts ins Französische. Am Beispiel eines Auszugs aus Werner Koflers *Der Hirt auf dem Felsen* (1991). In: Daran, Valérie de (Hrsg.): *Sprachtransfer als Kulturtransfer. Translationsprozesse zwischen dem österreichischen und dem französischen Kulturraum im 20. Jahrhundert*. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 396). Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, 2002, S. 107-124, hier: S. 23.

Pour le frère un hémisphère
Pour la sœur un accroche-cœur
Un deux trois
Pour la tante une épouvante
Et pour les hommes?
Le triple chant du coq.[388]

Jean-Marie Winkler setzt in diesem Zusammenhang die Priorität auf die Übersetzung des sprachlichen Klanges gegenüber der inhaltlichen Bedeutung. Das Prinzip des Auszählreims, das in Franzobels Text angedeutet ist, wird von ihm übernommen und auf einen französischen Vers übertragen. Im Interview äußerte sich der Übersetzer folgendermaßen zu den Figuren der Hexen und Teufel:

> Im Text sind die Hexen erstens ein Zitat, ein abgewandeltes Zitat aber immerhin ein Zitat. Wenn Faust da ist und dann irgendwo die Hexen kommen, hat das eine Bedeutung. Die verlierst du sowieso, wenn der Franzose nicht weiß, dass im Faust Hexen sind und wenn diese Hexen einerseits als Literaturfiguren sprechen, andererseits trivialisiert werden. Da habe ich Franzobel um die Erlaubnis gebeten, dies als Alexandriner zu machen, natürlich mit holprigen, sehr schlechten Alexandrinern, wo dann drei Effekte wieder garantiert sind: erster Effekt ist, das sind pseudoliterarische Figuren, zweiter Effekt, die Sprache hebt sich von der anderen Sprache ab und dritter Effekt, Trivialisierung.[389]

Neben den Dialektpassagen der Hexen und Teufel manifestieren sich aber auch insbesondere in Zusammenhang mit den Repräsentanten/innen der lokalen Bevölkerung in *Z!PF* dialektale Einfärbungen im Text. Als Beispiel hierfür lassen sich das Figurenpaar Bauer und Bäuerin anführen. Auf das Gelingen des ersten Triebwerksversuchs reagieren diese folgendermaßen:

> BÄURIN *exaltiert* Ma is das geil, wenn's so rumst. Geil ist das. Saugeil. Das fahrt eine.
> BAUER Brems di ein, Gselchte.[390]

An diesem Beispiel zeigt sich, dass der Gebrauch dialektaler Wendungen im Vergleich zu den oben zitierten Passagen einer Funktionsänderung unterliegt: der Inhalt des Gesagten rückt in den Vordergrund. Die dialektale Einfärbung verstärkt in diesem Zusammenhang den Inhalt, sie konstituiert jedoch nicht mehr allein den Sinn, sondern fungiert vielmehr als Ergänzung des Inhalts indem sie das Sprachregister aufzeigt und infolgedessen Rückschlüsse auf die

[388] Franzobel: *Zipf ou La face obscure de la lune*. S. 32-33.
[389] Vgl. Transkription des Interviews mit Jean-Marie Winkler.
[390] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 48.

Charaktere, deren soziale Position bzw. deren Bildungsstand ermöglicht.[391] In der Übersetzung wird dieser im Original durch den Dialektgebrauch implizierte Verweis auf eine niedrigere soziale Position der Figuren übertragen (der Übersetzer bedient sich eines familiären Sprachduktus), die regionale Zuordnung bleibt ausgespart:

> PAYSANNE *exaltée* C'est super, quand ça fait ce bruit. Super. Super excitant. Ça fait un d'ces effets.
> PAYSAN Retiens-toi, ma poule.[392]

Eine Differenzierung der unterschiedlichen Figuren auf der Ebene der Sprachregister, die sich bei Franzobel ergo häufig auf das Changieren zwischen unterschiedlichen Formen der Umgangssprache bzw. regionaler Sprachformen stützt[393], lässt sich in der französischen Übersetzung auch sehr schön an der Figur der Lini/Mitzi aufzeigen. Jean-Marie Winkler bedient sich in diesem Zusammenhang des Mittels der Elision:

> MITZI J'fais attention. Mais qu'est-ce qu'ils ont donc qui vous plaît comme ça, ces bouquins, M'sieur le Baron? Y a quelque chose d'écrit la dedans? […] Z'avez un nouvel ensemble, M'dame La Barone? Chouette.[394]

Die Elision dient dem Übersetzer in diesem Zusammenhang als Mittel, die unterschiedlichen Sprachregister, die sich im Original vor allem durch den Einsatz der Dialektelemente konstituieren, in das Französische zu übertragen: „durch diese Elisionen – das machen übrigens auch die Horváth-Übersetzer – kannst du dann diese Zwischenstufen markieren, […] denn wir können nicht zwischen Hochsprache und Dialekt spielen. Wir müssen also zwischen Hochsprache und gesprochener Sprache spielen."[395]

Auch in *Mayerling* findet sich in Zusammenhang mit regionalen Sprachformen ein markantes Beispiel: Franzobel weist dem Kammerdiener Loschek einen Schweizer Dialekt zu, der sich insbesondere durch das Hinzufügen der Endsilbe „li" manifestiert: der Topfdeckel mutiert zum „Töpflideckel" [M; S. 45], der Deodorantbehälter zum „Deodorandösli" [M; S. 45]), „Auf Wiedersehen" wird zu „Auf Wiederluaga" [M; S. 76 und S. 86] und „Guten Tag" zu

[391] „Le registre de la langue est un élément important de la stylistique d'une œuvre, qui participe à la construction de son sens." Tomaszkiewicz, Teresa: Transfert de différents régistres de la langue parlée. In: Wecksteen, Corinne; El Kaladi, Achmed (Hrsg.): *La traductologie dans tous ses états.* Arras: Artois Presses Université, 2007, S. 161-175, hier: S. 173.
[392] Franzobel: *Zipf ou La face obscure de la lune*. S. 33.
[393] Zur Figurencharakterisierung über die Ebene der Sprache als Charakteristikum des Dramentextes s.a. 3.2.1.
[394] Franzobel: *Zipf ou La face obscure de la lune*. S. 3-4.
[395] Transkription des Interviews mit Jean-Marie Winkler.

„Grüazi“ [M; S. 76]. Diese regionale Verankerung der Dienerfigur wird in der französischen Übersetzung teilweise berücksichtigt, eine Verfremdung – auch in diesem Zusammenhang losgelöst aus einem regionalspezifischen Kontext – findet bspw. in der Verabschiedungsformel statt, die Monfort mit „Aurevoioioir“ [MF; S. 23] bzw. als „Aurevoioir“ [MF; S. 38] übersetzt.

Auch für die Figur des Leibfiakers und Volksliedsängers Bratfisch bedient sich der Autor passagenweise des Dialekts, bspw. in jener Szene, in welcher dieser zu Beginn des dritten Aktes den Tod des Kronprinzen besingt:

> BRATFISCH *singt* […] Des war unser Kronprinz, des war unser Glück,
> jetzt is a hinich, hat a Forb wia a Kaas,
> jetzt bumst a kan Oarsch mehr,
> is a Leich schon, wird Schas.[396]

Diese Passage wird von Monfort völlig aus ihrem umgangssprachlichen Kontext gelöst und in eine französische Standardsprache übertragen. Der Wiedererkennungseffekt als lust- bzw. komikkonstituierendes Prinzip geht in diesem Zusammenhang also verloren.

Neben dialektalen Wendungen aus dem Bereich der Mundart und der Umgangssprache finden sich auch regelmäßig regionale Sprichwörter und Redewendungen, die aufgrund ihrer engen Bindung an einen bestimmten nationalen bzw. regionalen Kontext eine besondere Herausforderung im Übersetzungsprozess darstellen. In *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes* beschreibt Lini die Stadt Vöcklabruck mit folgenden Worten: „Vorn a Turm, hint a Turm, und dazwischen lauter Surm[397]“ [Z; S. 57], in *Mayerling* legt Franzobel dem Leibfiaker Bratfisch den Satz „Scheiß mich an“ [M; S. 25] als Ausdruck der Angst in den Mund. In der französischen Übersetzung findet sich in diesem Zusammenhang eine Formel aus einem ähnlich tiefen Sprachregister, die sich sehr gut in den allgemein derben Sprachgebrauch der Figur fügt: „BROCHET[398]: On se fait baiser.“ [MF; S. 7.].

[396] Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie*. S. 90.

[397] „Surm, der […] (mda.) dummer Mensch, Einfaltspinsel.“ Back, Otto et al. (Hrsg.): *Österreichisches Wörterbuch.* S. 593. In diesem Zusammenhang konzentriert sich Jean-Marie Winkler auf die Übertragung des Inhalts, der Reim geht in der Übersetzung verloren: „Devant, une tour, derrière, une tour, et entre les deux, rien que des imbéciles.“ [ZF; S. 41].

[398] Anne Monfort übersetzt den Namen des Leibfiakers Bratfisch ins Französische, obwohl es sich hierbei um eine historische Figur handelt. Vgl. Hamann, Brigitte: *Kronprinz Rudolf. Ein Leben*. S. 415.

5.2.2 DAS SPIEL MIT DER LAUTSTRUKTUR ODER VON DER POETISCHEN VERBALLHORNUNG ALS KOMISCHES PRINZIP

Nicht nur in Zusammenhang mit dialektalen und umgangssprachlichen Passagen lassen sich in den drei besprochenen Theatertexten zahlreiche phonetische Figuren festmachen, auch die Standardsprache dient Franzobel in seinen Experimenten mit der Lautstruktur. Interessant in Zusammenhang mit Sprache als Material ist Freuds Theorie über den Lustgewinn des Kindes am Experimentieren mit Sprache – vorerst ohne sich an bestimmte Sinnbedingungen zu binden.[399] Ähnlich wie das Beispiel des Kindes zeugen auch die Franzobel-Texte häufig von einem besonderen Lustgewinn über den Rhythmus bzw. den Reim, der stellenweise als oberstes Prinzip über rationale bzw. inhaltliche Aspekte gestellt wird.

Unter den Lautfiguren, deren der Autor sich bedient, finden sich sowohl Figuren der phonetischen Deviation[400] als auch der phonetischen Äquivalenz. Addition, Subtraktion und Permutation lassen sich in diesem Zusammenhang ebenso festmachen wie Alliterationen und Assonanzen.[401] Franzobel wählt mit Vorliebe das Deviationsprinzip der Substitution, demzufolge ein Vokal bzw. ein Konsonant durch einen anderen ersetzt wird, bspw. die Aussage Brods in *Kafka*: „Gnä Herr, wenn nicht auch das Gut man hätte abgebrannt mit Haus und Hof, sogar die Kih sind tot, die Hihner gar, was schlimm genug wär“ [K; S. 6]. In dieser Passage lässt sich neben der phonetischen Figur der Subtraktion („Gnä Herr“) das Prinzip der Substitution („Kih“, „Hihner“) festmachen. In der französischen Übersetzung wird dieses Prinzip ausgespart, Taszman übernimmt die „Kih“ und „Hihner“ als „vaches“ und „poulets“ [KF; S. 10].

Auch phonetische Äquivalenzen lassen sich in den Texten festmachen. Ebenfalls in *Kafka* bezeichnet Brod sich und den Protagonisten als „Schnüffelsieder, Schwendtenschlögel, Schlaffittchenschläger“ [K; S. 5]. Die Alliteration – in Kombination mit dem Prinzip der Substitution und einem absurden Neologismus als Ergebnis – wirkt in diesem Zusammenhang durch ihren mechanischen Charakter bzw. durch die Repetition komisch. Maurice Taszman hielt sich in diesem Zusammenhang weniger an die lautlichen als vielmehr an die inhaltlichen Vorgaben des Originals, in der Übersetzung wurden folgende Zuschreibungen gewählt: „en

[399] Vgl. Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. S. 139.

[400] Die phonetische Deviation spielt auch in Zusammenhang mit Dialekt eine wichtige Rolle, da in diesem besonders häufig eine Addition, eine Subtraktion bzw. auch eine Permutation der phonetischen Elemente stattfindet.

[401] Bezüglich der Begrifflichkeiten orientiert sich die Verfasserin an: Plett, Heinrich F.: *Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1975.

notre qualité de renifleurs bouillonnants, de batteurs d'estrades, d'embrouillamineurs" [KF; S. 9]. Eine ähnliche Kombination findet sich in Zusammenhang mit einer Anspielung auf einen Meister der phonetischen Deviation, Ernst Jandl: „BROD: Jich jimitiere justament jund jediglich jen Jandl Jernst, jawohl." [K; S. 61]. Diese Anspielung auf den Dichter und die intertextuelle Aufnahme eines seiner typischen literarischen Verfahren wurde vom Übersetzer – wenn auch verkürzt – in ähnlicher Weise übernommen: „MAX BROD. – Je jimite justement le Jandl Jernst." [KF; S. 54]. In diesem Zusammenhang muss darauf verwiesen werden, dass das literarische Verfahren an sich Bergsons Konzept des mechanischen Überzugs zufolge seine komische Wirkung in der Übersetzung behält[402], die Anspielung jedoch einem großen Teil des Publikums, der kein fundiertes germanistisches Vorwissen hat, verborgen bleibt. Franzobel reizt dieses Verfahren in der Folge weiter aus, wenn er schreibt:

> BROD: Pim Prief pist pfangezeigt, daß Pafka Pfranz pfeuer ein pferdevoller Pfiteraturpreis pfausgehändigt pfird. Pförmlich der Pfontane Pfreis. […] Zwas zweißt, das ihn ein Zwümmelchen zwiebelrunden zwird, Zschournalisten zwommen zwerden, ihn zu zwetschkoskopieren, er im Zwitteraturbetrieb als Zwar zerschwänzelt wird. Oder wie Handke sagt: Es blüht.[403]

Auch in diesem Zusammenhang regiert die phonetische Deviation als Strukturprinzip in Franzobels experimentellem, spielerischem Umgang mit der Lautstruktur der Sprache, ihren Klängen und Variationsformen. Das Spiel mit den Assonanzen wird infolgedessen auch von Taszman als Verfahren in die Übersetzung transportiert, er behält sich in diesem Zusammenhang jedoch Verkürzungen vor:

> MAX BROD. – Peu pettre pet pécrit Pafka Pfanz peçoit prix pittéraire ponoforique prix Pfontane. […] Zwisignifie que zournalistes zattribuent zomme zargent zindustrie zittéraire. Ou comme le dit Peter Handke: cela fleurit.[404]

In Zusammenhang mit dem „Pfontane-Pfreis" wird eine weiteres Verfahren in den Texten Franzobels manifest: die Verballhornung von Bezeichnungen und Namen. In *Kafka* mutiert Fritz von Herzmanovsky-Orlando zu „Fritz von Scherzmanovsky-Orlando" [K; S. 7]. Taszman wählt hierfür als französisches Äquivalent „Fritz von Blaguemanovsky. Orlando" [KF; S. 10], er entscheidet sich also für die Übersetzung der Bedeutung von „Scherz". Die durch den Sprachenwechsel bedingte Tilgung des Namens erschwert das Verständnis der Anspielung für das französische Publikum, wobei in diesem Zusammenhang aufgrund des

[402] Auch in der französischen Zielsprache entsteht durch das Einfügen des Buchstaben „j" vor das jeweilige Wort der Eindruck von Mechanik.
[403] Franzobel: *Kafka. Eine Komödie*. S. 61,
[404] Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 54

ohnehin geringen Bekanntheitsgrades Herzmanovsky-Orlandos in Frankreich Taszmans Übersetzungsentscheidung sicherlich gerechtfertigt ist.

In *Mayerling* wird Heinrich Heine von Rudolf zu „Heini Hemmi" [M; S. 39] verballhornt, diese Bezeichnung wird von Anne Monfort in ihrer Übersetzung unverändert übernommen [Vgl. MF; S. 8]. Eine weitere Methode in Zusammenhang mit der Variation von Namen manifestiert sich im Gebrauch des Diminutivs. Rudolf ruft seinen Diener Loschek bspw. als „Locherl", Andreas Freinschlag konstatiert in Zusammenhang mit den Figuren in *Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt* ein ähnliches Verfahren des Autors und trifft in diesem Zusammenhang folgende Einordnung in eine regionale Sprachtradition:

> Zum morphologischen Standardrepertoire der sprachlichen Belustigungsmittel gehört – zumindest im bairischen Sprachgebiet – die Verwendung von Diminutiven, durch welche die bedrohlichsten, mitunter kriminellsten Sachverhalte einen lustigen und harmlosen Anschein erhalten können.[405]

Ein weiteres Zeugnis für den spielerischen Umgang mit der Lautstruktur der Sprache manifestiert sich in Franzobels Vorliebe zu Liedern. Diese flechtet der Autor teilweise direkt in die Handlung ein[406], manchmal findet sich jedoch auch im Anhang an die Texte zusätzliches Liedmaterial. Der Dichter bedient sich in diesem Zusammenhang sowohl überlieferten Liedmaterials – bspw. Linis Kinderlied „Rot, rot, rot ist alles, was ich habe"[407] [Z; S. 23] oder die Melodie des Deutschlandliedes, eines Trauermarsches bzw. des Hillbilly-Songs *Just because*[408] [K; S. 73]. Der Schwerpunkt liegt jedoch auf dem Verfassen eigener Lieder[409], wodurch sich ihm ein breites Experimentierfeld für das Ausloten sprachlicher bzw.

---

[405] Freinschlag, Andreas: *Kynisch-komische Chaosmologie. Eine literaturgeschichtliche Ahnenforschung zu Franzobels Roman „Scala Santa"*. Wien: Edition Praesens, 2005, S. 50.

[406] In Zusammenhang mit dem couplet-artigen Einsatz der Lieder manifestiert sich ergo erneut der Einfluss des Wiener Volkstheaters auf den Dichter. Im *Theaterlexikon* findet sich folgende Beschreibung zum Couplet: „Kurzes, pointiertes, witzig-satirisches und oft auch zweideutig-schlüpfriges Lied mit einer Vielzahl von stets auf den gleichen Kehrreim endenden Strophen." Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard: *Theaterlexikon 1*. S. 283. Die Definition des Couplets bei Brauneck und Schneilin trifft zu einem gewissen Grad auch auf die Funktion der Lieder bei Franzobel zu. Der spielerische Umgang mit Sprache und ihrer Lautstruktur nimmt in seinen Texten jedoch eine deutlich wichtigere Rolle ein, als bspw. in den Couplets Nestroys. Die politische Dimension hingegen ist im Vergleich eher eingeschränkt.

[407] Die Haushälterin singt dieses Lied, wenn sie Kartoffeln an die KZ-Häftlinge verteilt. In diesem Zusammenhang setzt Franzobel ergo sicherlich auch den bewussten Verweis auf die Farbe Rot als traditionelle Farbe der Arbeiterbewegung. Auch die Küchenhilfen singen diese Strophe [Z; S. 38 und S. 41]. Jean-Marie Winkler überträgt den Text in der Übersetzung wörtlich ins Französische [Vgl. ZF; S. 14, S. 26 und S. 28].

[408] Maurice Taszman übernimmt in seiner Übersetzung Franzobels Auswahl: „Chant. Kafka chante, les autres entonnent le refrain, deux mélodies qui s'entrechoquent totalement, l'une plus Hillbilly (Just because), l'autre plus marché funèbre et hymne allemand" [KF; S. 67].

[409] Franzobel beschränkt sich in diesem Zusammenhang auf die Textebene, in Bezug auf die Melodien verweist er entweder auf bereits vorhandenes Material (vgl. obiges Beispiel aus *Kafka*) bzw. stellt er diese frei.

lautlicher Möglichkeiten eröffnet. In *Mayerling* lässt er den Leibfiaker Bratfisch als Volksliedsänger auftreten:

> BRATFISCH *singt* Jammer, Jammer, Jammer, Jammerjammerja, wir jammern hier, wir jammer da, jammern tun wir immer, jammern hier und jammer da. Jammer ist das Schönste, jammern hier und jammer da. Jammer Jammer, Jammer, Jammerjammerja, wir jammern hier, wir jammer da, jammern tun wir immer, jammern hier und jammer da…[410]

In diesem Zusammenhang dominiert einerseits das Ausreizen der Lautstruktur mittels der Repetition und der Variation, zugleich stellt besonders dieses Lied aber sicherlich auch eine kritische Anspielung auf die österreichische Seele dar. Anne Monfort bleibt dem Prinzip der Repetition in ihrer Übersetzung treu: „BROCHET *chante*: gémir, gémir, gémir, gémirgémirgé, on gémit ici, on gémit là, on gémit tout le temps, gémit ici, gémit là. Gémir est la plus belle chose au monde […]“ [MF; S. 11].

Wie anhand dieses Beispiels deutlich wird, bedient sich Franzobel in Kombination mit den Experimenten auf der Lautebene auch häufig des Mittels der Repetition: die unterschiedlichen Variationen werden aneinandergereiht und durch die Wiederholung entsteht eine musikalische Satzstruktur. Die Wiederholung und die daraus resultierende Verstärkung einer klanglichen Wirkung impliziert eine Ergänzung der Kommunikationsfunktion der Sprache auf inhaltlicher Ebene über die Lautebene. Sprache wird erneut zum Material[411], Véronique Sternberg-Greiner spricht in Zusammenhang mit dem Mittel der Repetition von Sprache als „matière sonore“, der komische Effekt entstehe ihrer Meinung nach aus dem durch die Wiederholung erzeugten Abstand zur sprachlichen Norm.[412]

5.2.3 Das Ausreizen von Sprache als Strukturprinzip oder Von Neologismen und „Endloskomposita“

In den untersuchten Theatertexten des Autors fällt auf, dass dieser sich sehr häufig des Mittels der Zusammenziehung bedient, eine Methode, die in der deutschen Sprache durchaus funktioniert, in der Übersetzung jedoch zu einer Herausforderung wird. Die folgende Passage aus dem Theatertext *Kafka. Eine Komödie* soll dieses Verfahren aufzeigen:

---

[410] Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie*. S. 48.
[411] S.a. 2.2.2.
[412] Vgl. Sternberg-Greiner, Véronique: *Le comique.* S. 113.

BROD: Dein großes Kafkariesenleben, das zu einer Dichterschreibernatur sich ausgewachsen bodenständig grundelt, in der es glücksglücklich wie ein Lotteriegewinnerinnenfreudestaumel ist, hat äußerlich sich eine äußert [sic] miese Miesepeterlaune umgehängt. […] Womit das große Riesenkafkadichterschreiberleben sich die Welt mit Trotzkopfigkeit briefbeschwert. […] Als Kleinkindfranz bist du in die franzlose Welt gefranst und worfen worden, woraus ein großer Franzfranz rausgewachsen ist, aus dem ein Franzfreund werden konnte, dem sein Maxfreund willig zugebilligt ist, so sehr, daß aus dem Maxfreund ein Gespielenfreundschaftslieb ausgebrochen ist, die erst in einheitlicher Zärtlichkeitserinnerung abgeführt werden kann – wie eine unmenschgewordene Gesetzlichkeit.[413]

Franzobel reizt das Spiel mit der Zusammenziehung der einzelnen Wörter so weit aus, dass sich Konstruktionen ergeben, deren Sinn bzw. Bedeutungshintergrund für den/die Rezipienten/in nur noch teilweise erkennbar ist. Es kommt zu einer Verschiebung der beiden Größen *signifiant* und *signifié*, das Bezeichnete rückt in den Hintergrund, der *signifiant* in den Vordergrund. Die zentrale Funktion des *signifiant* besteht infolgedessen nicht mehr in einer Bezeichnung von Inhalten sondern vielmehr in der Kreation einer Sprachmelodie bzw. eines eigenen Sprechrhythmus.[414] In diesem Zusammenhang soll erneut die Verbindung zu Bergsons Theorie der komischen Wirkung infolge des Einbruchs von Mechanik in die Natur gezogen werden: der mechanische Charakter, der durch die scheinbar endlosen Wortschleifen entsteht, lässt die Figuren wie „Sprechmaschinen“[415] erscheinen. Kaskadenartig spuckt die Figur des Max Brod in dieser Passage ihre Wortschöpfungen aus. In Zusammenhang mit diesem literarischen Verfahren ergeben sich in den Übersetzungen interessante Abweichungen, worauf in weiterer Folge noch näher eingegangen wird.

In *Mayerling* praktiziert Franzobel diese Technik nur marginal, trotzdem tauchen im Textverlauf vereinzelt Komposita auf, die in der Übersetzung meist durch den Gebrauch einer Genetivkonstruktion aufgelöst werden: „Franz-Josephs-Land“ [M; S. 31] wird in „pays de François-Joseph“ [MF; S. 4] und die „Brautschaureisen“ [M; S. 34] werden in „les voyages-découvertes de fiancées“ [MF; S. 6] transformiert. Neben diesen Genetiv-Konstruktionen und der Auflösung im Relativsatz – aus „Vogelschutzwarten“ [M; S. 23] wird bspw. „Qui gardent

[413] Franzobel: *Kafka. Eine Komödie*. S. 7-9.

[414] In der Auseinandersetzung mit den spezifischen Anforderungen der Übersetzung von Theatertexten wurde auf die zentrale Rolle des Rhythmus verwiesen, s.a. 3.2.5.

[415] In diesem Zusammenhang muss auf die Tradition derartiger Sprechmaschinen in der österreichischen Gegenwartsliteratur verwiesen werden, vgl. Peter Handkes Protagonist in *Kaspar* oder Thomas Bernhards Figur Die Gute in *Ein Fest für Boris.* Vgl. Handke, Peter: *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp 322), 1968; Bernhard, Thomas: *Stücke 1. Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft. Die Macht der Gewohnheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch 1524), 1988.

le parc naturel“ [MF; S. 2] – findet sich in Zusammenhang mit fixen Redewendungen meist die Auflösung durch ein französisches Äquivalent: „plastikeimerweise“ [M; S. 51] wird in „comme s'ils étaient des sacs en papier“ [MF; S. 12], die „Wolkenkraxeleien“ [M; S. 31] mutieren in der Übersetzung zu „châteaux en Espagne“ [Luftschlösser; M; S. 4]. Andere Wortschöpfungen wie bspw. „Gasmaskengrazie“ [M; S. 25], „Möchtegernkampfhund“ [M; S. 64] oder „Sonnenfleckenmaximum“ [M; S. 84] bleiben in der Übersetzung ausgespart.

Die Wiedergabe des Franzobelschen Universums an Komposita stellt an die französische Vermittlerfigur insofern eine großer Herausforderung dar, als es für dieses Verfahren kein Äquivalent gibt. Das große Spektrum an Kombinationsmöglichkeiten, welches die deutsche Sprache aufweist[416], findet im Französischen keine Entsprechung. In der Folge soll nun noch die französische Auflösung der oben zitierten Passage aus *Kafka* angeführt werden, um nach der Dominanz der Auflösung durch die Genetivkonstruktion in Anne Monforts *Mayerling*-Übersetzung auch eine andere Methode aufzuzeigen, mithilfe derer eine Transformation vollzogen werden kann:

> MAX BROD. – Ta grande vie-géante-de-Kafka qui s'est fondée sur une nature-d'écrits-poétiques dans laquelle le bonheur bienheureux est comme un gain-à-la-lotérie-de-cris-de-joie-accompagné a donné l'image externe d'une triste humeur-triste-d-un-triste-sire […]. C'est pourquoi la vie-géante-de-kafka-poétique se plaint envers le monde avec des lettres de dépit-dépité. […] Petitfranzenfant tu as été jeté-moulé dans un monde défroncé duquel s'est agrandi un Franzfranz qui pourrait devenir un fidelfranzami auquel un maxpromis pourrait être promesse au point que le maxami devienne un jeu maxamour qui ne peut être renvoyé – comme une juridiction blessante et inhumaine devenue.[417]

Maurice Taszman bedient sich in seiner Übersetzung von *Kafka. Eine Komödie* ergo der Zusammenziehung mithilfe des Bindestrichs. Dieser ermöglicht ihm einerseits eine Verbindung der einzelnen Wörter, beugt andererseits durch die optische Trennung aber auch Verständnisschwierigkeiten vor, die sich aus der dem Französischen immanenten Tendenz zur Liaison[418] ergeben könnten. Mithilfe dieses Verfahrens gelingt es dem Übersetzer, sowohl die Bedeutung der einzelnen Wörter als auch den spezifischen – für ein französisches Publikum

[416] „Es ist ein Charakteristikum der deutschen Sprache, daß man in reichlichem Maße Wörter bzw. Lexeme zu langen Wörtern zusammensetzen kann. Die berühmte Donaudampfschifffahrtsgesellschaft (skapitänswitwenrentenabholstelle…) ist ein überspitztes Beispiel für die im Sprachsystem gegebenen Möglichkeiten.“ Bünting, Karl-Dieter: *Einführung in die Linguistik* (Studienbücher Linguistik). 15. Auflage, Weinheim: Beltz Athenäum Verlag, 1996 (Erstauflage 1984), S. 120.

[417] Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 11-12.

[418] Ein Charakteristikum der gesprochenen französischen Sprache ist die Liaison, die dazu führt, dass ein Wort, dessen Endlaut ein Konsonant ist, direkt mit dem mittels eines Vokals anlautenden Folgewort verbunden werden muss, wodurch eine phonetische Einheit gebildet wird.

gewiss befremdlichen – Sprachrhythmus, den die Aneinanderreihung erzeugt und der insbesondere für die szenische Umsetzung von Bedeutung ist, auch in der Übersetzung beizubehalten. Der komische Effekt, welcher in der französischen Version ebenso wie in der Deutschen sowohl der Mechanik des sprachlichen Verfahrens als auch der Bedeutung der zusammengezogenen Wörter geschuldet ist, bleibt erhalten.

5.2.4 VOM KONJUNKTIV UND DER GRAMMATISCHEN DEVIATION ALS KOMIKKONSTITUIERENDE MITTEL

Eine weitere Konstante in Bezug auf Komik bei Franzobel manifestiert sich im Einsatz gezielter grammatikalischer Abweichungen. In *Kafka. Eine Komödie* lässt sich dieses Verfahren bspw. an der Mutter festmachen, deren Aussagen teilweise grammatikalisch verschoben sind und in weiterer Folge fast absurde Züge annehmen. Ihre Strategie für die Entwicklung des „Zystems" lautet: „Und Leute anbewerben, Konsumenten braucht es tun" [K; S. 11]. „Du nichts verstellen tust" [K; S. 14], ermahnt sie den Vater. Die komische Wirkung lässt sich in diesem Zusammenhang sicherlich durch den Lustgewinn am Kontrast bzw. am Ausspielen des Kontrastierenden[419] erklären, Fritz Paul erklärt dies am Beispiel des radebrechenden Franzosen Riccaut in Minna von Barnhelm folgendermaßen:

> Denn komisch an solch falscher Sprachverwendung oder ungewöhnlicher Sprachmischung ist nicht in erster Linie das Phänomen als solches, sondern die mit ihm verbundene Normverletzung, die nur in einem bestimmten sozialen Rahmen wirksam werden kann. Es handelt sich also um eine spezifisch soziale Komik der Normverfehlung, dargestellt an sprachlichem Fehlverhalten, wobei das Lachen über die Normverfehlung „aus dem Wesen des Kontrasts" zwischen „richtigem" und „falschem" Sprechen erzeugt wird. Nur wenn dieser Kontrast auch im Verlauf einer nationalen Kulturgeschichte oder in der Übersetzung erkennbar bleibt, bleibt auch der Anlaß, der Komik erzeugt und zum Lachen reizt.[420]

In der französischen Übersetzung der oben zitierten Passage werden für die grammatische Deviation – Franzobel operiert vor allem auf der Ebene des Verbs – unterschiedliche Entsprechungen gefunden. Das „anbewerben" wird von Taszman durch „se publiciter" [KF;

[419] Vgl. Ritter, Joachim: Über das Lachen. In: Ritter, Joachim: *Subjektivität. Sechs Aufsätze.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, S. 62-92, hier: S. 68.

[420] Paul, Fritz: Das Spiel mit der fremden Sprache. Zur Übersetzung von Sprachkomik in den Komödien Holbergs. In: Paul, Fritz; Ranke, Wolfgang; Brigitte Schultze (Hrsg.): *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer.* (Forum Modernes Theater, Band 11). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993, S. 295-323, hier: S. 296.

S. 14] ersetzt, das Substantiv „publicité“ wird in ein Verbum umgewandelt, das in der französischen Standardsprache[421] so nicht existiert. Allgemein lässt sich jedoch feststellen, dass es dem Übersetzer nur eingeschränkt gelingt, das Franzobelsche Prinzip der Sprachverdrehung ins Französische zu übertragen. Zu einem großen Teil fungiert eine französische Standardsprache innerhalb einer grammatischen Norm als Träger, dies zeigt sich deutlich im zweiten Beispiel: „Du nichts verstellen tust“ wird von Maurice Taszman mit „Ne cherche pas à te camoufler“ [K; S. 16] übersetzt.

Auch in *Mayerling* finden sich Hinweise auf den Einsatz grammatischer Mittel in der Konstitution von Komik. Mizzi Caspar bspw. spricht immer in der dritten Person über sich selbst, ein Prinzip, das besonders in jener Szene ausgereizt wird, in der Mizzi dem Kaiser die Selbstmordpläne des Thronfolgers eröffnet:

> MIZZI Tja. Die Mizzi ist ein Instinktmensch. Sie kommt sich vor, als würde die Mizzi von einer anderen Mizzi geschoben. Einer Mizzi, die der Mizzi befiehlt, was die Mizzi zu tun hat. Diesmal hat die Mizzi der Mizzi gesagt, daß der Polizeipräsident der Mizzi gesagt hat, daß die Mizzi der Mizzi, euch die Mizzi warnen muß, der Rudolf in Gefahr ist.[422]

Anne Monfort übernimmt in ihrer Übersetzung dieses Prinzip, auch in der französischen Fassung spricht Mizzi in der dritten Person Singular von sich selbst [Vgl. MF; S. 16].

In *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes* wird der spielerische Umgang mit Sprache auch im Sprechtext explizit durch die Erzählerfigur Emmerich, die anfänglich als Eisverkäufer auftritt, thematisiert:

> ERZÄHLER *als Eisverkäufer* Erdbeeren, Schoko, Vanille. Eis. Eis gäbs. Bauerneis, braunes Eis, blaues Eis. Man hat ja nur gehört, was man gehört hat. Was wär gewesen? […] Kennen Sie das? I warat jetzt da. […] Wie heißert das? Ich hättat nichts gewusst haben wollen, wenn ich es net gesehen hätt, was i ghört hättat, was net geschehen war, weil es passiert ist. Jedenfalls warat i jetzt da. Erdbeeren, Himbeeren. Jetzt warat es soweit, dass soweit kam, wies kumma is. Wie heißt das? Richtig. Oberösterreichischer Konjunktiv. Der oberösterreichische Konjunktiv ersetzt die Wirklichkeitsform konsequent durch die Möglichkeitsform. Ich sagert zum Beispiel net, es geht an, sondern es kinnt anganga sein. Ich sagert zum Beispiel net, Zipf war ein kleiner Ort, sondern warat so ein kleiner Ort gewesen und dann gäbert es auch so ein großes Ding.

[421] In der französischen Standardsprache würden dem Begriff „anwerben“ bspw. die Ausdrücke „recruter qn“ oder „engager qn“ entsprechen.
[422] Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie*. S. 58.

> Ich sagert zum Beispiel nie KZ. Ein KZ in Zipf? Sagert i nie. Bauerneis, braunes Eis, blaues Eis.[423]

Franzobel spielt in diesem Einstieg mit der Form des Konjunktivs und greift damit den Topos einer gescheiterten Vergangenheitsbewältigung als Spezifikum österreichischer Geschichte kritisch auf. Jean-Marie Winkler ersetzt die Konjunktivform in der Übersetzung durch den französischen Conditionnel, der in erster Linie zum Ausdruck einer Möglichkeit[424] dient.

> NARRATEUR, *marchand de glaces.* Fraises, choco, vanille. Glaces. Y aurait des glaces. Glaces artisanales, glaces marron, marron-brun, glaces bleues. On n'a entendu que ce qu'on a entendu, pas vrai. Y aurait eu quoi? […] Vous connaissez ça? Je serais là. […] Comment ça s'appellerait? Je n'aurais rien voulu savoir, si je ne l'avais pas vu, ce que j'aurais entendu, ce qui n'est pas arrivé, parce que cela s'est passé. Toujours est-il que maintenant je serais là. Fraises, framboises. Maintenant, on en serait arrivé au point que tout est arrivé, comme cela s'est passé. Comment appelle-t-on cela? Très juste. Conditionnel dialectal typique de Haute-Autriche. Le conditionnel dialectal de Haute-Autriche remplace systématiquement le mode réel de l'indicatif par le mode irréel du conditionnel. Par exemple, je ne dirais pas que ça commence, mais ça aurait pu commencer. Par exemple, je ne dirais pas que Zipf fut un petit bled, mais aurait été un petit bled, et il y aurait eu quelque chose comme un grand machin. Je ne dirais jamais camp de concentration. Un camp à Zipf? Jamais je ne dirais ça. Glaces artisanales, glace marron, marron-brun, glace bleue.[425]

Jean-Marie Winkler übernimmt in diesem Zusammenhang das von Franzobel vorgegebene grammatische Strukturprinzip einer Konjunktivakkumulation, indem er mit der Form des Conditionnel ein französisches Äquivalent zum deutschen Konjunktiv in die Übersetzung einführt. Franzobels Beobachtung der österreichischen Gesellschaft, deren Verdrängungsmechanismen in Bezug auf die Ereignisse der österreichischen Zeitgeschichte (insbesondere mit einer regionalen Zeitgeschichte) sich auch bzw. besonders auf einer sprachlichen Ebene manifestieren, lässt sich auch in einen französischen Kontext transportieren, da die Anspielung explizit formuliert ist.[426]

---

[423] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 7-8.

[424] Der Conditionnel nimmt im Französischen eine ähnliche – wenn auch eingeschränkte – Funktion ein, er dient – ebenso wie der Konjunktiv im Deutschen – unter anderem als Abschwächung eines Wunsches bzw. einer Bitte (Conditionnel de politesse). Vgl. Confais, Jean-Paul: *Grammaire explicative. Schwerpunkte der französischen Grammatik für Leistungskurs und Studium*. 2. Auflage, Ismaning: Max Hueber Verlag, 1978 (Erstauflage 1978), S. 53.

[425] Franzobel: *Zipf ou La face obscure de la lune.* S. 2.

[426] Bezüglich der Rezeption durch ein französisches Publikum trifft Jean-Marie Winkler folgende Prognose: „Ich denke, es entsteht in einer französischen Zielkultur ungefähr der gleiche Eindruck, nämlich jener der Fremdheit

5.3 DER LITERARISCHE VERGLEICH ODER VON DER INADÄQUATHEIT ALS KOMISCHES PRINZIP

Die rhetorische Figur des literarischen Vergleichs stellt eine weitere Konstante in Franzobels Werk dar. Auch in den zu analysierenden Theatertexten manifestiert sich der Gebrauch bildhafter Vergleiche als zentrales Stilelement. Uwe Spöhrl definiert den literarischen Vergleich in seinem *Basislexikon Literaturwissenschaft* folgendermaßen:

> (Gedanken-) Figur (oder ähnliche Struktur): Bestimmung eines Gegenstandes durch einen ihm ähnlichen Gegenstand. […] Literarische Vergleiche (zumindest die guten) zeichnen sich im allgemeinen [sic] dadurch aus, daß sie neuartig sind, also bisher noch nicht miteinander Verglichenes vergleichen.[427]

Wie sich anhand dieser Definition zeigt, impliziert die Figur des literarischen Vergleiches an sich nicht zwangsläufig Komik, vielmehr entsteht diese bei Franzobel durch das Prinzip einer Unverhältnismäßigkeit. Der Vergleich stellt bei ihm meist eine Gegenüberstellung eines ernsten Inhalts mit einer Banalität dar, dieses Prinzip lässt sich an folgenden Beispielen veranschaulichen:

In *Kafka* fordert der Vater einen strengen Umgang mit dem Sohn ein: „Die Verbindung muß immer angezogen bleiben, sonst lockert sich der Sohn, fällt ab wie ein Einbauschrank vom Dübel“ [K; S. 14]. Taszman übernimmt diesen Vergleich: „LE PÈRE […] La courroie de transmission doit toujours être tendue sans quoi le fils se détache et tombe comme un meuble encastré de la cheville“ [KF; S. 16]. Die Komik resultiert in diesem Beispiel aus der Unverhältnismäßigkeit eines Vergleichs der komplexen Vater-Sohn-Beziehung mit dem Einbauschrank, Freud formuliert hierzu folgende These:

> Unzweifelhaft komisch wird die Vergleichung, wenn der Niveauunterschied des Abstraktionsaufwandes zwischen beiden Verglichenen sich steigert, wenn etwas Ernstes und Fremdes, insbesondere intellektueller oder moralischer Natur, in den Vergleich mit etwas Banalem gezogen wird. […] Ich gehe wohl Mißverständnissen aus dem Weg, indem ich hervorhebe, daß ich die komische Lust beim Gleichnis nicht aus dem Kontrast der beiden Verglichenen, sondern aus der Differenz der beiden Abstraktionsaufwände ableite. Das schwer zu fassende Fremde, Abstrakte, eigentlich intellektuell Erhabene wird nun durch die behauptete Übereinstimmung mit einem vertrauten Niedrigen, bei dessen Vorstellung jeder Abstraktionsaufwand wegfällt, selbst

---

auch des Dialektalen. Ob man es von der Form her gleich mit der österreichischen Amnesie in Verbindung bringt, weiß ich nicht.“ Transkription des Interviews mit Jean-Marie Winkler.

[427] Spörl, Uwe: *Basislexikon Literaturwissenschaft*. S. 19-20.

als etwas ebenso Niedriges entlarvt. Die Komik der Vergleichung reduziert sich also auf einen Fall von Degradierung.[428]

Auch in Bezug auf den Vergleich bzw. das Gleichnis wendet Freud also seine These der Aufwanddifferenz an. Die Differenz der beiden Abstraktionsaufwände wird von ihm als Voraussetzung für das Empfinden komischer Lust in Zusammenhang mit dem Vergleich genannt. Die Herstellung eines ungeahnten Zusammenhangs durch eine Unifizierung des Abstrakten mit dem Gewöhnlichen/Konkreten fungiert Freud zufolge in diesen Fällen als komikkonstituierendes Prinzip[429].

Derartige ungeahnte Zusammenhänge finden sich häufig in Franzobels Theatertexten. In *Kafka* begrüßt die Mutter Felice nach ihrer Ankunft aus Berlin mit folgenden Worten: „Sei an mein Herz gedrückt, Backrohr meiner Enkelkinder." [K; S. 45], in der Übersetzung wird dieser Vergleich übernommen: „Soit serrée sur mon coeur, fourneau de mes petits-enfants." [KF; S. 40]. In *Mayerling* beschreibt Mizzi Rudolf ihre Gefühle mit folgenden Worten: „Mit dir bröckelt die Mizzi immer dahin wie ein Stück Zucker in der Badewanne" [M; S. 39]. Anne Monfort übernimmt in ihrer Übersetzung diesen Vergleich: „MIZZI: Avec toi, Mizzi se décompose comme un morceau de sucre dans une baignoire." [MF; S. 8]. Das banale Bild des sich im Wasser auflösenden Zuckerstückes wird von Mizzi als Sinnbild ihrer Gefühle für den Thronfolger instrumentalisiert[430].

Die Tradition der Einführung des kulinarischen Bereiches als Referenzebene führt der Autor in *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes* fort, wenn Baron Gerstenberg die unterschiedlichen Kostüme seiner Frau folgendermaßen beurteilt:

LINI Hams ein neues Kostüm, Baronin? Fesch.
GRETE Gell. Gefällts dir a? Schöne Farben, findest net?
BARON Schaust aus wie ein Rehbraten mit Preiselbeeren.[431]

An anderer Stelle erfolgt der Vergleich des jeweiligen Kostüms der Baronin mit „Spinat mit Leberkäse" [Z; S. 27] und mit „Grieskoch mit Zwetschkenröster" [Z; S. 76]. In der Übersetzung Jean-Marie Winklers wird dieses Prinzip beibehalten, die Speisen werden aus dem Original übernommen: „rôti de chevreuil aux airelles" [ZF; S. 4], „des épinards avec du pâté de foie" [ZF; S. 17] und „de la semoule à la compote de quetsche" [ZF; S. 55]. Ein

[428] Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. S. 223.
[429] Vgl. Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. S. 98.
[430] In Zusammenhang mit dem literarischen Vergleich manifestiert sich erneut die zentrale Rolle des kulinarischen Motives in Franzobels Werk s.a. 5.1.5.
[431] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes.* S. 9.

weiterer kulinarischer Vergleich in *Z!PF* findet sich in jener Szene zwischen Lini und Hans, in welcher diese den Brief ihres Vaters und die Nachricht von dessen Tod erhält: „LINI Dein Schweigen ist wie ein großer Suppentopf, Hans. Man weiß nicht, was alles drinnen schwimmt." [Z; S. 74]. Jean-Marie Winkler übernimmt den Suppentopf als „une grande soupière" [ZF; S. 53].

Neben dem Vergleich aus dem kulinarischen Bereich erweist sich auch die Natur als zentrale Referenzebene: in *Mayerling* bspw. konstatiert Mizzi: „Männer und Frauen sind wie Kontinente, driften aufeinander zu"[432] [M; S. 39]. Rudolf kritisiert das Verhalten seiner Mutter, wenn er sagt: „Meine Mutter ist wie eine Sternschnuppe, läuft dauernd vor sich selbst davon, damit sie ihren Wahnsinn nicht erkennt, nicht darin verglüht."[433] [M; S. 82]. Auch auf den sexuellen Bereich finden sich zahlreiche Anspielungen, so bezeichnet Franz Joseph Sisi bspw. als „Wahlurne", der er „einmal im Jahr ein Kuvert in den Schlitz stecken darf" [M; S. 91], Anne Monfort übernimmt diesen Vergleich in ihrer Übersetzung: „FRANCOIS-JOSEPH […] Vous êtes comme une urne électorale où on a le droit d'insérer une enveloppe, une fois par an." [MF; S. 29].

An dieser Stelle lässt sich erneut eine Theorie Bergsons anführen, wonach auch die Verdinglichung von Menschen, „la transfiguration momentanée d'une personne en chose"[434] (wiederum eine Abwandlung der Theorie des mechanischen Überzugs) einen komischen Effekt erzeugt: „Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose."[435] Zur Veranschaulichung seiner These zitiert Bergson folgendes Beispiel aus einem Stück Eugène Marin Labiches, in welchem der Protagonist, M. Perrichon, in dem Moment, in welchem er in den Waggon steigt, sein Gepäck nachzählt: „Quatre, cinq, six, ma femme sept, ma fille huit et moi neuf."[436]

Ein ähnlicher Prozess der Verdinglichung findet in *Kafka* statt: Felice versichert ihrem Verlobten ihre Liebe folgendermaßen: „Ich will bei dir nur sein. Liebe mich, sei ein bisserl Pubertärer, laß mich deine Schokolade sein. Du bist die Wursthaut, ich das Knochenmehl" [K; S. 33]. An dieser Stelle lassen sich sowohl Bergsons Theorie der Komikerzeugung durch

[432] Diese Passage wurde in Monforts Übersetzung ausgespart. Allgemein lassen sich besonders in Bezug auf die Franzobels Bilder in der Übersetzung mehrere Auslassungen festmachen, bspw. Rudolfs Ausführungen über den Weltuntergang in der Totenbild-Szenerie [M; S. 36-43].
[433] Auch dieses Bild bleibt in der Übersetzung ausgespart.
[434] Bergson, Henri: *Le rire.* S. 50
[435] Bergson, Henri: *Le rire.* S. 51.
[436] Zit.n. Bergson, Henri: *Le rire.* S. 55.

die „transfiguration momentanée d'une personne en chose" als auch Freuds Hinweis auf die Differenz des jeweiligen Abstraktionsaufwandes anführen: die Reduktion der eigenen Person auf ein Nahrungsergänzungsmittel für Tiere und die Gleichsetzung des Partners mit Wursthaut führen zu einem komischen Effekt – einerseits als Ergebnis der Verdinglichung, andererseits aus der Unverhältnismäßigkeit des Vergleichs.

Um diese Auseinandersetzung mit der Rolle bildhafter Vergleiche bei Franzobel abzuschließen, muss erwähnt werden, dass sich der Autor auch regelmäßig völlig absurder Bilder bedient, hierzu zählt bspw. das Bild des Rasierklingen-kotenden Hundes in Mayerling: „SCHRATT *gähnt* Wenn er euch sieht, drei, vier, er zittert wie ein Hund, der Rasierklingen scheißt" [M; S. 27]. Dieses Bild wird von Monfort übernommen, in ihrer Übersetzung lautet die Passage: „SCHRATT, *en baillant*: Quand il vous voir [sic], trois, quatre, il tremble comme un chien qui chierait des lames de rasoir" [MF; S. 3].

5.4 DAS FIGURENPERSONAL

> Le comique exprime avant tout une certaine inadaptation particulière de la personne à la société.[437]

Bergson spricht in diesem Zusammenhang auch von einer sogenannten „insociabilité"[438] des komischen Charakters, er konkretisiert auf diese Weise die bereits von Aristoteles in der Poetik aufgestellte These, wonach die Komödie suche, „schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen"[439].

Die Formel Bergsons lässt sich auch auf die Figurenkonzeption in Franzobels Komödientexten anwenden. Das Personal ist geprägt von Einzelgängern/innen und Außenseitern/innen. Die Kommunikation der Figuren geht bzw. galoppiert vielmehr aneinander vorbei, die Charaktere stehen für sich, sie fungieren als Träger von Visionen, deren Scheitern vorprogrammiert ist: die geschäftlichen Ambitionen der Mutter in *Kafka* und

[437] Bergson, Henri: *Le rire.* S. 117.
[438] Bergson, Henri: *Le rire.* S. 122.
[439] Aristoteles: *Poetik.* Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam, 1994 (Erstauflage 1982), S. 9.

ihre permanente Suche nach Selbstbestätigung und finanziellem Reichtum[440], die Visionen des Thronfolgers Rudolf von einem friedlichen Leben im südamerikanischen Dschungel[441] in *Mayerling* oder die Bestrebungen des Lagerkommandanten Schöpperle in *Z!PF*, dessen selbsterklärtes Ziel darin besteht, dem kleinen Ort „Weltbedeutung" zu verleihen:

> SCHÖPPERLE Hier wird eine Raketenstation entstehen. Von Sipf aus wird man zum Mond fliegen, Sipf wird Weltbedeutung haben. Ein fliegendes Opernhaus. Aber äußerste Geheimhaltung bitte ich mir aus. Von dem, was in Sipf passiert, darf niemand nichts erfahren.[442]

Bei den Figuren handelt es sich meist um gescheiterte Existenzen. Ihre Komik resultiert aus dem verkrampften Festhalten an einer Idee, deren Unmöglichkeit bzw. Undurchführbarkeit dem Zuschauer bereits von Anfang an suggeriert wird. Bergsons These des „raidissement contre la vie sociale" lässt sich in diesem Zusammenhang anwenden: „Est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres."[443] Die „insociabilité du caractère" verbunden mit einer „insensibilité du spectateur" bezeichnet Bergson als „conditions essentielles"[444] einer komischen Wirkung.

Franzobels Figuren fügen sich in diesen theoretischen Entwurf des „comique du caractère" ein: ihre Unfähigkeit bzw. ihr Unwillen, sich in die Gesellschaft zu integrieren[445] und die damit verbundenen Spleens führen zum Eindruck von Komik. Die Beschreibung, die Andreas Freinschlag in seiner Monographie zu *Scala Santa* vornimmt, trifft auch auf die Dramenfiguren Franzobels zu:

> Die Figuren in *Scala Santa* sind in ihren Rollen von vornherein festegelegt, ohne dass sie sich im Lauf der Handlung in wesentlichen psychologischen Punkten entwickelten. Sie erfüllen bestimmte Klischees und sind standardisierte Typen, die in öffentlichen Diskussionen, quasiphilosophischen Alltagsgesprächen und populärpsychologischen Überlegungen immer wieder eine Rolle spielen.[446]

---

[440] Die Mutter will die ganze Familie zu einem Teil ihres Systems machen und versucht permant, ihre Kinder bzw. Felice für ihre Pläne zu gewinnen [Vgl. K; S. 18-23].

[441] „RUDOLFS *Stimme* Wie die Vögel werden wir dort leben, frei und unerkannt und ohne Zeremonien – wie die Wilden. Fliegen werden wir. Wir werden uns erheben und die Welt ganz klein sehen, klein, wie sie auch ist. Singen werden wir." [M; S. 23].

[442] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 19.

[443] Bergson, Henri: *Le rire*. S. 118.

[444] Bergson, Henri: *Le rire*. S. 128.

[445] Insbesondere die Figuren Rudolf von Habsburg und Franz Kafka.

[446] Freinschlag, Andreas: *Kynisch-komische Chaosmologie.* S. 41

Mit Franzobels Dramenfiguren verhält es sich ähnlich: auch sie sind stark typisierte Gestalten. Der französische Philosoph, Historiker und Theaterkritiker Henri Gouhier formuliert in seinem Werk *Le théâtre et l'existence* folgende These zum Typus:

> Le type ne se définit non par l'absence d'individualité mais par la disparition de la personnalité engagée dans une histoire. Il est clair qu'un type est pourvu d'une individualité […] Une fois éliminé la biographie, que reste-t-il? Un faisceau de caractères définissant le personnage hors de toute existence.[447]

Im *Theaterlexikon* findet sich in Zusammenhang mit der Typenkomödie folgende Charakterisierung des Typus: „Figuren mit pointierten, überindividuellen Merkmalen soziologischer bzw. psychologischer Natur – etwa der geizige oder der lüsterne Alte, der Pedant, der junge Liebhaber, der Medikus usw.“[448]. An dieser Stelle gilt es auch, auf die starken Anklänge an die Tradition der Commedia dell'Arte[449] in Franzobels Texten zu verweisen. Widerspricht die Aufführungssituation bzw. -konvention der Texte[450] auch dieser These, so zeigen sich doch insbesondere in Bezug auf Figurenkonzeption und –konstellation mehrere Parallelen: Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein treffen folgende Zuschreibung an die Figuren der Commedia dell'Arte:

> Die Figuren der Commedia dell'Arte sind ‚Masken', Typen, die der aktuellen Umwelt nach dem Selektionsprinzip der Ergiebigkeit abgelesen sind; die bekanntesten Namen: Arlecchino, Colombina, Pantalone, Dottore, Capitano […] bezeichnen nicht nur wiedererkennbare Bühnenfiguren, sondern verdichten Handlungsmuster, die der Figurenauftritt evoziert, einlöst, variiert. Ihre Typik erschöpft sich nicht nur im Schematismus des individuellen Rollenbildes sondern setzt sich in Konstellationstypen fort: […] das Miteinander von Verliebten, Störern (Vater/Alter, Konkurrent) und Helfern, berufs- und ständebedingte Handlungsfunktionen, Situationen.[451]

---

[447] Zit.n. Sternberg-Greiner, Véronique: *Le comique*. S. 129.

[448] Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.): *Theaterlexikon 1.* S. 1149.

[449] In diesem Zusammenhang manifestiert sich erneut der Einfluss des Wiener Volkstheaters auf das Schreiben Franzobels. Anklänge an die Commedia dell'Arte ergeben sich automatisch, da diese ihrerseits wiederum das Wiener Volkstheater stark geprägt hat. Vgl. Aust, Hugo; Haida, Peter; Hein, Jürgen: *Volksstück.* S. 44-46. Zum Einfluss der Commedia dell'Arte auf das europäische Theater im Allgemeinen schreibt Brauneck: „Trotz seines unverwechselbaren italienischen Ursprungs ist dieses Theater von größter Allgemeinverständlichkeit und wurde zu einem elementaren Bestandteil der europäischen Theaterkultur. Die Erneuerung der Komödie im 17. und 18. Jahrhundert verdankt diesem Stegreiftheater die produktivsten Impulse.“ In: Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Band 1*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1993, S. 431.

[450] Franzobels Theatertexte sind in ihrer Dramaturgie vollständig ausgearbeitet: sowohl auf der Ebene der Sprechhandlung als auch auf der Ebene der Regieanweisungen liefert der Autor klare Vorgaben, die der Commedia dell'Arte eingeschriebene Improvisation fällt infolgedessen naturgemäß aus.

[451] Aust, Hugo; Haida, Peter; Hein, Jürgen: *Volksstück.* S. 45-46.

Die starke Ausprägung pointierter Charaktereigenschaften[452] (bspw. die Lüsternheit der beiden Vaterfiguren in *Kafka* und in *Mayerling*), die aus einer Reduktion der Figuren auf diverse Mythen und Klischees resultiert, führt dazu, dass diese kaum eine Entwicklung durchmachen. Die Ausreizung von Klischees als Strukturprinzip manifestiert sich u.a. in *Mayerling*, wenn Franzobel in Bezug auf die Figur der Kaiserin Sisi das Motiv von deren Magersucht und Schönheitswahn aufnimmt:

> SISI Mon dieu. Und man nimmt zu. Bazillen überall. Viren. Zecken. Stellen Sie sich vor, liebe Schratt, wieviele Kalorien eine einzige Zecke hat. Petitesse diabolo. Meinen ganzen Diätplan macht sie hin. Ich muß so schnell als möglich weg. […] Mich, die man für die schönste Frau auf Erden hält, schlägt man mit rissiger Haut. Merde. Schluchten. Ausschläge, ich habe eine ganze Galerie an Hautkrankheiten, gerade jetzt, wo die Photographie erfunden worden ist. Entsetzlich.[453]

Der Mythos der Magersucht der Kaiserin Elisabeth und ihr Schönheitswahn werden überzeichnet, indem der Autor Sisi als eine von ihrer Kalorien-Paranoia verfolgte Frauenfigur darstellt.

Abschließend muss jedoch darauf verwiesen werden, dass Franzobels Figuren keineswegs frei von Biografien sind, wie Gouhier dies in seiner Definition des komischen Typen fordert. Es handelt sich infolgedessen um Hybride: Figuren mit einer starken Tendenz zur Typisierung, die aber keineswegs frei von Psychologie sind.

Die Bauernfiguren in *Z!PF* repräsentieren einen geschäftstüchtigen und provinziell-einfältigen Typus. Sie treten regelmäßig auf, unterbrechen und kommentieren die Handlung. Heidy Greco-Kaufmann beschreibt in einem Beitrag zur Tradition von Bauern in der dramatischen Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts die zentrale Funktion dieses Typus folgendermaßen:

> Bauernfiguren sind die wichtigsten dramatis personae der im 15. und 16. Jahrhundert zur Zeit des Karnevals aufgeführten Fastnachtspiele. […] Als *die* komischen Bühnenfiguren par excellence belustigen die Bauern das Publikum durch derb-sinnliche Späße und drastische Gestik. Besonders in der sattsam bekannten Nürnberger Tradition hat sich eine typisierte Darstellungsweise herausgebildet, die den Bauern die Rolle als

[452] In seiner Darstellung der Commedia dell'Arte im 16. Jahrhundert schreibt Brauneck: „Die meisten komischen Effekte wurden aus der Isolierung und der grotesken Zuspitzung von Verhaltensweisen und Eigenschaften der Spielfiguren erzielt." Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Band 1*. S. 431.
[453] Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie*. S. 26-30.

> grotesk-komische Vertreter der Vitalsphäre zuweist, deren Reden und Agieren sich meist um Sexuelles, Fäkales und Handgreiflichkeiten dreht.[454]

Eine ähnlich typisierte Darstellung der Bauernfiguren trifft auch Franzobel in seiner Konzeption der Bauern, indem er sich stark des Einsatzes von Klischees[455] bedient: Bauer und Bäuerin werden als einfältige, derbe Figuren gezeigt[456], die zwar die Missstände im Dorf aufzeigen[457] zugleich aber stets auf den eigenen Vorteil bedacht sind. Die folgende Passage aus einer Unterredung zwischen dem SSler Emmerich und dem Bauern zeigt diese Haltung auf:

> EMMERICH Was will der?
> BAUER Bitte, ich wollt, weil ich mir gedacht habe, wollt ich fragen, jetzt, wo so viele Menschen nach Zipf kommen und die doch alle wo wohnen müssen, es einen Bedarf geben muss, an Möbeln mein ich, und da hätt ich mir gesagt, Alois, du als Tischler und Bauer musst auch was beitragen. Also hab ich den Schreibtisch Goebbels kreiert, den Kleiderschrank Goering, die Garderobe Himmler, weil der hats mitm Aufhängen, das Doppelbett Eva Braun, die Psyche Adolf, Vorhangstangen Speer, den Stiefelknecht Brauchitsch, Flaschenhalter Kaltenbrunner…
> EMMERICH Möbel mit Namen? Wird sich nie durchsetzen.[458]

Die Figuren erscheinen sowohl in der Charakterzeichnung als auch in ihrer Physiognomie häufig sehr nahe an der Karikatur. In diesem Zusammenhang zeigt sich sicherlich auch die Leidenschaft des Dichters für Comics und Stummfilme:

> Ich denke natürlich in Klischees und arbeite sie auf und ab. Vielleicht ist mein ganzes Schreiben ein ständiges Hinterfragen und Neubewerten. Meine ersten Einflüsse waren Comic-Literatur und Stummfilme wie „Dick und Doof". Auch Heimatfilme spielen in meiner Kunst-Sozialisation eine große Rolle. Von daher hat sich da schon einiges eingraviert, das mich wohl noch beeinflusst. Hinzu kommt, dass in meinem

[454] Greco-Kaufmann; Heidy: Bauern in theatralen Aktionsräumen: verlachenswert, vorbildlich, revolutionär. In: Haider-Pregler, Hilde et al. (Hrsg.): *Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 51. Jg., Heft 4). Wien: Böhlau Verlag, 2006, S. 111-120, hier: S. 111.

[455] Vgl. hierzu folgende Passage, in welcher Franzobel den Stellenwert eines möglichst prominent besuchten Begräbnisses am Land ironisch aufzeigt: „BÄURIN Wenn i amoil stirb, da ist viel dabei. Die Musi ist dabei, die Naturfreunde, die Pensionisten, die Kammeradschaftsbünde [sic], der Bauernbund. Wer ist noch alles dabei bei mir? Alpenverein. Sängerbund. Goldhaubengruppen. Pfadfinder. Alle sinds bei mir dabei – nur i net." [Z; S. 72].

[456] Vgl. die Reaktionen des Bauern auf die Fragen seiner Frau: „Mach min et an, i bin ja Mäuter." Bzw. „Mach di net an." [Z; S. 43], sowohl auf inhaltlicher als auch auf sprachlicher Ebene wird die Einfalt und Derbheit der Figuren manifest.

[457] Vgl. den Verweis der Bäuerin auf die unzulänglichen Hygienebedingungen im Lager [Vgl. Z; S. 25].

[458] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes.* S. 25.

> Theaterverständnis die Typen eine große Rolle spielen, wiewohl ja letztlich nie jemand der ist, für den man ihn am Anfang hält.[459]

Der Hang zur bildhaften Verzerrung manifestiert sich u.a. in der Physiognomie der Körper. In den Regieanweisungen zu *Mayerling* findet sich im Personenverzeichnis folgende Beschreibung für die Kronprinzessin Stephanie: „Stephanie, Kronprinzessin als Ehefrau Rudolfs, sehr dick, nimmt bedrohliche Ausmaße an, ißt ständig“ [M; S. 21]. Auch die Mutterfigur in *Kafka* lässt Franzobel „schaumstoffausgepolstert“ [K; S. 4] auftreten[460]. In Zusammenhang mit der Mimik stellt Bergson folgende These auf: „une expression risible du visage sera celle qui nous fera penser à quelque chose de raidi, de figé, pour ainsi dire, dans la mobilité ordinaire de la physionomie“[461] und fügt anschließend in Anspielung auf Aristoteles hinzu: „le comique est plutôt raideur que laideur“[462]. Sigmund Freud nimmt seinen – in Zusammenhang mit der Körperlichkeit geprägten – Terminus der Aufwanddifferenz in den Ausführungen über die komische Wirkung einer geistigen Leistung auf, wobei sich folgende Umkehrung ergibt:

> Es fügt sich also einem einheitlichen Verständnis, wenn derjenige uns komisch erscheint, der für seine körperlichen Leistungen zuviel und für seine seelischen Leistungen zuwenig Aufwand im Vergleich mit uns treibt, und es ist nicht abzuweisen, daß unser Lachen in diesen beiden Fällen Ausdruck der lustvoll empfundenen Überlegenheit ist, die wir uns ihm gegenüber zusprechen. Wenn das Verhältnis sich in beiden Fällen umkehrt […], dann lachen wir nicht mehr, dann staunen und bewundern wir.[463]

Eine derartige Aufwanddifferenz manifestiert sich bspw. in der Naivität mancher Figuren bei Franzobel. Als Beispiel hierfür lässt sich in *Mayerling* die Geliebte des Kronprinzen, Mary Vetsera, anführen, die besonders in ihrer ersten Begegnung mit Rudolf von Franzobel als naiv schwärmendes Mädchen dargestellt wird, das zu Fanatismus und Groupie-Dasein neigt.[464]

---

[459] Beck, Andreas: *Vom Kefir- und Sauerteigprinzip.* S. 75.

[460] Zur Körperlichkeit des Helden als Quelle komischer Lust s.a. 5.1.

[461] Bergson, Henri: *Le rire.* S. 21.

[462] Bergson. Henri: *Le rire.* S. 25. An dieser Stelle erfolgt eine deutliche Abgrenzung von Aristoteles These: „Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.“ Aristoteles: *Poetik*. S. 17.

[463] Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten.* S. 208.

[464] „MARY Schön. Er ist mehr als schön, richtig verführerisch. Das Temprament. Die Sensibilität. Und so romantisch. Mit Gefühl. Wenn ich ihn sehe, möchte ich mich am liebsten wegwerfen, mich direkt verschleudern und beflecken lassen“ [M; S. 52].

Die Etablierung komischer Elemente in Zusammenhang mit den Figuren manifestiert sich auch auf sprachlicher Ebene. In *Mayerling* antwortet Sisi auf Franz Josephs Vorwürfe, dass sie ihn nicht lieben würde, nur mit einem mehrmaligen „Brr" [M; S. 91] und unterbricht ihre Sätze immer wieder mit französischen Einwürfen. Diese sind teilweise passend, teilweise aber auch völlig aus dem Zusammenhang gerissen: „SISI Fort, ich muß so schnell als möglich wieder fort. Man verhirnt in Österreich. Quelque chose. Kann mir gestohlen bleiben" [M; S. 26]. Ein weiteres Beispiel findet sich, wenn Sisi Rudolf und Mary erscheint und in ihre Rede über die fiktive Leidensgeschichte Heinrich Heines regelmäßig die Floskeln „ça va?", „eh oui", „eh bien" und „Bonsoir" [M; S. 78-82] einfügt.

Sprache fungiert ergo als wichtige Ebene in der Figurencharakterisierung, interessant in diesem Zusammenhang ist infolgedessen die Tatsache, dass in der französischen Übersetzung von *Mayerling* der Kaiser seine Fragen vorwiegend im Inversionsstil formuliert:

> FRANCOIS-JOSEPH: Et pourquoi s'il vous plaît? Que vous ai-je fait? Pourquoi m'évitez-vous constamment? Vous ai-je offensée? Si c'est le cas, je me giflerai.
> *Sissi se tait.*
> FRANCOIS JOSEPH: Et pourquoi ne m'aimez-vous pas? Qu'y a-t-il?
> *Sissi se tait.*
> FRANCOIS-JOSEPH: N'ai-je pas comblé tous vos vœux? Schönbrunn, le Belvedere.[465]

Durch den Einsatz der Inversionsfrage wird in der Übersetzung der Hinweis auf ein höheres Sprachregister gelegt[466], Monfort löst sich in diesem Zusammenhang von der Vorlage, in welcher in Zusammenhang mit dem sprachlichen Register des Kaisers kaum Verweise auf dessen Position gesetzt werden[467].

Auch in *Z!PF* finden sich zahlreiche Beispiele auf die Charakterisierung der Figuren über die Sprechhandlung, als Beispiel lässt sich der Lagerkommandant Schöpperle anführen, welcher sich von den anderen Figuren durch einen norddeutschen Sprachduktus abhebt. In der Ankunftsszene bspw. bezeichnet er den Ort als ein „Kaff", in welchem „man nicht einmal seine Kacke ablegen" möchte und wo man ein „Kuhfladengesicht" bekäme [Z; S. 17]. Den

[465] Franzobel: *Mayerling. Une tragédie autrichienne*. S. 5.

[466] „L'inversion du sujet permet un effet de style. Elle est facultative et ne change pas le sens général de la phrase. […] Ce type de construction se rencontre plutôt dans un registre soutenu et est plus fréquemment à l'écrit qu'à l'oral". Bescherelle, Louis-Nicolas: *La grammaire pour tous. Dictionnaire de la grammaire en 27 chapitres.* Paris: Librairie Hatier (Collection Bescherelle), 1997, Lektion 436.

[467] Als Ausnahme in diesem Zusammenhang gilt es, Franz Josephs wiederholte intertextuelle Anspielung auf den Ausspruch des römischen Feldherrn Cato zu erwähnen: „Beiläufig bin ich der Meinung, daß Karthago zerstört werden muß." [M; S. 31, 35, 64].

Baron nennt er außerdem einen „Pfeffersack“ [Z; S. 19]. In der französischen Übersetzung mutiert das Kaff zu „bled“ [ZF; S. 18], die Kacke zu „étron“ [ZF; S. 18], das Kuhfladengesicht wird als „Votre visage prend la forme d‘une bouse de vache.“ [ZF; S.18] relativ aufgelöst, der Pfeffersack mutiert zum „sac à patates“ [ZF; S. 20]. Der Unterschied zwischen dem Kommandanten und den anderen Figuren auf der sprachlichen Ebene wird auch von diesem selbst thematisiert: „Aber jetzt ist Schluss mit dieser österrei…, mit dieser ostmärkischen Wurstigkeit. Jetzt werden andere Seiten aufgezogen bei diesen Mostköpfen. Jetzt ist es vorbei mit Erdöpfe und Küpfe und Hümmö und dieser ganzen Scheiße“ [Z; S. 18][468]. Die Schwierigkeit, diese sprachlichen Unterschiede in der Übersetzung zu transportieren[469], begründete Jean-Marie Winkler im Interview auf dem Fehlen eines französischen Äquivalents der jeweiligen Sprachregister. In Hinblick auf die Rezeption durch ein französisches Publikum verweist er außerdem auf die Problematik, dass Schöpperle sich einerseits als Nazi über die Österreicher/innen lustig macht, in Frankreich jedoch keine Differenzierung zwischen Österreichern/innen und Deutschen gemacht wird, da in dieser Zeit ohnehin alle als Nazis gesehen werden.[470]

In Zusammenhang mit der Figurencharakterisierung auf der Ebene der Sprechhandlung und der daraus resultierenden komischen Wirkung gäbe es noch ein breites Forschungsfeld zu erörtern, eine intensivere Auseinandersetzung muss im Rahmen dieser Arbeit jedoch vorerst ausgespart bleiben.

5.5 KOMIK IM UMGANG MIT THEATERMITTELN

Die Überzeichnung als wichtiges komikkonstituierendes Prinzip manifestiert sich nicht nur auf der Ebene der Physiognomie und der Sprache der Figuren, sondern auch im Einsatz theaterspezifischer Mittel – der Kostüm- und Bühnengestaltung ebenso wie im Bereich der Requisiten. Im Personenverzeichnis zu *Mayerling* beschreibt der Autor seine Figuren folgendermaßen:

[468] In der Übersetzung von Jean-Marie Winkler findet sich hierzu noch keine Entsprechung, da diese Passage in der Vorlage, mit der der Übersetzer gearbeitet hat, noch nicht vorhanden war.
[469] Ein ähnliches Problem manifestiert sich auch in *Kafka. Eine Komödie* in Zusammenhang mit dem Berliner Akzent Felices.
[470] Vgl. Transkription des Interviews mit Jean-Marie Winkler.

Rudolf, Kronprinz
Mary Vetsera, seine Begleiterin im Tod
Franz Joseph, Kaiser, mit Senftube, schreibt in seiner Freizeit den Brockhaus ab
Sisi, Kaiserin, mit großer Hutschachtel und Personenwaage, magersüchtig
Schratt, Geliebte des Kaisers, Burgschauspielerin, wird von derselben Schauspielerin gespielt, wie Mizzi Caspar, bewegt sich nur in Walzerschritten
Mizzi Caspar, Geliebte Rudolfs, Edelprostituierte
Graf Hoyos, Jagdfreund, spricht nicht, sondern brüllt, derselbe Schauspieler wie Rudolf
Kammerdiener Loschek, schweizer Akzent, tendenziell homosexuell
Leibfiaker Bratfisch, Leibfiaker Rudolfs und Volksliedsänger
Stephanie, Kronprinzessin als Ehefrau Rudolfs, sehr dick, nimmt bedrohliche Ausmaße an, ißt ständig
Statisten, die als Gaffer mit weit offenen Mündern herumstehen[471]

Franzobel bedient sich in diesem Zusammenhang komischer Zuschreibungen auf der Ebene der Sprechhandlung (Schweizer Akzent, Brüllen Hoyos), besonders auffällig ist jedoch der Einsatz der Requisiten und Kostüm-Ebene zur Überzeichnung der einzelnen Figuren: Franz Joseph ist mit einer Senftube ausgestattet – stets gerüstet für seine „Würstl mit Senf" [M; S. 43]. Sisi trägt eine Hutschachtel mit sich herum, in der sie den Kopf ihres Dichtervorbilds Heinrich Heine verwahrt.

Ein ähnliches Verfahren der Überzeichnung mittels Requisiten findet sich in *Kafka*, wo Franzobel den Vater mit Heimwerkerutensilien und einer Wärmflasche um den Bauch, die Mutter schaumstoffausgepolstert und mit einer langen Hundeleine um den Hals und die Verlobte Felice mit einem Lebkuchenherz um den Hals [Vgl. K; S. 4] auftreten lässt. Die Figuren mutieren bei Franzobel zu Karikaturen ihrer selbst, was erneut auf die Vorliebe des Autors zu Malerei und Cartoon schließen lässt – eine ähnliche Feststellung trifft Andreas Freinschlag in Zusammenhang mit dem Personal im Roman *Scala Santa*, wenn er die Figuren als „physiognomisch allesamt ins Extreme verzerrt" beschreibt und ihnen eine „karikierende, cartoonähnliche Physiognomie" [472] attestiert.

Das Prinzip der Überzeichnung manifestiert sich auch in Zusammenhang mit der Bühnengestaltung. So stellt der Autor in *Mayerling* bspw. folgende Raumbeschreibung voran:

> Der I Akt spielt in der Hofburg, alle frieren, der II Akt spielt in Mayerling, alle schwitzen, III wieder in der Hofburg, alle frieren.

[471] Vgl. Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie*. S. 21.
[472] Freinschlag, Andreas: *Kynisch-komische Chaosmologie.* S. 46.

> Bühne: Die Hofburg ist zuckerlrosa mit Spanischem Wind Stuck, Goldverzierungen, beginnt schäbig zu werden. An manchen Orten ist Kaysalek gesprayt. Es dominiert das Kahle. Mayerling dagegen ist rustikaler, viel Holz, ausgestopfte Tiere, riesige Aquarien mit bärtigen Fischen, woraus man die Erscheinungen auftreten lassen kann.[473]

Anhand dieser Beschreibung zeigt sich erneut der Hang des Autors zu Bildhaftigkeit und Überzeichnung. Der Habsburger-Mythos wird von Franzobel in eine zuckerlrosa Umgebung gesetzt, die Abnutzung der Goldverzierungen verweist auf den Untergang des Kaiserhauses. Franzobel bedient außerdem das Markenzeichen Kaiser Franz-Josephs – den Vollbart – indem er in den Regieanweisungen bärtige Fische in einem Aquarium vorschreibt.[474]

Im gesamten Verlauf von *Mayerling* finden sich zahlreiche Passagen, in denen der Autor auf der Ebene der Regieanweisungen Komik erzeugt, bspw. an jener Stelle, an dem Graf Hoyos dem Kaiser, Sisi und der Schratt die Nachricht von Rudolfs Tod überbringt: „HOYOS Man hat den Rudolf vergiftet. In Mayerling. *Alle ergrauen (mit Spray)*." [M; S. 93]. Ein ähnliches Beispiel für die Überzeichnung mit Hilfe der Requisiten stellt jene Szene dar, in welcher Sisi ihren Monolog über die fiktive Krankengeschichte Heinrich Heines hält und dabei einen Heinrich Heine zusammenbaut, „vielleicht mit Faschiertem, Harnsackerl, Röhrchen" [M; S. 78]. In Bezug auf die komikkonstituierenden Elemente in den Regieanweisungen lässt sich feststellen, dass diese bis auf wenige Ausnahmen[475] in der Übersetzung übernommen wurden.

Auch in *Kafka* lassen sich mehrere Beispiele für den Einsatz von Requisiten als komikkonstituierendes Prinzip festmachen: Schauplatz des Stückes ist ein „Bürgerzimmer, stark überzeichnet, mit Fenster zum Hinunterstürzen. Über- und unterdimensionierte Möbel, batteriebetriebene Papageien" [K; S. 4]. Die Kostüme werden vom Autor als „zeitlos kitschig" [K; S. 4] eingefordert. Die in Zusammenhang mit dem Raum geforderte Über- bzw. Unterdimensionalität spiegelt sich auch auf der Ebene der Requisiten, wenn sich während einer Szene zwischen Mutter und Vater folgende Regieanweisung findet: „Im Hintergrund schleicht Franz mordlüstern mit einem überdimensioniertem Messer über die Bühne." [K; S. 15]. Eine interessante Passage in Zusammenhang mit der Ebene der Requisiten ist jene, in

---

[473] Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie*. S. 21.

[474] Das Motiv des Vollbarts als Markenzeichens Franz Josephs wird auch an anderer Stelle aufgenommen: Rudolf bezeichnet den Vater regelmäßig als die „maßgeblich bärtige Stelle" [M; S. 42, 43 etc.]; Die Anspielung wird noch überspitzt, wenn Mizzi den Kaiser die „MMBS, die manchen maßgeblich bärtige Stelle" nennt [M; S. 47].

[475] In der Beschreibung des Raumes bspw. wurde in der Übersetzung die Anspielung auf den Wiener Hofkammerbeamten Joseph Kyselak, der bekannt war für die Hinterlassung seines Namens im öffentlichen Raum, ausgespart. Nähere Informationen zur Person Joseph Kysaleks finden sich in der online-Ausgabe der *ZEIT*: http://www.zeit.de/2007/15/A-Kyselak [zuletzt eingesehen am 8. September 2009].

welcher eine Kuckucksuhr zum Einsatz kommt: „*Aus einer Kuckucksuhr springt ein Kuckuck und ruft, eine Pendeluhr beginnt wie wild zu schlagen*. Mutter: Kusch, ihr Requisiten." [K; S. 23]. Die Aufdeckung der Künstlichkeit des Theaters durch den Verweis auf das Requisit und der damit verbundene Bruch der Illusion als Theaterkonvention erzeugen Komik.

Derartige Brüche mit dem Erwartungshorizont finden sich mehrmals in den Stücken Franzobels, in *Kafka* bspw. in Form des dargestellten Selbstmords Kafkas: dieser erschießt sich, tritt aber wenige Seiten später wieder auf [K; S. 46 und S. 51]. In *Mayerling* findet sich eine ähnliche Passage ebenfalls in Zusammenhang mit einer Todesszenerie, wenn Franzobel ein „*gefrorenes Totenbild"* beschreibt, *„derart arrangiert, daß man denkt, es handle sich dabei um die Mayerlingtoten. Beide blutig nackt, erstarrt"* und aus diesem Bild Rudolf plötzlich aufspringt [Vgl. K; S. 10]. Die überraschende Enttäuschung der Erwartungshaltung führt zum Empfinden von Komik.

Der Einsatz von Theatermitteln in Zusammenhang mit der Konstitution komischer Effekte manifestiert sich auch in Zusammenhang mit dem Motiv der Verwechslung bzw. der Verkleidung. In *Mayerling* nimmt sich Graf Hoyos, nachdem er die Nachricht von Rudolfs Tod überbracht hat, den Bart ab und gibt sich als Rudolf zu erkennen [Vgl. M; S. 45]. In *Z!PF* flieht der polnische KZ-Häftling Franz Kedizora in einer SS-Uniform, die er seinem Vorgesetzten gestohlen hat, aus dem Lager und trifft dabei auf den Baron Gerstenberg, der diesen nicht erkennt und ihn für den Rapportführer Kofler hält. Die Komik resultiert in diesem Zusammenhang aus dem Wissensvorsprung des Publikums, das die Fluchtambitionen des Häftlings kennt, während der Baron – im Glauben, es handle sich um den Rapportführer – diesen um Hilfe bittet und ihn anschließend ermahnt, ordentlicher zu sprechen:

> BARON Da. Lesen Sie. Und? Was sagen Sie dazu?
> FRANZ *in SS-Uniform, verlegen* Einberufung. Ich werde mich natürlich einsetzen.
> BARON Aber ihr Einsatz reicht mir nicht, ich will, ich brauche eine Befreiung, eine Unabkömmlichkeit.
> FRANZ Ich werde mich persönlich einsetzen. Verlassen Sie sich auf mich. Das können Sie jetzt schon zerreißen-
> BARON Zerreißen?
> FRANZ Wenn ich sage. *Ab.*
> BARON *besäuft sich* Das heißt, wenn ich es sage. Redens nicht so schlampig.[476]

[476] Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*. S. 40-41.

5.6 KOMIK ALS RESULTAT DES EINSATZES VON ANACHRONISMEN

Franzobel bedient sich in seinen Theatertexten regelmäßig des Anachronismus, indem er gegenwärtige Phänomene, Namen von Zeitgenossen/innen, nachfolgende historische und politische Ereignisse in seine Handlung einführt. Die Kombination eines gegenwärtigen Blickes mit der Schilderung historischer Ereignisse bzw. Biografien erzeugt häufig Komik. An dieser Stelle sollten einzelne Beispiele aufgezeigt werden, anhand derer sich der Einsatz von Anachronismen und die daraus resultierende komische Wirkung festmachen lassen.

In *Kafka* sagt Max Brod Kafka voraus, dass er später einmal seinen Nachlass herausgeben werde: „Wenn du mir vorstirbst, was wahrscheinlich ist, […], dann bringe ich deinen Nachlaß raus, und revidiere, schreibe um" [K; S. 9]. In der Übersetzung wird dieser anachronistische Verweis von Maurice Taszman übernommen: „Si tu meures en avance, ce qui est vraisemblable […], j'édite ton œuvre posthume et je révise, je réécris" [KF; S. 12].

Auch in *Mayerling* finden sich zahlreiche Anachronismen, häufig in Zusammenhang mit Essen und Trinken[477], so erklärt sich der Leibfiaker Bratfisch den Tod des Thronfolgers folgendermaßen:

> BRATFISCH *deutet ihm Vogel* Blödsinn. Wenn der Rudolf wirklich umgebracht worden wäre, dann bestimmt von den Preußen. Oder von dem wäßrigen Zeug bei McDonalds. Der Bismarck und das wässrige McDonalds-Zeug gehören zusammen. Immer wenn ich in das wässrige McDonalds-Zeugs beiße, muß ich an den Bismarck denken. Das braucht man gar nicht kauen. Pfui Deibel.[478]

Rudolf selbst bezeichnet seinen Tod als den Beginn des Fin de siècle: „Im Tod erst werde ich mich aufschwingen, im Tod erst werde ich leben. Mit mir beginnt der Fin de siècle." [M; S. 41]. Wenn der Begriff des Fin de siècle auch schon vor dem Tod des Thronfolgers geprägt wurde[479], so handelt es sich hierbei trotzdem um eine anachronistische Anspielung, da der Begriff erst später als (kultur-)historische Kategorie festgelegt wurde. Dieses anachronistische Element wurde von Anne Monfort in ihrer Übersetzung übernommen: „c'est moi, qui commence la fin de siècle" [MF; S. 8].

---

[477] Vgl. wenn Mary Vetsera den Tod mit „Nescafé" vergleicht [Vgl. M; S. 87] oder wenn Bratfisch sich darüber beklagt, dass zum Gulasch anstatt der Semmel ein „Kornspitz" serviert würde [Vgl. M; S. 24].

[478] Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie.* S. 25-26. In Anne Monforts Übersetzung blieb diese Passage ebenso wie die gesamte Szene zwischen Loschek und Bratfisch am Friedhof unübersetzt.

[479] Die Bezeichnung *Fin de siècle* wurde durch das 1888 entstandene gleichnamige Lustspiel von de Jouvenot und Micard geprägt. Vgl. Wunberg, Gotthart (Hrsg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam, 2000 (Erstauflage 1981), S. 222.

Neben der Vorwegnahme historischer Ereignisse finden sich auch in Zusammenhang mit den Verweisen auf unterschiedliche Persönlichkeiten zahlreiche Anachronismen, dies zeigt sich bspw. in den Gesprächen zwischen Brod und Kafka, wenn diese sich über den „Riesenbürgertumbeschimpfer Wienerwerner Schwabschwab“ [K; S. 7], über Peter Handke [K; S. 61] oder Ernst Jandl [K; S. 60] unterhalten bzw. Franzobel deren Verfahren intertextuell aufnimmt.[480] Auch in *Mayerling* tauchen Anachronismen auf, so verweist Rudolf auf Adolf Hitler, um jedoch im Nachsatz gleich anzufügen, dass es diesen noch gar nicht gäbe [Vgl. M; S. 88] – in diesem Zusammenhang deckt der Autor den Anachronismus also eigenhändig bzw. über das Medium der Figur selbst, auf. Ein weiteres Beispiel manifestiert sich in folgender Passage aus der Unterredung zwischen Rudolf und dem Kaiser:

> FRANZ JOSEPH Der Mond ist nicht größer als ein Teller und an den Russen, an den Russen merkt man, wie die Zeit vergeht.
> RUDOLF Die Russen werden uns verschlucken.
> FRANZ JOSEPH Die Russen sind berechenbar. Den Russen fehlt Esprit. Eine klar vorhersehbare Abfolge zwischen Behaarung und Glatzköpfigkeit. Lenin Glatze, Stalin Haare, Chrustchow Glatze, Breschnjew Haare, Andropow Glatze, Tschernenko Haare, Gorbatschow Glatze, Jelzin Haare, Putin Glatze. Bei den Russen weiß man stets, was kommt.[481]

5.7 ANSPIELUNGEN

In den einzelnen Stücktexten lassen sich zahlreiche Anspielungen festmachen. Ihre komische Wirkung führt Sigmund Freud auf den Verdichtungsvorgang zurück, welcher sich aus der Auslassung eines zur Anspielung hinführenden Gedankenweges ergibt.[482] Franzobel bedient setzt Anspielungen auf unterschiedliche Themenbereiche (Literatur, Geschichte, Politik etc.) und Ebenen (Figurenpersonal, Sprache etc.), besonders in Zusammenhang mit Persönlichkeiten aus der literarischen Szene lassen sich zahlreiche Anspielungen festmachen, bspw. die Verweise auf Nestroy - „Johann Zeitl Klementine Nepomuk Eitler Edler Koloman Strudl Philander Trull von und zu und daher Nest und treu“ [K; S. 77], Fritz von Herzmanovsky-Orlando [Vgl. K; S. 7] oder Werner Schwab - „Schwapp-schwapp-Schwabgeist“ [K; S. 7-8].

[480] S.a. 5.2.3.
[481] Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie*. S. 63.
[482] Vgl. Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. S. 92.

Neben diesen Verweisen auf Namen diverser – großteils österreichischer – Schriftsteller finden sich aber auch intertextuelle Verweise, bspw. in Zusammenhang mit der Figur der Kaiserin Sisi und dem intertextuellen Verweis auf deren eigenes dichterisches Schaffen. Franzobel übernimmt eine Passage aus dem Gedicht *Titania*[483] in seinen Text: „Tief ermüdet geht Titania in dem Garten auf und nieder, löst sich sinnend ihre Flechten, dichtet wandelnd neue Lieder" [M; S. 30], oder in Form der Aneignung fremder literarischer Verfahren bspw. in Anlehnung an Ernst Jandl: „Zwas zweißt, daß ihn ein Zwümmchen zwiebelrunden zwird, Zschournalisten zwommen zwerden, ich zu zwetschkoskopieren, er im Zwitteraturbetrieb als Zwar zerschwänzelt wird." [K; S. 61]. Außerdem lassen sich Anspielungen auf literarische Motive festmachen, bspw. in Form der Bezugnahme auf Goethes Faust in *Z!PF*[484] oder wenn Brod in *Kafka* die Kultur des Spazierengehens und damit verbundene Aussagen berühmter Philosophen – Schopenhauer wird dezidiert genannt – und Literaten, die im Spaziergang ihre Inspiration zu finden behaupteten, lächerlich macht:

> BROD: Spazieren? Nie war mir etwas widerlicher, als spazieren gehen. Immer habe ich die Spaziergänger per se als überhaupt die dümmsten Menschen angesehen. Die leidenschaftlichen Spaziergänger sind in ihrer widerwärtigen, impertinenten ganzen Art mir immer das Fußvolk des Austretens gewesen. […] Nie war Schopenhauer ein Spaziergänger, weder ein Sonntagsspaziergänger noch ein leidenschaftlicher Tagfürtag-Spaziergänger. Schopenhauer war überhaupt kein Spaziergänger, nie, wie kein einziger unserer großen Denker jemals ein Spaziergänger gewesen ist, wie ich immer gesagt habe, daß das Spazierengehen der sicherste Weg in die vollkommene Verdummung ist. Spazieren ist etwas für Primarärzte, Opernsänger und Geschlechtskranke – Gehmas Gernhard.[485]

In der französischen Übersetzung von Taszman wird diese Anspielung auf Thomas Bernhard, der u.a. in seinen autobiografischen Schriften in der Beschreibung seiner Beziehung zu seinem Großvater Johannes Freumbichler die Bedeutung der gemeinsamen Spaziergänge

[483] Die Feenkönigin Titania aus Shakespeares *Sommernachtstraum* fungierte als zentrale Identifikationsfigur der Kaiserin. Das Gedicht wurde in einer von Brigitte Hamann herausgegebenen Sammlung der Gedichte der Kaiserin publiziert. Hamann, Brigitte (Hrsg.): *Kaiserin Elisabeth. Das poetische Tagebuch.* Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984, S. 78. In der Buchausgabe zu *Mayerling* findet sich außerdem im Anhang noch das Gedicht *Titanias Klage*, vgl.: Franzobel: *Mayerling. Stück, Materialien, Collagen.* S. 109.

[484] S.a. 2.2.1.

[485] Franzobel: *Kafka. Eine Komödie*. S. 35-36.

betont[486], wörtlich übernommen, ob sich dem französischen Leser bzw. Theaterpublikum die Anspielung daraus erschließt, ist fraglich:

> MAX BROD. – Me balader? Rien ne m'est plus odieux que de me balader. Toujours j'ai considéré les promeneurs *per se* comme par-dessus comme les plus bêtes des gens. Pour moi, les promeneurs passionnés sont pour moi dans toute leur manière impertinente et odieuse, les fantassins de la retraite. […] Schopenhauer n'était surtout pas un promeneur, jamais, tout comme nos grands penseurs jamais n'ont été un promeneur. Comme je l'ai toujours affirmé, la promenade est le chemin le plus sûr de la bêtification. La promenade, c'est bon pour les médecins primaires, les chanteurs d'opéra et les malades du sexe. Gehmas Gernhard.[487]

Neben diversen Anspielungen auf die Literatur finden sich aber auch Anspielungen auf politische bzw. historische Fakten. In *Mayerling* bspw. erfolgt der Verweis auf die Instrumentalisierung der Zensur zu Zwecken der Monarchie: „SISI Erpresserbriefe? Wofür gibt es die Zensur? Pourquoi? Es ist der Sinn der Zensur, daß wir nicht erpresst werden können." [M; S. 50] oder auf den Größenwahn bzw. fehlenden Realitätssinn des Kaisers Franz Joseph, wenn der Autor seiner Figur folgende Worte in den Mund legt: „Nur eines weiß ich nicht, wie es ist, Kolonien zu haben, wir sind ein beiläufiges Weltreich ohne Kolonien. Wir haben nichts erobert, nichts nach mir benannt. Nicht einmal Possenhofen. Nicht einmal die Ehefrau. Ein Skandal." [M; S. 30].

Auf Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens finden sich ebenso Anspielungen – in *Mayerling* bspw. in Form der „Erni Werner"[488] [M; S. 95] – wie auf Vereine, Gruppierungen oder Unternehmen – in *Z!PF* bspw. die Anspielung auf Ikea, wenn der Bauer dem SSler Emmerich seine „Möbel mit Namen" [Z; S. 25] präsentiert.

---

[486] Vgl. Bernhard, Thomas: *Ein Kind*. 16. Auflage, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001, S. 79-80. Allgemein fungiert der Spaziergang als zentrales Motiv in Bernhards Werk, vgl. den Spaziergang durch den Lärchenwald in der Erzählung *Ja*.

[487] Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 32-33.

[488] Das Stück wurde unter der Direktion Emmy Werner am Wiener Volkstheater uraufgeführt. Vgl. http://inszenierung.at/volkstheater/daten/produktionen/prod_m/mayerling.html [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].

6. VOM LITERARISCHEN ZUM SZENISCHEN ÜBERSETZUNGSPROZESS

6.1 DIE FRAGE NACH DIFFERENTEN LACHKULTUREN ODER VON DER LACHKULTUR ALS SCHNITTMENGE

Mit der Begriffswahl der differenten Lachkultur beziehe ich mich auf Michael Bachtin, der diesen Terminus in seiner Auseinandersetzung mit Rabelais und damit verbunden der Dualität zwischen einer Volkskultur und einer „ernsten Kultur" im Mittelalter einführt. Bachtin schildert die Lachkultur als eine Volkskultur, eine Kultur der Massen, die oppositionell und utopisch einer repressiven ernsten Kultur von Staat, Feudalherrschaft und Kirche gegenübersteht und die auf Feiertage und Festlichkeiten reduziert war.[489] Im Rahmen meiner Auseinandersetzung mit Lachkultur erfolgt jedoch eine Ausweitung dieses Terminus: in Anlehnung an Thorsten Unger, der Lachkultur als einen Deutungshorizont[490] darstellt, wird dieser nämlich aus seiner Beschränkung auf eine bestimmte soziale Gruppe bei Bachtin gelöst und auf einen größeren nationalen bzw. sprachräumlichen Kontext appliziert.

Thorsten Unger charakterisiert Lachkulturen als Schnittmenge, die in einem Überschneidungs- und Durchdringungsverhältnis zu anderen Kulturen steht[491], ein Aspekt, der auch in der Auseinandersetzung mit den einzelnen Theatertexten und ihren Übersetzungen regelmäßig manifest wurde und der infolgedessen in dieser Abschlussbetrachtung zur Übersetzbarkeit der komischen Elemente von Bedeutung sein wird. Auffällig in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass sich das Konzept der Schnittmenge nicht nur auf das Verhältnis der Lachkultur zu anderen Teilkulturen anwenden lässt, sondern dass auch die unterschiedlichen Lachkulturen an sich gemeinsame Schnittmengen aufweisen.[492] In diesem Zusammenhang gilt es darauf hinzuweisen, dass Humor nie in einem historischen Vakuum verstanden und Nation nicht als fixe Kategorie, deren geographische Grenzen auch auf einen bestimmten Humor- bzw. Komikbegriff anwendbar sind, verstanden werden dürfen.

---

[489] Vgl. Kaempfe, Alexander: Die Funktion der sowjetischen Literaturtheorie. In: Bachtin, Michael M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.* Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990, S. 133-148, S. 140.

[490] Vgl. Unger, Thorsten: Differente Lachkulturen? - Eine Einleitung. In: Schultze, Brigitte; Turk, Horst; Unger, Thorsten: *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. (Forum Modernes Theater, Band 18). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995, S. 9-29, hier: S. 11.

[491] Vgl. Unger, Thorsten: Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung. S. 18.

[492] In Zusammenhang mit der universalen Verstehbarkeit weiter Teile von Komik spricht Thorsten Unger von einer „globalen Lachkultur". Vgl. Unger, Thorsten: Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung. S. 11.

Um die Frage nach differenten Lachkulturen in Bezug auf die im Rahmen dieser Arbeit behandelten Theatertexte und ihre Übersetzungen zu stellen, muss vorab untersucht werden, wie sich differente Lachkulturen manifestieren. Als Beispiel hierfür sei eine Feststellung, die Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* trifft, angeführt:

> Regnard brachte seinen „Zerstreuten" im Jahre 1679 aufs Theater; und er fand nicht den geringsten Beifall. Aber vierunddreißig Jahr darauf, als ihn die Komödianten wieder vorsuchten, fand er einen so viel größern. Welches Publikum hatte nun recht? Vielleicht hatten sie beide nicht unrecht.[493]

Diese Beobachtung Lessings in Zusammenhang mit zwei Aufführungen von Regnards Komödie *Der Zerstreute* stellt einen Verweis auf die Relativität von Komik und infolgedessen die schwierige Beschreibbarkeit komischer Phänomene[494] dar.

Sowohl auf der Rezeptionsebene, auf die Lessing sich bezieht, als auch auf der Produktionsebene manifestiert sich eine enge Bindung der Komik an einen jeweiligen sozio-kulturellen Kontext. Aber nicht nur auf der von Lessing dargestellten diachronischen Ebene ist Komik einem permanenten Wandel unterlegen, auch auf synchronischer Ebene eröffnen sich unterschiedliche Konzeptionen von Komik.

Helmut Plessner beschreibt in seinem Aufsatz *Lachen und Weinen* den Menschen als „ein Wesen, das sich weder bei allen Völkern noch zu allen Zeiten gleich versteht und gerade in seinem ursprünglich-alltäglichen Verständnis geschichtlich gebunden ist"[495]. In Zusammenhang mit einer Abhängigkeit der Komik von einem bestimmten Normenbewusstsein stellt er fest: „Was eine Gesellschaft komisch findet, worüber sie lacht, das wechselt im Lauf der Geschichte, weil es zum Wandel des Normenbewußtseins kommt."[496] Auch Susanne Schäfer beschreibt in ihrem Band *Komik in Kultur und Kontext* dieses Phänomen:

> Auf synchronischer Ebene fallen die unterschiedlichen Ausformungen und Auffassungen des Komischen zwischen Kulturen, Nationalitäten, ethnischen, regionalen

[493] Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe 1999. Stuttgart: Reclam, 1981. S. 149.
[494] S.a. Kapitel 5.
[495] Plessner, Helmut: *Gesammelte Schriften 7. Ausdruck und menschliche Natur.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 219. Auch bei Bergson findet sich der Verweis auf die enge Gebundenheit des Komikbegriffes an den jeweiligen nationalen bzw. kulturellen Kontext. Er thematisiert in diesem Zusammenhang auch die Übersetzungsproblematik: „Combien de fois n'a-t-on pas fait remarquer, d'autre part, que beaucoup d'effets comiques sont intraduisibles d'une langue dans une autre, relatifs par conséquent aux mœurs et aux idées d'une société particulière?" Bergson, Henri: *Le rire.* S. 6.
[496] Plessner, Helmut: *Gesammelte Schriften 7.* S. 299.

> und sozialen Gruppen auf. Was binnenkulturell eindeutig und wie selbstverständlich als komisch verstehbar ist, ist es auf interkultureller Ebene plötzlich nicht mehr. […] Die komische Praxis spiegelt mehr oder weniger die sozio-kulturellen Systeme wider, in denen sie entsteht. Sie ist Ausdruck ihrer Kultur insofern, als sie von ihr hervorgebracht wird und sie gleichzeitig reflektiert.[497]

Das Komische wird infolgedessen als ein „Speicher kultureller Bedeutung" definiert, es ist „fest in der Kultur, in der es entsteht, verankert"[498]. Somit steht das Komische in einem permanenten Wechselverhältnis zu seinem Kontext. Dieser wird von historischen, politischen, gesellschaftlichen und geographischen Faktoren bestimmt, die ihrerseits Einfluss auf die Produktion und die Rezeption von Komik nehmen.[499] Eine ähnliche Feststellung trifft Jenny Schrödl in ihrem Aufsatz über das Scheitern von Komik:

> Komische Inhalte, Formen und Strategien sind dezidiert an die Norm- und Regelsysteme der jeweiligen Zeit und Kultur gebunden bzw. situativ und kontextuell bedingt. Der Inhalt des Komischen, die Art und Weise seiner Produktion, Darstellung und Erscheinungsform […] sowie die komische Person selbst, ist abhängig vom jeweiligen sozialen ästhetischen, medialen, politischen oder wissenschaftlichen Kontext, der auch das Publikum und mit ihm den jeweiligen Sinn für Humor der einzelnen Subjekte einschließt und der als Resultat oder Effekt sozialer Bezüge verstanden werden kann.[500]

Sowohl Produktion als auch Rezeption von Komik stehen ergo in einer engen Relation zu ihrem Kontext. Die Entstehung komischer Wirkung aus der Abweichung von der Norm (bei Bergson der Begriff des „écart") ist eng gebunden an ein bestimmtes Normenbewusstsein bzw. eine bestimmte Tradition:

> Humour ne peut pas être compris que si les destinataires partagent avec le destinateur un imaginaire ethno-socio-culturel qui est celui de leur communauté d'appartenance et auquel ils ont été exposés durant leur socialisation. Font partie de ce type de savoir: dates, lieux de mémoire, personnages et phrases célèbres, grandes images du vécu communautaire plus ou moins soumises au stéréotypage.[501]

---

[497] Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext*. (Studien Deutsch, Band 22). München: Iudicium-Verlag, 1996. S. 35.

[498] Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext*. S. 10.

[499] Susanne Schäfer bedient sich in diesem Zusammenhang des Begriffsinstrumentariums, das E.T. Hall mit seinem Konzept der „high-context" bzw. der „low-context-communication" aufstellt. Vgl. Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext.* S. 133ff.

[500] Schrödl, Jenny: Vom Scheitern der Komik. In: Haider-Pregler, Hilde et al. (Hrsg.): *Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien.* (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 51. Jg., Heft 4). Wien: Böhlau Verlag, 2006, S. 31-40, hier: S. 38.

[501] Laurian, Anne-Marie; Szende, Thomas: Avant-propos. In: Laurian, Anne-Marie; Szende, Thomas (Hrsg.): *Les mots du rire: comment les traduire? Essais de lexicologie contrastive*. (Publication du Centre de recherche Lexique-Cultures-Traductions). Bern: Peter Lang, 2001, S. 1-17, hier: S. 2-3

Die Abweichung als Basis für Komikkonstitution stellt auch das zentrale Untersuchungsobjekt der in der Komikforschung dominanten Inkongruenztheorie dar. Horst Turk beschreibt dieses Phänomen als Basis einer komischen Wirkung folgendermaßen:

> Daß zur *vis comica* konstitutiv die Normverletzung und die Grenzüberschreitung gehören, dürfte über alle Lachszenarien in allen Kulturen gelten, ebenso aber auch die idiosynkratische Besetzung, mit der die jeweilige Art der Grenzüberschreitung überwacht wird.[502]

Die Abweichung von der Norm – Komik wird in diesem Zusammenhang auch als Kipp-Phänomen[503] bezeichnet – als über kulturelle Grenzen hinweg grundlegendes komikkonstituierendes Prinzip führt zu der Schlussfolgerung, dass der Vergleich zwischen einer französischen und einer deutschsprachigen – bzw. bei Franzobel wäre es aufgrund oben angeführter Charakteristika auch legitim von einer spezifisch österreichischen Lachkultur zu sprechen – auf den Vergleich der die beiden Kulturen konstituierenden Normen stattfinden muss.

Und an dieser Stelle stoße ich auf die Schwierigkeiten der anfänglich aufgestellten These der differenten Lachkulturen. Anhand der in der Arbeit aufgestellten Kategorien lässt sich nämlich vielmehr eine enge Verbindung zwischen einer französischen und einer österreichischen Lachkultur feststellen, die sich bspw. in Zusammenhang mit der Körperkomik und Bergsons Theorie des Einbruches der Mechanik in die Natur manifestiert. Aus der Gültigkeit dieser These sowohl für die Rezeption durch ein deutschsprachiges als auch durch ein französisches Publikum ergibt sich in diesem Zusammenhang die oben aufgestellte Theorie einer Lachkultur als Schnittmenge zweier Kulturen. Die Konzeption des komischen Körpers, wie sie von Franzobel vorgenommen wird, repräsentiert bspw. zahlreiche Parallelen zur Körperdarstellung bei Rabelais. Michael Bachtins Beschreibung des grotesken Körpers[504] trifft infolgedessen auch auf Franzobels Körperkonzeption zu:

---

[502] Turk, Horst: Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens. In: Schultze, Brigitte; Turk, Horst; Unger, Thorsten: *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. (Forum Modernes Theater, Band 18). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995, S. 299-317, hier: S. 313.

[503] Komik als ein Kipp-Phänomen beschreibt Wolfgang Iser zufolge die komische Wirkung aus einer „Kettenreaktion ständigen Umkippens" zweier in einem wechselseitigen Negationsverhältnis stehender Positionen. Komik sei demnach das Ergebnis eines Entlarvungseffekts. Vgl. Iser, Wolfgang: Das Komische – ein Kipp-Phänomen. In: Bachmaier, Helmut (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam, 2005, S. 117-120.

[504] Hans Robert Jauß differenziert in seinem Aufsatz *Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden* zwischen dem komischen Helden, der sich seiner Meinung nach aus der Abweichung (Verhalten, Erscheinungsform etc.) von einer etablierten Norm und damit verbunden der Enttäuschung einer bestimmten Erwartungshaltung konstituiert und dem grotesken Helden, dessen Komik nicht mehr aus dem Gegenbild einer

> Die wesentlichen Ereignisse im Leben des grotesken Leibes, sozusagen die Akte des Körper-Dramas, Essen, Trinken, Ausscheidungen (Kot, Urin, Schweiß, Nasenschleim, Mundschleim), Begattung, Schwangerschaft, Niederkunft, Körperwuchs, Altern, Krankheiten, Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung durch einen anderen Leib – alles das vollzieht sich an den Grenzen von Leib und Welt, an der Grenze des alten und des neuen Leibes.[505]

Auch in den Theatertexten Franzobels manifestiert sich der Einfluss einer grotesken Körperkonzeption, Sexualität und Körpersäfte spielen bei ihm eine zentrale Rolle, der menschliche Körper dient regelmäßig als Projektionsfläche innerer Zustände (vgl. Kafkas Verdauungsprobleme)[506]. Susanne Schäfer trifft in Zusammenhang mit komischen Inhalten im Mittelalter eine interessante Feststellung, die auch auf Franzobels Stücke zu einem gewissen Grad zutrifft und die den im sechsten Kapitel dieser Arbeit aufgestellten Kategorien entsprechen: „Der komische Inhalt und Stil des Mittelalters ist von derber Darstellung, von lust- und genußvoller Übertreibung geprägt. Im wesentlichen [sic] sind es die Aspekte der Leiblichkeit, die übertrieben werden: Essen, Ausscheidung und Sexualität“[507].

Die Allgemeingültigkeit komischer Elemente in Bezug auf die Körperlichkeit der Figuren[508] resultiert besonders auch aus einer gemeinsamen Tradition, welche die französischsprachige und die deutschsprachige Theaterliteratur verbindet: die Commedia dell’Arte[509]. Bärbel Fritz verweist in ihrem Aufsatz *Zwischen Integration und Differenzierung: Der Beitrag der*

---

heroischen Identität, sondern aus der Freisetzung unterdrückter Kreatürlichkeit resultiert. Vgl. Jauß, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer: *Das Komische*. (Poetik und Hermeneutik, Band 7). München: Fink Verlag, 1976. S. 103-132, hier: S. 105-107. Franzobels Figuren lassen sich weder der einen noch der anderen von Jauß aufgestellten Kategorie zuordnen, vielmehr handelt es sich um Hybride.

[505] Bachtin, Michael M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.* Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.

[506] In diesem Zusammenhang interessant: Bachtins Ausführungen über den Karneval, wonach dieser die „umgestülpte Welt“ repräsentiere, in der alle sonst gültigen Gesetze, Verbote, Beschränkungen außer Kraft gesetzt seien. Vgl. Bachtin, Michael M.: *Literatur und Karneval.* S. 48. Eine ähnliche Feststellung zur Bedeutung der Körpersäfte in Franzobels Werk trifft Helmut Gollner, der einen Abschnitt seines Essays unter den folgenden Titel stellt: „Franzobel: Überall spritzt etwas, zerstäubt etwas, vibriert und stöhnt.“ Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache.* S. 223-231.

[507] Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext*. S. 153.

[508] Nicht nur zwischen unterschiedlichen literarischen Traditionen lässt sich in Zusammenhang mit komischen Körperkonzeptionen eine enge Verbindung herstellen. Bergsons These des mechanischen Körpers lässt sich auch filmgeschichtlich als grenzübergreifend nachweisen. Man vergleiche bspw. die Filme Charlie Chaplins, Louis de Funès oder der britischen Komikergruppe Monty Python. Diese Filme feierten weit über ihre jeweiligen Landesgrenzen hinweg große Erfolge und wären infolgedessen sicherlich ein interessanter Untersuchungsgegenstand in Bezug auf Thorsten Ungers These einer „globalen Lachkultur“.

[509] Die bei Franzobel übliche Reduktion der Figuren auf bestimmte Charaktereigenschaften und die starke Tendenz zur Typisierung ist auch einer französischsprachigen Theatertradition nicht fremd, vgl. bspw. die Komödien Molières. Zur Tendenz der Typisierung in der Folge einer Tradition der Commedia dell’Arte s.a. 5.4.

Dramenübersetzung zur Kulturgeschichte ebenfalls auf diesen Zusammenhang. Sie spricht von einer „Mitgegenwart von Anderem und Fremdem" und charakterisiert die lustige Person „in ihren jeweiligen nationalspezifischen Ausprägungen" als „Produkt mannigfaltiger Kulturkontakte als deren Referenz spätestens seit dem 18. Jahrhundert die Commedia dell'Arte dient"[510]. Dieser komme – Fritz zufolge – „im europäischen Distinktionsrahmen sozusagen ein leitkultureller Status"[511] zu.

Ähnlich wie mit der Körperlichkeit verhält es sich mit dem Einsatz theaterspezifischer Mittel zur Konstitution von Komik. Auch diese werden in den Übersetzungen bis auf wenige Ausnahmen übernommen. Franzobels ausufernde Phantasie in Kostüm- und Bühnenraumgestaltung[512] lässt sich auch in einem französischen Kontext verwerten. Susanne Schäfer beschreibt die Übertreibung als ein „Komikmittel, das von seiner Struktur her interkulturell leicht verstehbar sein dürfte, da die Komiksignale meist eindeutig sind"[513]. In Bezug auf den Einsatz der Anachronismen lässt sich in der Übersetzung ebenfalls feststellen, dass diese zu einem großen Teil übernommen wurden.

Im Gegensatz zu Körperlichkeit, Anachronismen und Theatermittel, die sich – wie oben zu zeigen versucht wurde – verhältnismäßig gut in einen französischen Kontext übertragen lassen, erweist sich die Transformation der sprachlichen Form und die Suche nach einem geeigneten Äquivalent in den Theatertexten regelmäßig als größte Schwierigkeit. Franzobels Theatertexte sind von einem bewussten Spiel mit Rhythmen und Gleichklängen, Sprachmelodie und Variation geprägt. Der Dichter selbst bezeichnete seine Dichtung einmal als fragiles Sprachkunstwerk, das seiner Meinung nach nicht übersetzbar sei[514], eine These, die er im Interview bekräftigte:

> Ja, ich glaube, ehrlich gesagt, das [die Übersetzung; Anm.] funktioniert nicht, brutal gesagt. Das geht nur dann, wenn der Übersetzer selbst auch ein Künstler ist, sehr viel weiß und ein hohes poetisches Sensorium hat und ich gehe davon aus, dass das die wenigsten haben prinzipiell, deswegen ist es irgendwo immer zum Scheitern verurteilt.

[510] Fritz, Bärbel: Zwischen Integration und Differenzierung: S. 221-222.
[511] Fritz, Bärbel: Zwischen Integration und Differenzierung: Der Beitrag der Dramenübersetzung zur Kulturgeschichte. S. 243
[512] S.a. 5.5.
[513] Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext*. S. 155.
[514] „Ich hab bei Lesungen erlebt, dass man zumindest die Pointen übersetzen kann. Natürlich muss bei meiner dichten Satzstruktur, bei meinen vielen Anspielungen immer etwas auf der Strecke bleiben, das geht gar nicht anders. Auch der Rhythmus, der bei mir natürlich eminent wichtig ist, ist kaum transportierbar. Aber wenn jemand dichterische Begabung hat, kann er dem zumindest nahe kommen. Aber es muss etwas verloren gehen, das ist bei Übersetzungen halt das Problem. Dichtung, so wie ich sie verstehe, im Sinne eines fragilen Sprachkunstwerks, ist nicht übersetzbar." Leeb, Notburga: *Aspekte der Dialogizität in Franzobel: „Die Musenpresse"*. S. 110.

> Und ich habe meistens bei übersetzten Sachen das Gefühl, es funktioniert der Inhalt, aber es geht die Form verloren bzw. wenn man jetzt auf die Form schaut, dann geht der Inhalt ein bisschen verloren, also irgendetwas fehlt mir immer in Übersetzungen, ich kann mir nicht vorstellen, dass das bei meinen Sachen anders ist.[515]

An dieser Stelle gilt es anzuführen, dass in den einzelnen Übersetzungen unterschiedliche Zugänge zu Franzobels Sprache gewählt wurden. Maurice Taszmans Übersetzung von *Kafka. Eine Komödie*, bewegt sich in der Auflösung von Franzobels unendlichen Wortverknüpfungen durch den Bindestrich verhältnismäßig nahe am Original.[516] Nichtsdestotrotz fällt der Effekt der Wiedererkennung bestimmter regionaler, sprachlicher Muster und ihres jeweiligen Kontextes (vgl. die Dialektpassagen der Hexen und Teufel oder die Anspielungen auf die literarischen Verfahren Ernst Jandls) als Quelle komischer Lust[517] zu einem großen Teil in der Übersetzung zwangsläufig aus. Das Empfinden bzw. Nichtempfinden von Komik beruht in diesem Zusammenhang weniger auf differenten Lachkulturen als vielmehr auf einem unterschiedlichen Wissenshorizont. Die Abweichung von einer Norm kann nicht als komisch empfunden werden (Inkongruenztheorie), wenn die Norm an sich nicht bekannt bzw. relevant ist.

Zur Einführung eines französischen Äquivalents in Zusammenhang mit den sprachlichen Verfahren Franzobels, insbesondere dem Dialekt, würden sich in Zusammenhang mit dem Lautgedicht die Verfahren der Autorenvereinigung *Oulipo* anbieten[518], deren zentrales Prinzip darin besteht, anhand bestimmter – meist mathematischer – Formeln literarische Texte zu erzeugen.[519] Als Beispiel hierfür sollen die ersten fünf Zeilen eines sogenannten „abécédaire“[520] angeführt werden:

> 1 Bah! Beh! Bi beau: but
> 2 Caquet: qui cocu?
> 3 Dad est dit dodu

[515] Transkription des Interviews mit Franck Dimech.
[516] S.a. 5.2.4.
[517] Vgl. Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. S. 135. S.a. 5.2.2.
[518] Oulipo wird auch vom Autor selbst als wichtiger Fixpunkt in seiner Auseinandersetzung mit französischer Literatur genannt, er verweist in diesem Zusammenhang auch auf den Humor bzw. die Ironie in diesen Texten. Vgl. Transkription des Interviews mit Franzobel.
[519] Im *Petit Robert des noms propres* findet sich folgende Erklärung zu Oulipo: „OuLiPo: Atelier d'expérimentation littéraire dont le nom est l'acronyme de ‚Ouvroir de Littérature Potentielle'. Le groupe […] cherche à réintroduire la notion de contrainte formelle dans la création littéraire (lipogrammes, structures mathématiques, etc.)“. Robert, Paul (Hrsg.): *Le petit Robert des noms propres. Dictionnaire alphabétique et analogique illustré en couleurs.* Rédaction dirigée par Alain Rey. Nouvelle Édition refondue et augmenté. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2002 (Erstauflage 1974), S. 1550.
[520] Als „abécédaire“ wird gemeinhin die Verbildlichung des Alphabets (bspw. ABC-Lernbuch) verstanden. Vgl. Robert, Paul (Hrsg.): *Le nouveau petit Robert.* S. 4.

4 Faf' et fife au fût!
5 Gag: Eh, Guy, gogues hue![521]

Weitere Techniken der Gruppe bestehen im Auslassen bestimmter Buchstaben (Lippogramme) oder im sog. „holorime à répétition", der besonders in der französischen Sprache aufgrund der zahlreichen Assonanzen ein breites Spielfeld bietet:

Hou! Lippe, eau!
Où Lipp? Haut?
Houx lit: „peau"
Houle hippo!
Où lit, pot?[522]

Wenn Franzobel die sprachliche Gestaltung seiner Werke auch nicht auf bestimmte mathematische Muster hin konzipiert und sich, wie oben ausgeführt, in seiner Werkgeschichte eine immer stärkere Loslösung von sprachkritischen bzw. –experimentellen Mustern hin zum Erzählen von Geschichten manifestiert, so lassen sich trotzdem Parallelen festmachen, die auch für die Übersetzungsarbeit von Bedeutung sein können. Die Einführung einer französischen regionalen Sprachform wäre in diesem Zusammenhang nicht zielführend, da sie eine Vermischung zweier unterschiedlicher Kontexte implizieren würde: in *Z!PF* bspw. der Kontext oberösterreichischer Zeitgeschichte einerseits und jener einer französischen Regionalsprache, die beim Publikum bestimmte Assoziationen hervorruft, andererseits.

Auch in der Übersetzung Jean-Marie Winklers wird eine Konzentration auf die lautliche Gestaltung in Zusammenhang mit den Dialektpassagen der Hexen und Teufel deutlich. Die Etablierung eines bestimmten Versmaßes – bei Winkler vorzüglich jenes des Alexandriners – impliziert einen ganz bestimmten Rhythmus[523], der wiederum mit der Funktion des Dialekts im Original korreliert und zugleich einen neutralen Boden in der Übersetzung bietet.

Ein Beispiel für eine gelungene Übertragung der sprachlichen Komik in der Übersetzung findet sich in *Mayerling*. Dies zeigt sich bspw. an jenen Stellen, in welchen Sisi ihre Sätze immer wieder mit französischen Einwürfen unterbricht. In der französischen Übersetzung werden diese durch ein Umschalten auf das Italienische kompensiert. Die Sprache fungiert in

[521] Oulipo: *La littérature potentielle. (Créations Re-créations Récréations)*. Paris: Gallimard (Collection Folio Essays), 1973, S. 301.
[522] Oulipo: *La littérature potentielle*. S. 233.
[523] Vgl. „Les fumées aux fumées, les nazis au néant; du destin vers le rien, un grand pas de géant; les idées, les fusées, cela ne sert à rien; pour les bourreaux aussi, la guerre touche à sa fin" [ZF; S. 51].

diesem Kontext als Verfremdungseffekt, sie ermöglicht dem/der Zuschauer/in die zum Empfinden von Komik nötige Distanz – Bergson spricht von der „anesthésie momentanée du cœur“[524]. Durch die Regelmäßigkeit der fremdsprachlichen Einwürfe entsteht außerdem ein metronomischer Rhythmus dessen Mechanik[525] noch eine zusätzliche Steigerung der komischen Dimension bewirkt.

Die Problematik des Wissenshorizonts manifestiert sich auch in Zusammenhang mit einer anderen Komikkategorie bei Franzobel, welche ich in meiner Auseinandersetzung ausmachen konnte: die Anspielung. Franzobels Verweise auf Protagonisten/innen des österreichischen Kulturlebens, regionales Kulturgut (typisch österreichische Speisen in *Kafka*), sprachliche Verfahren (Wortspiel mit „Zipf“[526]) etc. werden zwar übersetzt, gehen jedoch infolge des Kontextwechsels zum Teil verloren bzw. büßen ihre komikerzeugende Wirkung ein.

An dieser Stelle muss jedoch auch auf die Umkehrung verwiesen werden, denn in gewisser Hinsicht kann gerade der fehlende Wissenshorizont Basis für die Entstehung einer komischen Wirkung sein. Eine derartige Beobachtung machte Jean-Marie Winkler in Zusammenhang mit dem Werk Thomas Bernhards, wenn er im Interview folgendes Phänomen beschreibt:

> Ein ausländischer Name eines Provinzortes kann an sich schon komisch wirken. Bei Bernhard hast du in *Minetti* zum Beispiel Dinkelsbühl. Da brauchst du nur Dinkelsbühl zu sagen, da lacht der ganze Saal. Ich kann mir schon vorstellen, dass Vöcklabruck bei uns ein Lacher wird, das tut mir leid für die Leute aus Vöcklabruck. *Lacht*. Du siehst, es ist unfreiwillig in dem Fall, wenn die Namen provinziell klingen, dann hast du nicht den lokalen Effekt als Publikumsbeschimpfung, sondern den provinziellen Effekt und das wird dann auch zum Lacher.[527]

Die Komik als Resultat einer Konfrontation mit etwas Fremden thematisiert auch Susanne Schäfer in *Komik in Kultur und Kontext*. In Berufung auf die Beobachtungen des Philosophen Carl F. Flögel beschreibt sie dieses Phänomen, wonach „ein außenstehender Beobachter etwas komisch oder lächerlich findet, was dem Beobachter innerhalb der Kultur als normal oder

[524] „Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur.“ Bergson, Henri: *Le rire*. S. 5.
[525] Vgl. hierzu Bergsons Grundthese „du mécanique plaqué sur du vivant“ als komisches Grundprinzip. Bergson, Henri: *Le rire*. S. 33.
[526] Die Wortspiele „Ein fader Zipf“ und „bis Zipf ist der Krieg nur zipferlweis gekommen“ [Z; S. 9-10] bspw. fallen in der Übersetzung zwangsläufig aus.
[527] Transkription des Interviews mit Jean-Marie Winkler.

sogar verehrungswürdig erscheint“[528], mit Karl Valentin gesprochen: „Komisch wirkt der Fremde nur in der Fremde“[529].

6.2 Die Suche nach dem adäquaten Zeichen als zentrale Parallele zwischen literarischer und szenischer Transformation

> En tant que metteur en scène je travaille beaucoup sur cette hiérarchie des signes […]. Pour moi, traduction ou mise en scène, c’est le même travail, c’est l’art du choix dans la hiérarchie des signes.[530]

Der französische Übersetzer und Regisseur Antoine Vitez beschreibt das Auswählen als oberstes Prinzip und zentrales Bindeglied zwischen zwei unterschiedlichen Transformationsprozessen: der literarischen Übersetzung einerseits und der szenischen Übersetzung andererseits. Die Inszenierungsarbeit als Selektionsprozess von Zeichen und das Theater als ein „System der Bedeutungskonstitution“[531] stellen auch ein zentrales Forschungsobjekt der Theatersemiotik dar, die sich ausgehend vom tschechischen Strukturalismus und französischen Vorbildern (Patrice Pavis etc.) ab den Siebzigerjahren auch in Deutschland als fixe Kategorie in der Theaterwissenschaft etablierte. Eine Protagonistin dieser Entwicklung, Erika Fischer-Lichte, attestiert dem theatralischen Text gegenüber dem literarischen ein komplexeres Zeichensystem: während Letzterer rein mit sprachlichen Zeichen arbeite, bediene der Theatertext hingegen ein heterogenes Zeichensystem, die Inszenierung begreift sie infolgedessen als semiotischen Prozess, „in dem ein Text, der aus sprachlichen Zeichen besteht, in einen Text aus theatralischen Zeichen transformiert wird“[532].

Eine ähnliche Feststellung trifft Guido Hiß, wenn er ebenfalls die Theateraufführung als erheblich vielschichtiger als den Dramentext charakterisiert: „auf der Bühne korrespondieren

[528] Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext*. S. 37.
[529] Zit. n. Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext*. S. 43. Schäfer beruft sich in diesem Kontext auch auf Helmut Plessner, demzufolge das Lachen als „elementare Reaktion gegen das Bedrängende des komischen Konflikts“ zu werten ist. Zit. n. Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext*. S. 45.
[530] Banu, Georges; Girault, Alain: Le devoir de traduire. S. 9.
[531] Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1990, S. 233-259, hier: 234.
[532] Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. S. 251-252. Eine systematische Auflistung der einzelnen Zeichensysteme, welche die Basis der theatersemiotischen Untersuchungspraxis darstellt, findet sich ebenfalls in diesem Aufsatz. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. S. 237.

Sprach- und Körperausdruck (Mimik, Gestik, Bewegung im Raum, Maske und Kostüm) mit räumlichen Bedeutungsfaktoren, die Beleuchtung gestaltet mit, womöglich auch noch Musik-, Film- oder Videoeinblendungen."[533] Hinzu kommt, wie Hiß anmerkt, die Kategorie des/der Zuschauers/in, die besonders in den letzten Jahren eine verstärkte Beachtung gefunden hat.

In der Theatersemiotik regiert die Metapher von der Aufführung als Text – die Aufführung wird als Ergebnis eines Transformationsprozesses vom literarischen in einen szenischen Kontext untersucht.[534] Auch in diesem Zusammenhang manifestiert sich eine Parallele zwischen der literarischen und der szenischen Übersetzung: die notwendige Fähigkeit des Publikums, bestimmte Bedeutungshintergründe zu generieren. Friedemann Kreuder verweist auf die Erinnerung als zentrale Kategorie in der Bedeutungsgenerierung: Aufführung und kulturelle Erinnerung spielen ihm zufolge untrennbar ineinander:

> Damit wird vor allem bedenkenswert, dass das, was wir aus dem Strom der Ereignisse einer Aufführung herausgreifen und behalten, und, wie wir es dann später beschreiben, ja, welche *Empfindungen* wir damit verbinden, von den Informationen abhängt, die wir über die Vergangenheit gespeichert haben – Wahrnehmungen, lebens-/geschichtliche Ereignisse, Lektüren etc. D.h., das Vergangene ist uns immer nur über die „Modelle" zugänglich, die unserer Erinnerung zugrundeliegen bzw. die wir benutzen, um sie zu beschreiben.[535]

Kreuders Erinnerungsmodell lässt sich sowohl auf den literarischen als auch auf den szenischen Transformationsprozess anwenden: die Rezeption eines übersetzten, literarischen Textes ist ebenso wie eine szenischen Aufführung abhängig vom Wissenshorizont des Publikums. Annäherungen des Textes bzw. einer Aufführung an eine spezifische Zielkultur bzw. deren Verweigerung müssen infolgedessen auch stets mit einem Bewusstsein für den Erfahrungshorizont bzw. den kulturellen Kontext der Rezipienten/innen vorgenommen werden.

---

[533] Hiß, Guido: Zur Aufführungsanalyse. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1990, S. 65-80, hier: S. 67.

[534] Zum Einsatz des Textbegriffes in Zusammenhang mit szenischen Transformationsprozessen vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters 3. Die Aufführung als Text*. 4. Auflage, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999 (Erstauflage 1983), S. 10-68.

[535] Kreuder, Friedemann: Formen des Erinnerns in der Theaterwissenschaft. In: Balme, Christopher; Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter.* (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 28). Tübingen: Francke, 2003, S. 177-187, hier: S. 185.

6.3 *KAFKA. COMÉDIE* IN EINER AUFFÜHRUNG DURCH DAS *THÉÂTRE DE AJMER* IN MARSEILLE

6.3.1 BASISINFORMATIONEN ZUR AUFFÜHRUNG

Die Premiere der französischen Erstaufführung von *Kafka. Comédie* fand am 21. Oktober 2005 in Marseille durch das *Théâtre de Ajmer*[536] unter der Leitung von Franck Dimech statt.[537]

Die Compagnie *Théâtre de Ajmer* wurde 2002 von Franck Dimech gegründet, im Programmheft zu einer Kafka-Collage, die im September 2008 in Marseille zur Aufführung gebracht wurde, werden „une dynamique particulière autour de la langue française" und „des échanges avec des artistes étrangers et des structures internationales"[538] als wichtige Anliegen der Compagnie beschrieben. Der internationale Austausch und das Interesse Dimechs insbesondere für den asiatischen Kulturraum manifestieren sich in mehreren Arbeitsstipendien, die der Regisseur in den letzten Jahren für Arbeiten in Japan, Korea und Taiwan erhalten hat.[539] In Bezug auf die Inszenierungsarbeit zu *Kafka. Comédie* verweist Dimech im Interview auf eine sehr kurze Probenzeit von nur drei Wochen und den Vorteil der Arbeit mit einer Besetzung, die sich zu einem großen Teil aus Schauspielern/innen konstituierte, mit denen er bereits in früheren Produktionen zusammengearbeitet hatte (mit Ausnahmen des Darstellers von Max Brod[540]):

> En l'occurrence les acteurs qui étaient sur *Kafka*, c'est des acteurs pour la plupart avec lesquels j'avais déjà travaillé et c'était bien parce que justement c'était beaucoup plus

[536] Regie: Franck Dimech; Ausstattung: Franck Dimech, Francis Ruggirello; Besetzung: Mounira Chared (*Félice*), Laurent de Richemond (*Kafka*), Fabrice Dupuy (*Max Brod*), Hervé Haggai (*Le père*), Anne Naudon (*Ottla*), Sandrine Rommel (*La mère*).

[537] Weitere Vorstellungen: 27-30. Oktober 2005 *Théâtre des Argonautes*, Marseille; 28.-31. März 2007 *Théâtre de la Minoterie*, Marseille; 11.-12. April 2007 *Théâtre Antoine Vitez*, Aix en Provence. Die Informationen zu den einzelnen Aufführungen stammen aus der Email-Korrespondenz mit Amandine Bergé, welche die Stücke beim französischen Bühnenverlag *L'Arche* betreut. Im Interview verwies der Regisseur auf eine Umbesetzung der Kafka-Rolle, die im Rahmen der Wiederaufnahme 2007 vorgenommen wurde. Vgl. Transkription des Interviews mit Franck Dimech, geführt am 7. Oktober 2008.

[538] Cie Théâtre de Ajmer (Hrsg.): *Sur la route d'Oklahoma. D'après Amerika ou le disparu et Description d'un combat de Franz Kafka.* Traduction de Bernard Lortholary. Programmheft (Redaktion: Franck Dimech), Aufführungen von 25. September bis 2. Oktober 2009 in La Friche la Belle de Mai (Marseille), S. 4.

[539] Vgl. Cie Théâtre de Ajmer (Hrsg.): *Sur la route d'Oklahoma.* S. 4.

[540] Vgl. Transkription des Interviews mit Franck Dimech. Der Regisseur beschreibt im Interview auch die Theatersituation in Frankreich, wo aufgrund der schwierigen finanziellen Situation der Theaterlandschaft kaum mehr fixe Truppen bzw. Ensembles bestehen und die Probenzeiten immer geringer werden. Vgl. Transkription des Interviews mit Franck Dimech.

> simple de ne pas trop se poser de questions et de rentrer très violemment et très physiquement dans la pièce en très peu de temps.[541]

Auf die Frage nach seiner Motivation für die Auseinandersetzung mit dem Stück begründet der Regisseur sein Interesse in erster Linie auf der Entdeckung des Namens Kafka im Titel: „je suis tombé sur le livre par hasard, dans un premier temps parce que j'ai lu Kafka dans le titre et c'est ce qui m'a intéressé avant tout."[542] In einer ersten Lektüre des Textes beeindruckte Dimech insbesondere Franzobels Aneignung der Schreibweise Kafkas: „La manière de laquelle Franzobel s'est servi de l'écriture de Kafka pour inventer une dramaturgie, créer une pièce."[543]

Neben dem starken Interesse für Kafka und sein literarisches Schaffen[544] nennt der Regisseur auch die Suche nach Texten unbekannter Autoren/innen als wichtigen Faktor in der Stückauswahl: „je cherchais des auteurs des textes pas forcément connus parce qu'à cette époque je voulais m'engager ou entrer dans une réflexion sur le théâtre comique."[545]

Im *Dossier* zur Aufführung zieht Franck Dimech eine Parallele zu einer anderen literarischen Verarbeitung der Künstlerthematik in der deutschsprachigen Literatur: Goethes *Torquato Tasso*. Er zitiert in diesem Zusammenhang eine Passage aus dem 5. Auftritt des 5. Aufzugs, die sich seiner Meinung nach auf den Protagonisten in *Kafka. Comédie* umlegen lässt:

> So seh ich mich am Ende denn verbannt,
> Verstoßen und verbannt als Bettler hier?
> So hat man mich bekränzt, um mich geschmückt
> Als Opfertier vor den Altar zu führen!
> So lockte man mir noch am letzten Tage
> Mein einzig Eigentum, mir mein Gedicht
> Mit glatten Worten ab, und hielt es fest!
> Mein einzig Gut ist nun in euren Händen,
> Das mich an jedem Ort empfohlen hätte:
> Das mir noch blieb vom Hunger mich zu retten![546]

Diese Analogie lässt sich tatsächlich in Bezug auf mehrere Motive ziehen. Ebenso wie Tasso verkörpert Kafka den Künstler in seinem Dasein als Außenseiter. Die Gesellschaft am Hof

[541] Transkription des Interviews mit Franck Dimech.
[542] Transkription des Interviews mit Franck Dimech.
[543] Transkription des Interviews mit Franck Dimech.
[544] Franck Dimech hat bereits mehrmals zu Kafka gearbeitet, 2008 bspw. entstand eine Adaptation unter dem Titel „Sur la route d'Oklahoma" nach dem Romanfragment *Amerika ou le disparu* und der Erzählung *Description d'un combat,* die am 25. September in Marseille uraufgeführt wurde.
[545] Transkription des Interviews mit Franck Dimech.
[546] Goethe, Johann Wolfgang von: *Torquato Tasso. Ein Schauspiel*. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 96-97.

des Herzogs Alfons II in Ferrara korrespondiert mit der Familie Kafkas, beide Dramen sind von der Unfähigkeit bzw. fehlenden Bereitschaft der Protagonisten geprägt, den Zwängen und Anforderungen, die ihre Umwelt an sie stellt, zu entsprechen. Das Unverständnis, das ihnen entgegengebracht wird, die Instrumentalisierung durch die Gesellschaft und die Intrigen, die um sie herum gesponnen werden, treiben die Protagonisten in den Wahnsinn (Tasso) bzw. in die Selbstmordphantasien (Kafka). Das eigene Schreiben fungiert dabei als einzige Rückzugsmöglichkeit.

Franzobels Methode in der Auseinandersetzung mit der Figur Franz Kafka beschreibt Dimech folgendermaßen:

> Franzobel opère en nécrophile, en violeur de tombeau: à partir de détails prélevés dans l'oeuvre biographique du poète […] Franzobel génère un théâtre – spécimen qui tient à la fois de l'hommage à Kafka, d'une critique acerbe de la déviance capitaliste et de la névrose occidentale.[547]

Neben dem Interesse für die Art der Verarbeitung der Kafka-Biografie nennt Dimech jedoch auch Franzobels Sprache als wichtige Motivation für die Wahl des Textes, er spricht in diesem Zusammenhang von „une langue qui crache le sang":

> Dans les gestes successifs de l'auteur et du traducteur, il y a comme la volonté de faire bégayer la langue, de pousser le langage hors des limites du sens. Etrange cohabitation de l'allemand et du français qui produit ici un anachronisme, une stridence, une catatonie, un malaise acoustique.[548]

Auf den Aspekt der Sprache wird in Zusammenhang mit der Inszenierungsanalyse noch näher eingegangen, da diese in Dimechs szenischer Erarbeitung des Textes eine außergewöhnliche Umsetzung findet.

6.3.2 *KAFKA. COMÉDIE* IN DER FRANZÖSISCHEN PRESSE

In Bezug auf die Pressereaktionen lässt sich eine vorwiegend positive Resonanz auf die Aufführung festmachen. In einem Vorbericht zur Aufführung wird die eigenwillige Sicht Franzobels auf den Dichter Kafka und die damit verbundene Loslösung von der historischen

[547] Dimech, Franck: Franzobel ou l'art de raccomoder les restes. In: Dimech, Franck: *„Kafka, Comédie" de Franzobel.* Traduction de Maurice Taszman. Dossier zur Aufführung, 2007/2008. S. 2-3, hier: S. 2. Das Dossier ist nachzulesen unter: http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Kafka-comedie/ensavoirplus/ [zuletzt eingesehen am 27. August 2009].
[548] Dimech, Franck: Franzobel ou l'art de raccomoder les restes. S. 3.

Figur verwiesen: „c'est à un autre Kafka que le spectateur aura à se confronter, puisque passé par la moulinette d'un jeune auteur autrichien, Franzobel, et par le regard tout aussi acéré du Marseillais Franck Dimech."[549]

Denis Bonneville berschreibt die gut zweistündige Aufführung als „une pure célébration de la langue et du délire, au travers d'une famille de sublimes monomaniaques, portée par un casting idéal"[550]. Neben den Ausführungen zur Besetzung betont er den eigenwilligen Charakter der Sprache in Franzobels Textvorlage, wenn er diese als „rempli de lapsus et de détournements, entre gauloiseries et pétomanies, où se glissent subtilement éléments biographiques et extraits de correspondances, commentaires sur le théâtre et la vanité de la littérature"[551] charakterisiert.

Weiters werden in der französischen Presse die Aufdeckung neurotischer gesellschaftlicher Strukturen und die Kapitalismuskritik als zentrale Motive des Textes hervorgehoben. Annick Manbon schreibt: „Cette pièce est avant tout une comédie qui témoigne fortement de l'état névrotique de notre monde et de son absurdité, de sa bestialité, c'est une critique assourdissante, cruelle et brillante de la société de consommation et de la mondialisation."[552] Zur szenischen Umsetzung der Textvorlage trifft sie folgendes Urteil:

> Les dissonances et la crudité du texte s'accordent avec une mise en scène frénétique qui met le comédien dans tous ses états: nudité dès le lever du rideau, scènes de copulation et de fellation, grimaces et violences, pour faire honneur à une forme de théâtre qu'on n'oubliera pas de sitôt.[553]

6.3.3 „UNE LANGUE QUI CRACHE LE SANG" ALS GRUNDPRINZIP DER SZENISCHEN UMSETZUNG – EINE INSZENIERUNGSANALYSE

Antoine Vitez' Verweis auf den engen Zusammenhang zwischen dem Feld der literarischen Übersetzung und jenem der theatralen Inszenierungsarbeit, wonach beide Prozesse von einer

[549] Bonneville, Denis: Rions avec Kafka… A partir de demain au théâtre des Argonautes. In: *La Marseillaise*. 26. Oktober 2005, S. 13.
[550] Bonneville, Denis: Festen puissance six. Portée par un sextuor déjanté et un Franck Dimech en delirium pas très mince, la „Kafka comédie" de Franzobel plonge avec jubilation au sein d'une famille et de ses obsessions. In: *La Marseillaise*. 29. Oktober 2005, S. 7.
[551] Bonneville, Denis: Festen puissance six. S. 7.
[552] Manbon, Annick: „Kafka Comédie", comme une claque dans la figure. In: *Nice Matin*. 25. Oktober 2005, S. 22.
[553] Manbon, Annick: „Kafka Comédie", comme une claque dans la figure. S. 22.

Auswahl an Zeichen gekennzeichnet sind[554], führt als Abschluss dieser Arbeit zu einer Auseinandersetzung mit der – bisher einzigen – Inszenierung eines Franzobel-Textes in Frankreich.

Im Rahmen meiner Inszenierungsanalyse werde ich mich darauf beschränken, einen allgemeinen Eindruck der Inszenierung zu vermitteln (Umgang mit der Textvorlage, Gestaltung des Bühnenraums etc.), um anschließend anhand einer ausführlicheren Darstellung der ersten Szene einzelne Momente der Aufführung nachvollziehbar zu machen.[555]

Franck Dimech verortet *Kafka. Comédie* in einem kargen Bühnenraum. Franzobels Regieanweisungen, wonach der Raum als ein „Bürgerzimmer, stark überzeichnet, mit Fenster zum Hinunterstürzen. Über- und unterdimensionierte Möbel“[556] beschrieben ist, wurde in der Inszenierung nicht berücksichtigt. Vielmehr dominiert ein schlichter Bühnenraum, der den Akteuren/innen ein hohes Maß an Bewegungsfreiheit einräumt. Der Regisseur bezeichnet im Interview den Raum als „espace qui serait très épuré et qui montrerait, qui exposerait beaucoup les acteurs“[557].

Auf einer rechteckigen Spielfläche (ca. 6x4 Meter im Umfang), die sich aufgrund der hellen Holzpannele vom schwarzen Hintergrund abhebt, steht in der linken Hälfte ein roter Stuhl. Als einziges weiteres Möbelstück befindet sich abseits der Spielfläche in der hinteren rechten Ecke ein hoher, weißer Kühlschrank, den Max Brod immer wieder als Turngerät bzw. Sitzgelegenheit nutzt, der von den anderen Figuren aber auch in seiner ursprünglichen Funktion[558] bedient wird. Die Auftritte der einzelnen Figuren erfolgen jeweils von der Seite und von hinten, der Bühnenraum ist offen, die Schauspieler/innen befinden sich im Bühnengeschehen, sobald sie den Raum betreten.

Während die Gestaltung des Bühnenraums verhältnismäßig reduziert ist, manifestiert sich im Kostüm der einzelnen Figuren ein Hang zu plakativer Bebilderung bzw. Überzeichnung. Am auffälligsten in diesem Zusammenhang ist die Figur des Max Brod. Dieser tritt fast nackt –

[554] Vgl. 6.2.

[555] In diesem Zusammenhang muss darauf verwiesen werden, dass die Videoaufzeichnung der Inszenierung, die mir zur Verfügung steht, nur ca. die ersten beiden Drittel der Aufführung wiedergibt. Da mein Besuch der Aufführung jedoch bereits zwei Jahre zurückliegt, muss sich diese Analyse darauf beschränken, exemplarisch einzelne Momente herauszuarbeiten und zu analysieren. Zugleich ermöglicht die Arbeit mit dem vorhandenen Videomaterial jedoch eine Filterung der zentralen Momente der Inszenierung, die auch der Regisseur im Gespräch benannte und die im folgenden Abschnitt anhand konkreter Beispiele erarbeitet werden.

[556] Franzobel: *Kafka. Eine Komödie*. S. 4.

[557] Transkription des Interviews mit Franck Dimech.

[558] Der Vater holt sich bspw. eine Flasche Bier aus dem Kühlschrank, wenn er auf Felice trifft. Vgl. Videoaufzeichnung von *Kafka. Comédie*. Min 54.

nur mit einer Transparentstrumpfhose, einem Fellmantel und schäbig-weißen Flügeln, die er sich wie einen Rucksack auf den Rücken gespannt hat, bekleidet – auf. Auch Kafkas Schwester Ottla wird stark überzeichnet dargestellt: sie trägt dunkelbraune Sandalen kombiniert mit knallgrünen Wollkniestrümpfen, einen kurzbeinigen, geblümten Overall in Blautönen über einem ausgestopften Bauch und eine braune Wollweste. Ihr Gesicht ist fast völlig von den langen Haaren, die sie offen trägt, und einer großen Hornbrille verdeckt. Im Gegensatz zu ihrer Tochter, deren Kleidungsstil als eher altmodisch zu kategorisieren ist, wirkt das Kostüm der Mutter – ein knalloranges, sportliches Kostüm – verhältnismäßig modern, was durch die weißen Tennissocken und die schwarzen Plateauschuhe jedoch gebrochen wird. Ein ähnlicher Stilbruch manifestiert sich auch in der Kostümierung des Protagonisten. Dieser trägt einen schwarzen Anzug mit einem weißen Hemd und roter Krawatte. Dieses Outfit, das sicherlich als Verweis auf die Tätigkeit als Beamter interpretiert werden kann, ist kombiniert mit Damen-Riemchenschuhen, wobei nur noch einer der beiden einen Stöckel trägt und Kafka infolgedessen beim Gehen leichte Wipp-Bewegungen macht. Kafkas Vater ist verhältnismäßig unauffällig gekleidet: er trägt eine braune Cordhose, die von dunkelbraunen Hosenträgern gestützt wird, kombiniert mit einem weißen Unterhemd. Felice, Kafkas Braut, ist bereits präpariert für die geplante Hochzeit. Sie trägt ein weißes Kleid über einem weiten Reifrock und lange weiße Handschuhe, an denen sie regelmäßig zupft, und weiße Stöckelschuhe.

Die von Franzobel geforderten zeitlos kitschigen Kostüme[559] werden bei Dimech also mittels einer skurrilen Kostümierung, die nahe an der Karikatur angesiedelt werden kann, übersteigert. Höhepunkt dieser Übersteigerung ist jener Zeitpunkt, in welchem sich die Mutter eine Kunststoff-Kochschürze umbindet, auf der ein nackter Männerkörper mit einem überdimensionalen, erigierten Penis und Waschbrettbauch abgebildet ist. Der nackte Körper spielt jedoch nicht nur über die Abbildung eine zentrale Rolle, er wird auch direkt auf der Bühne eingesetzt, bspw. wenn Brod die Eltern Kafkas beim Liebesakt unterbricht, der Vater völlig nackt auf der Bühne stehen bleibt, um erst nach einer Weile seine Kleidung aufzusammeln und anzuziehen.[560]

In Bezug auf die Requisiten lässt sich feststellen, dass diese nur sehr reduziert eingesetzt werden. Weder die von Franzobel beschriebenen „überdimensionierten Papageien“, noch die „lange Hundeleine“[561] um den Hals der Mutter treten in Dimechs Inszenierung in

[559] Vgl. Franzobel: *Kafka. Eine Komödie*. S. 4.
[560] Vgl. Videoaufzeichnung von *Kafka. Comédie*. Min 16-22.
[561] Franzobel: *Kafka. Eine Komödie*. S. 4.

Erscheinung. Dimech reduziert sich in diesem Zusammenhang auf einzelne Versatzstücke, die für den Handlungsverlauf notwendig sind, wie bspw. Felices Koffer bei ihrer Ankunft aus Berlin oder der Brief, den Brod Kafka übergibt.

Im Vergleich zwischen der französischen Übersetzung und Dimechs theatraler Umsetzung des Textes fällt auf, dass diese sich sehr nahe am Ausgangstext bewegt. Der Regisseur hält sich eng an die Vorlage, sowohl in den Regieanweisungen – die im Original sehr spärlich ausfallen – als auch in den Dialogen werden nur wenige Änderungen vorgenommen. Als Beispiel für einen der seltenen größeren Eingriffe lässt sich jene Passage anführen, in welcher Brod über das „grande vie-géante-de-kafka" philosophiert. An dieser Stelle ist ein umfangreicher Strich gesetzt, der in der Buchausgabe des Stückes ca. eine halbe Seite einnimmt.[562]

Interessant insbesondere im Hinblick auf die Rezeption des Textes durch ein französisches Publikum ist die Tatsache, dass Dimech die Verweise und Anspielungen auf eine österreichische Kultur und Literaturtradition mit wenigen Ausnahmen übernommen hat. So findet sich „Fritz von Blaguemanovsky. Orlando"[563] ebenso in der Inszenierung wie die Verweise auf Arthur Schopenhauer und Thomas Bernhard („Gehmas Gernhard"[564]), der Verweis auf Werner Schwab als „un imprécateur-de-bourgeoisie-grande-viennois Vienne-werner Schwabschwab"[565] bleibt hingegen ausgespart. Den seltenen Auslassungen steht eine einzige Montage eines Fremdtextes in der Aufführung gegenüber: in einer Szene zwischen Felice und Ottla beendet die Schwester ihren Diskurs über die Notwendigkeit der Emanzipation der Frau, indem sie mit erhobener Faust die *Internationale* anstimmt: „C'est la lutte finale: Groupons-nous, et demain, L'Internationale"[566]. Sie wird daraufhin von Felice mit der Frage „Pour les animaux, cela irait-il mieux?"[567] unterbrochen und die Inszenierung geht wieder in den Franzobel-Text über.

[562] Der Strich wurde von „Ta grande vie-géante-de-kafka" auf „Tu ne dois en aucun cas taire cette langue-de-chair-rose-de-poète" gesetzt. Vgl. Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 11.
[563] Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 10. In diesem Zusammenhang muss darauf verwiesen werden, dass die anschließende Frage Kafkas „Il vit déjà?" in der Inszenierung ausgespart wurde, was deutlich macht, dass eine kontextuelle Zuordnung der Person Herzmanovsky-Orlando einem französischen Publikum vermutlich nur in Ausnahmefällen möglich ist. Vgl. Videoaufzeichung von *Kafka. Comédie*. Min. 11.
[564] Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 33.
[565] Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 11.
[566] Videoaufzeichnung von *Kafka. Comédie*. Min. 50.
[567] Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 39.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass Dimech in seiner Inszenierung kaum Änderungen im gesprochenen Text vornimmt und sehr nahe an der Vorlage bleibt.[568]

In Bezug auf die Regieanweisungen lässt sich eine ähnliche Tendenz feststellen: Franck Dimech arbeitet sehr nahe an der Vorlage, in einigen Fällen baut er Franzobels Anweisungen aus. Als Beispiel hierfür lässt sich jene Passage anführen, in welcher der Vater seine Frau zum Liebesakt bewegen will. Im Original wird der Annäherungsversuch des Vaters mit der Regieanweisung „*Leise Musik*“[569] eingeleitet. In Dimechs Inszenierung formuliert der Vater selbst den konkreten Befehl an die Inspizienz, er steht vorne an der Rampe und ruft in Richtung der technischen Mannschaft: „Régie, Claude! Musique!“ Daraufhin wird eine langsame Melodie – gesungen von einer Frau und begleitet von einer Harfe und Streichinstrumenten – eingespielt. Auf den Befehl des Vaters „Lumière!“ wird das Licht gedimmt und eine (pseudo)romantische Szene zwischen Vater und Mutter beginnt[570]. Diese Aktion repräsentiert einen Bruch mit der Illusion als Theaterkonvention. Durch den Hinweis auf den Mechanismus bzw. die Künstlichkeit des Theaters wird die vierte Wand durchbrochen, eine Konstante dieser Inszenierung, die sich bspw. auch im intensiven Spiel an der Rampe manifestiert. Als Beispiel für eine Streichung von Regieanweisungen in der Inszenierung lässt sich das Wegfallen von Kafkas (Selbst-)Mordvorhaben[571] anführen.

Szenenbeschreibung

Zu Stückbeginn liegt die Spielfläche im Halbdunkel, das Bühnengeschehen ist nur schemenhaft zu erkennen. Ein junger Mann sitzt mit überschlagenen Beinen und den Kopf nach links geneigt auf dem Stuhl in der linken Hälfte der ansonsten leeren Spielfläche. Zu Beginn klopft er langsam – die Arme überkreuzt – mit den Handflächen auf seine Oberschenkel. Nach ca. zehn Sekunden stimmt ein weiterer Akteur – auf dem Kühlschrank sitzend – in das Klopfen ein, ein gemeinsamer Rhythmus entsteht, der nach wenigen Takten bereits wieder ausläuft.

---

[568] Im Interview weist der Regisseur darauf hin, dass er in der zweiten Hälfte des Stückes verstärkt Striche vorgenommen habe. So wurde bspw. die letzte Szene, in der die Familie als Straßenkehrer auftritt, in der Inszenierung eliminiert. Im Großen und Ganzen habe er sich aber eng an die Textvorlage gehalten. Vgl. Transkription des Interviews mit Franck Dimech.

[569] Franzobel: *Kafka. Eine Komödie*. S. 23 u. S. 26.

[570] Videoaufzeichnung von *Kafka. Comédie*. Min. 13-16. Die Szene wiederholt sich nach einer Unterbrechung durch Max Brod, sie wird durch das gleiche Ritual – die Befehle des Vaters an die Technik – eingeleitet, das Tempo ist in diesem zweiten Durchgang jedoch sowohl in Bezug auf die Sprache als auch in Bezug auf die Bewegungen stark verlangsamt, der Eindruck einer Zeitlupeneinstellung entsteht. Vgl. Videoaufzeichnung von *Kafka. Comédie*. Min. 18-21.

[571] Vgl. Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 15 u. S. 46 bzw. Videoaufzeichnung von *Kafka. Comédie*. Min. 2 und Min. 52.

Nach einer kurzen Stille beginnt der Mann auf dem Stuhl erneut zu klopfen, dieses Mal mit der linken Hand auf die rechte Wange und mit der rechten Hand auf den Oberschenkel. Nachdem der Klopfvorgang beendet und eine kurze Stille eingetreten ist, übernimmt der zweite Akteur erneut und schlägt einen anderen Rhythmus an.

Dieses echoähnliche Wechselspiel wiederholt sich, wie ein Spielball werden die einzelnen Klopfsequenzen zwischen den beiden Figuren hin- und hergeworfen und nehmen dabei jeweils an Intensität zu, sodass sich dem Publikum die Assoziation mit Autoaggression bzw. Selbstverletzung aufdrängt. Dazwischen unterbrechen urlautähnliche Schreie bzw. lautes Aufstöhnen oder Auflachen des hinteren Mannes immer wieder das Geschehen. Erst nach drei Minuten wird das Geschehen von einzelnen Scheinwerfern, die an der Bühnendecke montiert sind und deren Formation an einen abstrahierten Luster erinnert, hell erleuchtet. In diesem Augenblick werden die beiden Figuren erstmals in ihrer Physiognomie und Kostümierung deutlich erkennbar und zuordenbar: der elegant gekleidete Protagonist verweilt mit zurückgesenktem Kopf und überkreuzten Beinen auf seinem Stuhl, während Max Brod[572] halbnackt und mit langen, zurückgekämmten Haaren immer noch auf dem Kühlschrank sitzt. Nach einem Augenblick hebt Kafka seinen Kopf und stimmt ein lautes Auflachen an, in welches Brod sogleich heftig einsteigt. Das Lachen der beiden gewinnt immer mehr an Intensität, wird beinahe existentiell. Mit einem lauten Schrei unterbricht Brod schließlich und steigt mit dem Ausruf „Que savons nous du monde?“ in den Franzobel-Text ein.

Diese Sequenz der Sprachlosigkeit, die Dimech an den Anfang seiner Inszenierung stellt, repräsentiert eine Emanzipation von Franzobels Regieanweisungen, wo es zum Einstieg des Stückes lautet: „Brod schiebt den auf einem Sessel sitzenden Kafka auf die Bühne, tanzt um ihn herum.“[573] Im Gegensatz hierzu erlegt der Regisseur seiner Aufführung einen verhältnismäßig statischen Beginn auf: die Bewegungen Kafkas und Brods in dieser Eingangsszene sind stark reduziert, sie beschränken sich auf die kurzen autoaggressiven Intermezzi. Erst nach ca. fünf Minuten erfolgt eine erste Positionsänderung, indem Kafka sich von seinem Stuhl erhebt und auf Brod zugeht, der immer noch auf dem Kühlschrank steht. Ansonsten konzentrieren sich die Bewegungsvorgänge auf die Bereiche der Gestik und der Mimik – Kafka wird weder auf der Bühne herumgeschoben noch wird um ihn herum getanzt.

[572] Während der Protagonist aufgrund des schwarzen Anzugs, des bürgerlichen Haarschnitts und der äußeren Ähnlichkeit mit der literarischen Persönlichkeit im Allgemeinen sofort als Franz Kafka zu identifizieren ist, erschließt sich die Identität des Freundes und Kollegen Kafkas dem Publikum erst nach einer Weile, wenn Kafka diesen direkt als „Max“ anspricht. Vgl. Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 9.
[573] Franzobel: *Kafka. Eine Komödie.* S. 5.

An dieser Stelle lässt sich also eine deutliche Verschiebung zwischen Textvorlage und Inszenierung festmachen. Franck Dimech bedient sich dieser Anfangssequenz, um ein zentrales Element seiner Inszenierung zu etablieren: die Konstellation Max Brod und Franz Kafka in all ihren Facetten (Repräsentation des literarischen Lebens, Homoerotik etc.). Im Interview rechtfertigt er diese Fokussierung[574], indem er die Beziehung zwischen Brod und Kafka als die vom Autor am besten ausgearbeitete Konstellation beschreibt:

> J'ai trouvé finalement que dans la pièce les personnages les mieux construits en terme de personnage, c'étaient ces deux là, Kafka et Brod, ce sont peut-être les plus abrutis dans leur lien, ce sont les plus abrutis dans la pièce de Franzobel, m'a-t-il semblé. Les autres sont beaucoup plus paraboliques en fait, ce sont des personnages plus elliptiques, la sœur, qui ne dit pas grande chose, la fiancée qui est traitée comme un objet puant et qui aime ça finalement, les parents qui sont quand-même très chargés du carcan familiale, la mère qui délire sur le système capitaliste.[575]

Sowohl in der stummen Eingangssequenz als auch im darauffolgenden ersten Gespräch zwischen Kafka und Brod wird eine deutliche Diskrepanz zwischen den beiden Figuren deutlich. Während Dimech dem Protagonisten stark infantile Züge – sicherlich auch durch Franzobels Sprachduktus inspiriert, der in der Übersetzung zu einem großen Teil übernommen wurde[576] – zuschreibt, vermittelt Brod animalische Eigenschaften. Und in dieser Feststellung fußt auch ein zentrales Charakteristikum der Aufführung: das Animalische als literarisches Leitmotiv bei Kafka.

Dimech beruft sich in diesem Zusammenhang auf die Lektüre einer Kafka-Interpretation von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die unter dem Titel *Kafka. Pour une littérature mineure* publiziert wurde:

> Le seul concept que j'avais, c'était que j'ai eu un rapport avec cette écriture mais pas tellement avec l'écriture de Franzobel, au départ c'était surtout avec celle de Kafka par un texte de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui s'appelle *Kafka pour une littérature mineure*.[577]

Eine zentrale Errungenschaft dieser Kafka-Interpretation besteht im Ausloten des Animalischen als Konstante im Werk Kafkas, das von Deleuze und Guattari als „le devenir

[574] Die Tatsache, dass Brod und Kafka die ersten fünfzehn Minuten der Aufführung alleine auf der Bühne sind, ist ein deutlicher Hinweis auf die Bedeutung, die Dimech diesen beiden Figuren in seiner Inszenierung beimisst.
[575] Transkription des Interviews mit Franck Dimech.
[576] S.a. 5.1.4.
[577] Transkription des Interviews mit Franck Dimech.

animal“ bezeichnet und in der Auseinandersetzung mit den Novellen[578] folgendermaßen beschrieben wird.

> Le devenir-animal n’a rien de métaphorique. Aucun symbolisme, aucune allégorie. Ce n’est pas davantage le résultat d’une faute ou d’une malédiction, l’effet d’une culpabilité. […] C’est une carte d’intensités. C’est un ensemble d’états, tous distincts les uns des autres, greffés sur l’homme en tant qu’il cherche une issue. C’est une ligne créatrice qui ne veut rien dire d’autre qu’elle-même.[579]

Der Einfluss Deleuzes und Guattaris und ihrer These des „devenir animal“ manifestiert sich auf mehreren Ebenen der Inszenierung, am stärksten jedoch im Umgang mit Sprache und in der Ausreizung des Animalischen im Sprachduktus.

> Deleuze et Guattari étaient deux grands spécialistes de Kafka et surtout de l’écriture de sa littérature. Deleuze parle du devenir animal et il parle du patois justement, des dialectes et il parle de comment le langage chez Kafka se construit dans la dissonance et comment il faut par le langage construire son propre désert en fait et ça, ça m’a intéressé. Et comme j’ai trouvé ce texte dans la traduction de Maurice Taszman très curieux, très dissonant, ça m’a intéressé de faire entrer la pensée de Deleuze pour mettre au travail les choses.[580]

Das Animalische bei Brod manifestiert sich ergo sowohl auf sprachlicher – er unterbricht seinen Text immer wieder durch lautes Bellen[581] bzw. urschreiähnliches Laute, insgesamt dominiert ein permanenter Dynamik- und Tempowechsel in der Sprache – als auch auf gestischer Ebene – das Anpirschen an Kafka, während dieser seine Schuhe auszieht oder der Auftritt als Kuckuck in einer späteren Szene[582]. Kafka sitzt unterdessen wie ein verstörtes Kind auf seinem Stuhl, beißt sich regelmäßig rhythmisch in die eigene Hand oder zupft nervös an seiner Hose herum. Auffällig in Zusammenhang mit dieser ersten Szene ist die Tatsache, dass teilweise lapidar wirkende Textsequenzen für die Figuren existentiell werden, indem diese die Sätze teilweise dynamisch verfremden und auf diese Weise völlig neue

[578] Insbesondere in den Novellen Kafkas treten regelmäßig Tiere auf. Als bekanntestes Beispiel hierfür lässt sich *Die Verwandlung* anführen. Deleuze und Guattari stellen in diesem Zusammenhang fest: „elles [die Novellen; Anm.] sont essentiellement animalières, […] C’est que l’animal coïncide avec l’objet par excellence de la nouvelle selon Kafka: tenter de trouver une issue, de tracer une ligne de fuite.“ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Kafka. Pour une littérature mineure*. S. 63

[579] Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Kafka. Pour une littérature mineure.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1975, S. 65.

[580] Dimech, Franck: Franzobel ou l’art de raccomoder les restes. S. 3.

[581] Das Bellen tritt an die Stelle der im Original gesetzten „Oha“-Ausrufe, vgl. Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 9f.

[582] Die von Franzobel in den Regieanweisungen angeführte Kuckucksuhr, deren Läuten die Szene unterbricht und das von der Mutter anschließend mit „Kusch, ihr Requisiten“ bzw. „Couchés, les accessoires“ abgetan wird, löst Dimech, indem er Brod im linken hinteren Bühnenbereich auftreten lässt und dieser mehrmals laute kuckucksähnliche Schreie ausstößt. Vgl. Franzobel: *Kafka. Eine Komödie*. S. 23; Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 23; Videoaufzeichnung von *Kafka. Comédie*. Min. 33.

Rhythmen erzeugen. Die zentrale Rolle der Sprache für die eigene Inszenierung des Franzobel-Textes und das bewusste Ausreizen sprachlicher Mittel betonte Dimech auch im Interview:

> La langue de Franzobel – passée au crible de la traduction de Maurice Taszman – est „matière à conchier", trop plein de mots exigeant de l'acteur un engagement viscéral, une scansion quasi schizophrène. Nous aborderons le travail sous l'angle d'une matière „à prendre à bas le corps", d'une terre glaise à pétrir, d'un „parler-total", d'un „devenir animal", à l'instar de ce que formulait Kafka au sujet de sa propre écriture.[583]

Die Körperlichkeit und damit verbunden der Existentialismus von Sprache und das Ausreizen dieser als Grundprinzip der Inszenierung manifestiert sich an unterschiedlichen Stellen der Aufführung und prägte dem Regisseur zufolge auch die Probenarbeit:

> On a travaillé le texte comme si on travaillait une pièce de Molière en fait, c'est-à-dire d'une manière très rythmée et très physique et très animale en fait, très sale même. Les corps étaient poussés à l'extrême dans des retranchements. Pour moi, c'est un texte qu'il faut mordre, qu'il faut mordre dedans en fait et voilà, on a travaillé ça sans trop se poser de questions d'ailleurs. On n'est pas du tout rentrés dans des questions philosophiques ou des questions dramaturgiques très scabreuses ou compliqués. C'est vraiment un spectacle qui s'est fait en urgence et c'est intéressant d'entrer dans ce langage d'une manière très dynamique et très animal.[584]

Die Dynamik bzw. Animalität der Sprache prägt die gesamte Inszenierung und manifestiert sich auch im Duktus der unterschiedlichen Figuren. Brods Ausführungen über das Spazierengehen bspw. sind ebenfalls von einer permanenten Dynamikänderung gekennzeichnet, die von sehr exaltiertem Sprechen bis hin zu einem intimen Flüsterton reicht.[585] Ottla changiert im Gespräch mit der Mutter, in welchem diese ihre Tochter zum Mitmachen im „Zystem" bewegen will, permanent zwischen den unterschiedlichen Dynamiken[586], den Satz „Mais vous êtes polaroïdisés?"[587] bspw. schreit sie ins Publikum.

Um abschließend jedoch noch einmal auf den Einstieg zurückzukommen, muss noch erwähnt werden, dass der szenischen Umsetzung der Beziehung zwischen Kafka und Brod in dieser Anfangssequenz ein hohes Maß an Künstlichkeit anheftet – jeglicher Naturalismus bleibt ausgespart und wird durch die starke Überzeichnung der beiden Charaktere im Keim erstickt. Einer der wenigen Momente, in welchem diese Künstlichkeit gebrochen wird, lässt sich nach

[583] Transkription des Interviews mit Franck Dimech.
[584] Transkription des Interviews mit Franck Dimech.
[585] Vgl. Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 32-33; Videoaufzeichnung von *Kafka. Comédie*. Min. 34-36.
[586] Vgl. Videoaufzeichnung von *Kafka. Comédie*. Min. 28-33.
[587] Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 22

ca. dreizehn Minuten festmachen: Brod und Kafka stehen nebeneinander mit Blick ins Publikum an der Rampe, langsam legt Brod seine Hand auf Kafkas Kopf und streichelt ihn. Kafka führt daraufhin seine eigene Hand dazu und gemeinsam streichen sie über seinen Kopf. Gleichzeitig teilt ihm Brod mit, dass er einst Kafkas Gesamtwerk veröffentlichen werde.[588] Nach dieser Ansage löst sich Kafka langsam von Brod und setzt sich in der Bühnenmitte auf den Boden. Dort zieht er seine Schuhe aus, Brod folgt ihm und zieht selbst die Schuhe seines Freundes an. Währenddessen eröffnet Kafka ihm seine Probleme mit Felice bzw. mit den Frauen im Allgemeinen.[589] In diesem Gespräch entwickelt sich der Eindruck einer Alltagssituation bzw. von Normalität: das Streicheln des Kopfes und der plötzliche Einbruch von Körperlichkeit, das Anziehen der Schuhe und Brods Ratschläge zu den Frauen und dazu, wie Kafka mit ihnen umzugehen habe, vermitteln ein seltenes Moment der Homoerotik und der Intimität in einer Aufführung, die ansonsten sehr stark an der Rampe und mit direkter Adressierung des Publikums arbeitet.

Doch auch dieser Moment der Intimität wird jäh unterbrochen durch das abrupte Auftreten der Familie und den fluchtartigen Abgang Kafkas und Brods:

> MAX BROD. – Je l'entends qui vient, j'entends des pas. Des voix.
> KAFKA. – Beurk! Partir vite, vite, vite.
> *Ils sortent dans des directions différentes.*[590]

Während der Abgang der beiden Figuren bei Franzobel nur als „beide in verschiedene Richtungen ab"[591] beschrieben ist, stürzen Kafka und Brod in Dimechs Inszenierung von der Bühne, als hänge ihr Leben davon ab. Die Bedrohung bzw. die Unverträglichkeit zwischen Kafka und seiner Familie ist auf diese Weise von Beginn an etabliert.

[588] Vgl. Franzobel: *Kafka. Eine Komödie*. S. 9.
[589] Vgl. Videoaufzeichnung von *Kafka. Comédie*. Min. 13-16.
[590] Franzobel: *Kafka. Comédie*. S. 13; Videoaufzeichnung von *Kafka. Comédie.* Min. 16.
[591] Franzobel: *Kafka. Eine Komödie*. S. 11.

EPILOG

> Drama und Theater sind Brennpunkte der Darstellung und der Selbstdarstellung von Kulturen. Sie leisten eine Repräsentation, Kommentierung und Übertreibung kulturspezifischer Vorstellungen, Erfahrungen und Handlungsweisen, mit denen sie auf einer gemeinsamen Ebene der theaterübergreifenden, sozialen Inszenierung verknüpft sind.[592]

Diese These, welche die Literatur- und Kulturwissenschafterin Doris Bachmann-Medick in Zusammenhang mit der Bedeutung des Konventionsbegriffes in der Dramenübersetzung aufstellt, lässt sich als allgemeine Formel für einen Übersetzungsbegriff anwenden, der sowohl die literarische Übertragung als auch die szenische Umsetzung in Form der Theaterinszenierung umfasst: Drama bzw. Theater fungieren als Akt der Selbstdarstellung bzw. der Selbstreflexion von Kultur[593], die Übersetzung infolgedessen als Basis einer Kulturvermittlung.

Die in dieser Arbeit behandelten Theatertexte sind Prototypen einer solchen Selbstdarstellung bzw. Selbstreflexion von Kultur. Insbesondere die den Stücken immanente Komik stellt im Übersetzungsprozess eine große Herausforderung an die Vermittlerfigur dar.[594] Ihre hohe regionale Spezifität, welche u.a. aus dem Einsatz dialektaler Elemente, regionalspezifischen Kulturguts etc. resultiert, lässt eine Übersetzung auf den ersten Blick unmöglich erscheinen.

Anhand eines exemplarischen Vergleichs zwischen Original und Übersetzung und einer Differenzierung unterschiedlicher Komikkategorien wurde jedoch deutlich, dass Franzobels Texte bzw. ihre Komik durchaus auch in einen französischen Kontext übertragen werden können. Dies manifestiert sich bspw. in Zusammenhang mit der Komik als Ergebnis der Darstellung von Körperlichkeit oder den Figuren. Die größten Einschränkungen in Bezug auf die Übermittlung der komischen Elemente ergeben sich naturgemäß aus regional beschränkten Codes, die im globaleren Kontext der Übersetzung und damit verbunden einer breiteren Rezeption nicht mehr verständlich sind. Aus dieser Feststellung ergab sich die Erkenntnis, dass in diesen Fällen häufig nicht eine semantisch korrekte Übertragung zielführend ist, sondern vielmehr das Ausloten und Transportieren der jeweiligen Funktion

---

[592] Bachmann-Medick, Doris: Kulturelle Spielräume: Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung. In: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hrsg.): *Soziale und theatrale Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. (Forum Modernes Theater, Band 1). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988, S. 153-177, hier: S. 153.

[593] Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation*. S. 129. Bzw. s.a. 3.2.4.

[594] Man vergleiche in diesem Zusammenhang Susanne Schäfers These von Komik als Speicher kultureller Bedeutung, s.a. 6.1.

des komischen Prinzips als Übersetzungsmaxime fungieren muss. Dies zeigte sich insbesondere in Bezug auf die Sprachkomik (vgl. die Dialektpassagen in Franzobels *Z!PF*, die in der Übersetzung mit holprigen Alexandrinern aufgelöst werden: der Rhythmus als zentrales Element bleibt auch in der Übersetzung erhalten)[595] oder die Anspielung.

Um diese Arbeit abzuschließen, soll noch einmal auf eine zentrale Funktion der Übersetzung hingewiesen werden: die Übersetzung als kulturschaffende Leistung. Angesichts einer zunehmenden Internationalisierung fungiert die Übersetzung immer stärker als Medium der interkulturellen Kommunikation und Basis eines interkulturellen Austauschs. In diesem Sinne möchte ich eine Betrachtung zur Übersetzung von Marianne Lederer an das Ende dieser Arbeit stellen, welche die Übersetzung – mit all den Einschränkungen, die sich aus der Unübersetzbarkeit einzelner kulturspezifischer Elemente ergeben – als Basis für die Annäherung bzw. den Austausch der unterschiedlichen Kulturen begreift:

> La traduction est communication et la communication, qu'elle s'effectue dans un cadre bilingue ou unilingue, n'est jamais intégrale; la traduction ne fait pas exception; il ne peut s'agir de transmettre la totalité de la culture étrangère. Il faut accepter le fait et se féliciter de ce que la traduction transmette une bonne part de la culture de l'Autre, rapprochant ainsi les peuples.[596]

[595] S.a. 5.2.1.

[596] Lederer, Marianne: Traduire le culturel: la problématique de l'explication. In: Bensimon, Paul (Hrsg.): *Traduire la culture*. (Palimpsestes, Nr.11). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, S.161-171, hier: S. 171.

QUELLENVERZEICHNIS

Primärliteratur

Bernhard, Thomas: *Ein Kind*. 16. Auflage, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001.

Bernhard, Thomas: *Stücke 1. Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft. Die Macht der Gewohnheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch 1524), 1988.

Bernhard, Thomas: Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? In: Bernhard, Thomas: *Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch 1564), 1988, S. 81-89.

Franzobel (Hrsg.): *KRITZI KRATZI. Anthologie gegenwärtiger visueller Poesie*. Wien: Logo edition ch, 1993.

Franzobel: *Austrian Psycho oder Der Rabiat Hödlmoser. Ein Trashstück in memoriam Franz Fuchs*. Wien: Thomas Sessler Verlag (Bühnenmanuskript).

Franzobel: *Das Beuschelgeflecht. Bibapoh. Mozarts Il re pastore folgend. Zwei Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp 1995), 1996.

Franzobel: *Das Fest der Steine oder Die Wunderkammer der Exzentrik*. Wien: Zsolnay, 2005.

Franzobel: Die Attraktion der österreichischen Phantasmagorie anläßlich der Goldenen Hochzeit Otto und Regina Habsburgs. In: *Franzobel: Mayerling. Die österreichische Tragödie. Stück, Materialien, Collagen*. Wien: Passagen Verlag, 2002, S. 131-138.

Franzobel: *Die Krautflut. Erzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp 1987), 1995.

Franzobel: Die Sisi-Seuche. In: Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie. Stück, Materialien, Collagen*. Wien: Passagen Verlag, 2002, S. 111-120.

Franzobel: *Hirschen*. Wien: Thomas Sessler Verlag (Bühnenmanuskript).

Franzobel: *hunt oder Der totale Februar*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2006.

Franzobel: *Kafka. Comédie*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 1998.

Franzobel: *Kafka. Eine Komödie*. Klagenfurt: edition selene, 1997.

Franzobel: *Lady Di oder Die Königin der Herzen. Eine Farce vom Begehren*. Wien: Passagen Verlag, 2008.

Franzobel: *Luna Park. Vergnügungsgedichte*. Wien: Zsolnay, 2003.

Franzobel: *Lusthaus oder Die Schule der Gemeinheit*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2002

Franzobel: *Mayerling. Die österreichische Tragödie. Stück, Materialien, Collagen.* Wien: Passagen Verlag, 2002.

Franzobel: *Mayerling, une tragédie autrichienne.* Traduction d'Anne Monfort. Paris: Édition L'Arche (Bühnenmanuskript).

Franzobel: *Merzedes Stirbt*. Wien: Thomas Sessler Verlag (Bühnenmanuskript).

Franzobel: *Met ana oanders schwoarzn Tintn. Dulli-Dialektgedichte*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1999.

Franzobel: *Mozarts Vision. Stück, Materialien, Collagen*. Wien: Passagen Verlag, 2003.

Franzobel: *Paradies*. Wien: Thomas Sessler Verlag (Bühnenmanuskript).

Franzobel: *Phettberg. Eine Hermes-Tragödie.* Wien: edition selene, 1999.

Franzobel: *Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt.* Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2000.

Franzobel: Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie. In: Burgtheater Wien (Hrsg.): *Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie.* Programmheft (Redaktion: Andreas Beck), Heft 123, Spielzeit 2005/06, S. 5-57.

Franzobel: *Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie*. Wien: Thomas Sessler Verlag (Bühnenmanuskript).

Franzobel: Wozzen oder aus der Welt an der ich schreibe. In: Neumann, Kurt (Hrsg.): *Die Welt, an der ich schreibe.* Wien: Sonderzahl, 2005, S. 52-60.

Franzobel: *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes.* Weitra: Bibliothek der Provinz, 2008.

Franzobel: *Zipf ou La face obscure de la lune*. Traduction de Jean-Marie Winkler. Unveröffentlichte Arbeitsfassung, 2009.

Franzobel; Steinbacher, Christian (Hrsg.): *Konzept und Poesie*. *Anthologie*. Linz: Blattwerk, 1996.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam, 1971.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Torquato Tasso. Ein Schauspiel*. Stuttgart: Reclam, 2003.

Goethe, Johann Wolfgang von: Zum brüderlichen Andenken Wielands. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Biographische Einzelschriften*. Zweite Auflage, (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 12). Zürich: Artemis Verlags-AG, 1949, S. 693-716.

Hamann, Brigitte (Hrsg.): *Kaiserin Elisabeth. Das poetische Tagebuch*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984.

Handke, Peter: *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp 322), 1968.

Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag (suhrkamp taschenbuch 3336), 2001.

Interdiözesaner Katechischer Fond (Hrsg.): *Die Bibel.* In der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Vollständige Schulausgabe. Klosterneuburg: Verlag Österreichisches Katholisches Bibelwerk, 1986 (Erstauflage 1980).

Kafka, Franz: B*rief an den Vater.* Mit einem Nachwort von Wilhelm Emrich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1975.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe 1999. Stuttgart: Reclam, 1981.

Nestroy, Johann: *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*. Stuttgart: Reclam, 1965.

Oulipo: *La littérature potentielle. (Créations Re-créations Récréations).* Paris: Gallimard (Collection Folio Essays), 1973.

Schiller, Friedrich: *Die Jungfrau von Orléans*. Stuttgart: Reclam, 1980.

Schwab, Werner: *Fäkaliendramen. Die Präsidentinnen, Übergewicht, unwichtig: Unform, Volksvernichtung, Mein Hundemund.* Sechste Auflage, Graz: Literaturverlag Droschl, 2004.

Sekundärliteratur

Albrecht, Jörn: *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

Alt, Peter André: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: Verlag C.H. Beck, 2005.

Apel, Friedmar; Kopetzki, Annette: *Literarische Übersetzung*. 2., vollständig neu überarbeitete Ausgabe, Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler, 206), 2003 (Erstauflage 1983).

Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam, 1994 (Erstauflage 1982).

Aust, Hugo; Haida, Peter; Hein, Jürgen: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: C.H. Beck, 1989.

Bachmann-Medick, Doris: Kulturelle Spielräume: Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung. In: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hrsg.): *Soziale und theatrale Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. (Forum Modernes Theater, Band 1). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988, S. 153-177

Bachtin, Michael M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.* Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.

Bakhtine, Mikhaïl: *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Traduit du russe par Andrée Robel. Paris: Éditions Gallimard, 1970.

Ballard, Michel: La traduction: entre enrichissement et intégrité. In: Ballard, Michel (Hrsg.): *La traduction. Contact de langues et de cultures (2)*. Arras: Artois Presses Université, 2005, S. 161-176.

Banoun, Bernard: „Jo grieß Ihnan Got!" Möglichkeiten der Übersetzung des Dialekts ins Französische. Am Beispiel eines Auszugs aus Werner Koflers *Der Hirt auf dem Felsen* (1991). In: Daran, Valérie de (Hrsg.): *Sprachtransfer als Kulturtransfer. Translationsprozesse zwischen dem österreichischen und dem französischen Kulturraum im 20. Jahrhundert.* (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Nr. 396). Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, 2002, S. 107-124.

Banu, Georges: Du bon usage de la perte. Entretien avec Jacques Lasalle. In: *Théâtre/Public* (revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers). März/April 1982 (Nr. 44), S. 11-13.

Banu, Georges: La mise en mouvement d'une langue. Entretien avec Danièle Sallenave. In: *Théâtre/Public* (revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers). März/April 1982 (Nr. 44), S. 20-23.

Banu, Georges; Girault, Alain: Le devoir de traduire. Entretien avec Antoine Vitez. In: *Théâtre/Public* (revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers). März/April 1982 (Nr. 44), S. 6-9.

Bassnett-McGuire, Susan: Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: Hermans, Theo (Hrsg.): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation.* London: Croom Helm, 1985, S. 87-102.

Beck, Andreas: Vom Kefir- und Sauerteig-Prinzip. In: Burgtheater Wien (Hrsg.): *Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie.* Programmheft (Redaktion: Andreas Beck), Heft 123, Spielzeit 2005/06, S. 65-77.

Beil, Hermann; Ferbers, Jutta; Peymann, Claus; Thiele, Rita: *Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater. 1986-1999. Band II (Chronik).* Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999.

Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Band IV*. Erste Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 934), 1991, S. 9-21.

Benjamin, Walter: *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Gérard Raulet. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1839), 2007.

Bensimon, Paul: Présentation In: Bensimon, Paul (Hrsg.): *Traduire la culture*. (Palimpsestes, Nr.11). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, S. 9-14.

Bergson, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. 50^{e} édition, Paris: Presses Universitaires de France (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1940.

Bernardo, Ana Maria: Quo vadis, Übersetzungswissenschaft? Haupttendenzen der aktuellen Übersetzungsforschung. In: Albrecht, Jörn; Gerzymisch-Arbogast, Heidrun; Rothfuß-Bastian, Dorothee (Hrsg.): *Übersetzung, Translation, Traduction. Neue Forschungsfragen in der Diskussion.* Festschrift für Werner Koller. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2004, S. 23-32.

Bodi, Leslie: Österreich als Problem – Zur Frage der österreichischen Identität. In: Bodi, Leslie; Thomson, Philip (Hrsg.): *Das Problem Österreich. Arbeitspapiere. Interdisziplinäre Konferenz über Geschichte, Kultur und Gesellschaft Österreichs im 20. Jahrhundert. Germanistisches Institut, Monash University. 16-18. Mai, 1980.* Clayton: Germanistisches Institut, 1982, S. 3-12.

Bodi, Leslie: Sprache – Kultur – Literatur. Modellfall Österreich im Kontext Mitteleuropas. In: Csáky, Moritz; Reichensperger, Richard (Hrsg.): *Literatur als Text der Kultur*. Wien: Passagen Verlag, 1999.

Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Band 1*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1993

Brisset, Annie: L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction. In: Vigoureux-Frey, Nicole: *Traduire le théâtre aujourd'hui?* Rennes: Presses universitaires de Rennes (Collection Le Spectaculaire), 1993, S. 11-21.

Brod, Max: *Franz Kafka. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei KG, 1963.

Bünting, Karl-Dieter: *Einführung in die Linguistik*. (Studienbücher Linguistik). 15. Auflage, Weinheim: Beltz Athenäum Verlag, 1996 (Erstauflage 1984).

Cejpek, Lucas (Hrsg.): *Zettelwerk. Gespräche zu einer möglichen Form.* Wien: Sonderzahl, 1999.

Chabot, Clyde: Les Solitaires Intempestifs. Une interview avec François Berreur. In: *Théâtre/Public* (revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers). Jänner 2007 (Nr. 184), S. 101-103.

Chevrel, Yves: Les traductions et leur rôle dans le système littéraire français. In: Kittel, Harald (Hrsg.): *Die literarische* Übersetzung. *Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*. (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Band 2). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1988, S. 30-55.

Christophe, Henri: Traduire Horváth: un long et délicat cheminement. In: Comédie-Française (Hrsg.): *Nouveaux cahiers de la Comédie-Française.* Mai 2008, S. 57-60.

Constantin, Jean-Paul: Les éditeurs. In: Barret-Ducrocq, Françoise (Hrsg.): *Traduire l'Europe.* Paris: Éditions Payot, 1992, S. 125-129.

Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Einführung in die Komparatistik*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004 (Erstauflage 2000).

Defays, Jean-Marc: *Le comique. Principes, procédés, processus*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Kafka. Pour une littérature mineure.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

Déprats, Jean-Michel: Deux ou trois choses que je sais d'elle… In: Comédie française (Hrsg.): *Les cahiers*. Winter 1991/1992 (Nr. 2), S. 55-58.

Déprats, Jean-Michel: La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre. In: Assises de la traduction littéraire (Hrsg.): *Des mots venus d'ailleurs. Conférence inaugurale par Henriette Walter.* (Quatorzièmes Assises de la traduction littéraire). Arles: Atlas/Actes Sud, 1997, S. 97-130.

Déprats, Jean-Michel: Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale. In: Assises de la traduction littéraire (Hrsg.): *Traduire le théâtre*. (Sixièmes Assises de la traduction littéraire) Arles: Atlas/Actes Sud, 1990, S. 94-138.

Déprats, Jean-Michel et al.: „C'est le poète qui commande". Table Ronde. In: Institut d'études théâtrales Sorbonne nouvelle (Hrsg.): *Régistres*. September 1998 (Nr. 3), S. 108-125.

Déprats, Jean-Michel: La traduction et sa mise en scène comme confrontation culturelle. Interview de Didier Méreuze avec Jean-Michel Déprats. In: Pavis, Patrice (Hrsg.): *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld.* Saint-Cyr l'École: Prépublications du petit bricoleur de Bois-Robert, 1994, S.153-156.

Déprats, Jean-Michel: Traduire Shakespeare pour le théâtre. In: *Théâtre/Public* (revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers). März/April 1982 (Nr. 44), S. 45-48.

Dietz, Ludwig: *Franz Kafka*. 2., erweiterte und verbesserte Auflage, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990 (Erstauflage 1975).

Dimech, Franck: Franzobel ou l'art de raccomoder les restes. In: Cie Théâtre de Ajmer (Hrsg.): *„Kafka, Comédie" de Franzobel.* Traduction de Maurice Taszman. Dossier zur Aufführung, 2007/2008, S. 2-3.

Eder, Thomas: Nachwort. Romanzen und Matrizen. In: Franzobel: *Die Krautflut. Erzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp 1987), 1995, S. 79-94.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters 3. Die Aufführung als Text*. 4. Auflage, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999 (Erstauflage 1983).

Fischer-Lichte, Erika: Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation. In: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hrsg.): *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. (Forum Modernes Theater, Band 1). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988, S. 129-144.

Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1990, S. 233-259.

Frank, Armin Paul: Einleitung. In: Kittel, Harald (Hrsg.): *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung.* (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Band 2). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1988, S. IX-XIII.

Frank, Armin Paul; Kittel, Harald: Der Transferansatz in der Übersetzungsforschung. In: Frank, Armin Paul, Kittel, Harald (Hrsg.): *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit.* (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Band 18). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004, S. 3-70.

Freinschlag, Andreas: *Kynisch-komische Chaosmologie. Eine literaturgeschichtliche Ahnenforschung zu Franzobels Roman ‚Scala Santa'*. Wien: Edition Praesens, 2005.

Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*. Einleitung von Peter Gay. 4., korrigierte Auflage, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.

Fritz, Bärbel: Zwischen Integration und Differenzierung: Der Beitrag der Dramenübersetzung zur Kulturgeschichte. In: Frank, Armin Paul; Turk, Horst (Hrsg.): *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit.* (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Band 18). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004, S. 219-252.

Gemeinde Wolfsegg (Hrsg.): *Heimatbuch Wolfsegg am Hausruck.* Mattighofen: Moserbauer, 1989.

Geyssant, Aline et al. (Hrsg.): *Le comique*. Paris: Ellipses (Collection réseau), 2000.

Gollner, Helmut: Eine ausgesprochen österreichische Physiognomie. Familiäre Betrachtungen zu Franzobels Roman „Scala Santa". In: *Literatur und Kritik*. 35/347-348, 2000, S. 92-94.

Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache. Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Ein Essay.* Innsbruck: Studienverlag, 2009.

Gorjan, Zlatko: Über das akustische Element beim Übersetzen von Bühnenwerken. In: Italiaander, Rolf (Hrsg.): *übersetzen. Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongreß literarischer Übersetzer in Hamburg 1965.* Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1965, S. 88-89.

Greco-Kaufmann, Heidy: Bauern in theatralen Aktionsräumen: verlachenswert, vorbildlich, revolutionär. In: Haider-Pregler, Hilde et al. (Hrsg.): *Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 51. Jg., Heft 4). Wien: Böhlau Verlag, 2006, S. 111-120.

Greiner, Norbert: *Übersetzung und Literaturwissenschaft.* (Grundlagen der Übersetzungsforschung, Band 1). Tübingen: Gunter Narr Verlag (narr studienbücher), 2004.

Griebl, Franz Stefan: *Die hohe Seh. Poetizität und Erkenntnis im Rahmen der visuellen Poesie*. Dipl. Universität Wien, Institut für Germanistik 1994.

Gunthert, André: Traduire, écrire… Questions à Michel Vinaver sur sa traduction du *Suicidé*. In: Comédie-Française (Hrsg.): *Comédie française.* Mai/Juni 1998 (Nr. 129-130), S. 36-37.

Haider-Pregler, Hilde; Peter, Birgit: *Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (suhrkamp taschenbuch 3290), 2001.

Hainz, Martin A.: „die wirklichkeit bläht sich weiter auf und zerplatzt". Zu Heimito von Doderer, Oswald Wiener und Franzobel. In: Engelmann, Peter; Franz, Peter; Schmidt-Dengler, Wendelin (Hrsg.): *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften.* 50/4, 2004, S. 539-558.

Hamann, Brigitte: *Kronprinz Rudolf. Ein Leben.* München: Piper Verlag, 2006.

Hawle, Christian; Kriechbaum, Gerhard; Lehner, Margit: *Täter und Opfer. Nationalsozialistische Gewalt und Wiederstand im Bezirk Vöcklabruck 1938 – 1945.* Herausgegeben von Mauthausen-Aktiv-Vöcklabruck. Wien: Bibliothek der Provinz, 1995.

Hiß, Guido: Zur Aufführungsanalyse. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung.* Berlin: Reimer, 1990, S. 65-80.

Huntemann, Willi: Überlegungen zum Begriff der sozialen Konvention. In: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hrsg.): *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung.* (Forum Modernes Theater, Band 4). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990, S. 15-33.

Huntemann, Willi; Rühling, Lutz: Einleitung. In: Huntemann, Willi; Rühling, Lutz (Hrsg.): *Fremdheit als Problem und Programm. Die literarische Übersetzung zwischen Tradition und Moderne.* (Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung, Band 14). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S. 1-25.

Iser, Wolfgang: Das Komische – ein Kipp-Phänomen. In: Bachmaier, Helmut (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam, 2005, S. 117-120.

Jauß, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer: *Das Komische*. (Poetik und Hermeneutik, Band 7). München: Fink Verlag, 1976. S. 103-132.

Kaempfe, Alexander: Die Funktion der sowjetischen Literaturtheorie. In: Bachtin, Michael M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.

Kahane, Eric: Le point de vue d'un traducteur: Réponses à des questions sur la traduction des textes dramatiques. In: Centre de recherches en traduction et stylistique comparée de l'anglais et du français (éd.): *Palimpsestes 1. Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre*. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1987, S. 139-151.

Kilcher, Andreas B.: *Franz Kafka*. Erste Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (Suhrkamp BasisBiographie, 28), 2008.

Kinder-Gest, Patricia: Droits et servitudes du traducteur en France. In: Vigoureux-Frey, Nicole: *Traduire le théâtre aujourd'hui*? Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1993, S. 63-77.

Kohlmayer, Rainer: Mediale Voraussetzungen und strukturelle Besonderheiten des Literaturübersetzens. Reflexionen eines Praktikers. In: Pöckl, Wolfgang (Hrsg.): *Im Brennpunkt: Literaturübersetzung.* (Forum Translationswissenschaft, Band 8). Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2008, S. 43-58.

Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 6., durchgesehene und aktualisierte Auflage, Wiebelsheim: Quelle und Meyer (UTB für Wissenschaft), 2001 (Erstauflage 1979).

Kreuder, Friedemann: Formen des Erinnerns in der Theaterwissenschaft. In: Balme, Christopher; Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter.* (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 28). Tübingen: Francke, 2003.

Kußmaul, Paul: Übersetzen – aber nicht ins Blaue hinein. In: Albrecht, Jörn; Drescher et al. (Hrsg.): *Translation und interkulturelle Kommunikation. 40 Jahre Fachbereich Angewandte Sprachwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Germersheim*. (Abhandlungen und Sammelbände, Band 8). Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1987, S. 27-36.

Lasalle, Jacques: Les „dix points" de la traduction théâtrale. In: Barret-Ducrocq, Françoise (Hrsg.): *Traduire l'Europe.* Paris: Éditions Payot, 1992, S. 176-180.

Laurian, Anne-Marie; Szende, Thomas: Avant-propos. In: Laurian, Anne-Marie; Szende, Thomas (Hrsg.): *Les mots du rire: comment les traduire? Essais de lexicologie contrastive*. (Publication du Centre de recherche Lexique-Cultures-Traductions). Bern: Peter Lang, 2001, S. 1-17.

Le Caër, Paul: *Ein junger Europäer in Mauthausen 1943-1945*. Übersetzt von Günther E. Sturm (Mauthausen Studien, Band 2).Wien: Bundesministerium für Inneres, Ref. IV/4/a, 2002.

Lederer, Marianne: Traduire le culturel: la problématique de l'explication. In: Bensimon, Paul (Hrsg.): *Traduire la culture*. (Palimpsestes, Nr.11). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, S.161-171

Leeb, Notburga: *Aspekte der Dialogizität in Franzobel: „Die Musenpresse"*. Dipl. Universität Wien, Institut für Germanistik, 2005.

Levý, Jiři: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Ins Deutsche übertragen von Walter Schamschula. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1969.

Lorenz, Sabine: Übersetzungstheorie, Übersetzungswissenschaft, Übersetzungsforschung. In: Arnold, Heinz Ludwig; Detering, Heinrich: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. 6. Auflage, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003, S. 555-569.

Maršálek, Hans: *Die Geschichte des Konzentrationslagers Mauthausen*. Wien: Mauthausen-Komitee Österreich, 2006.

Mounin, Georges: *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung.* Ins Deutsche übertragen von Harro Stammerjohann. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1967.

Oustinoff, Michaël: *La traduction*. Deuxième édition mise à jour, Paris: Presses Universitaires de France (Édition Que sais-je?), 2007.

Paul, Fritz: Das Spiel mit der fremden Sprache. Zur Übersetzung von Sprachkomik in den Komödien Holbergs. In: Paul, Fritz; Ranke, Wolfgang; Schultze, Brigitte (Hrsg.): *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer.* (Forum Modernes Theater, Band 11). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993, S. 295-323.

Pfister, Manfred: *Das Drama*. 10. Auflage (erweiterter und bibliographisch aktualisierter Nachdruck der durchgesehenen und ergänzten Auflage 1988), München: Wilhelm Fink Verlag (UTB für Wissenschaft), 2000.

Plessner, Helmut: *Gesammelte Schriften 7. Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

Plett, Heinrich F.: *Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1975.

Ritter, Joachim: Über das Lachen. In: Ritter, Joachim: *Subjektivität. Sechs Aufsätze.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, S. 62-92.

Sandbichler, Bernhard: Die Apotheose der fröhlichen Apokalypse. Urteilsworte französischer Kritiker zu österreichischer Literatur 1982-1992. In: Daran, Valérie (Hrsg.): *Sprachtransfer als Kulturtransfer. Translationsprozesse zwischen dem österreichischen und dem französischen Kulturraum im 20. Jahrhundert*. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 396). Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, 2002, S. 75-103.

Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext*. (Studien Deutsch, Band 22). München: Iudicium-Verlag, 1996.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Vom Staat, der keiner war, zur Literatur, die keine ist. Zur Leidensgeschichte der österreichischen Literaturgeschichte. In: Muhr, Rudolf; Schrodt, Richard; Wiesinger, Peter (Hrsg.): *Österreichisches Deutsch. Linguistische, Sozialpsychologische und sprachpolitische Aspekte einer nationalen Variante des Deutschen*. Wien: Verlag Hölder-Pichler-Tempsky, 1995, S. 38-51.

Schmidt-Dengler, Wendelin; Zeyringer, Klaus: Komische Diskurse und literarische Strategien. Komik in der österreichischen Literatur – eine Einleitung. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; Sonnleitner, Johann; Zeyringer, Klaus (Hrsg.): *Komik in der österreichischen Literatur.* Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, S. 9-19.

Schröder, Martin: Zwischen Aisthesis und Mimesis. Zur Funktion des Dialekts in der standardsprachlichen Literatur. In: Eggers, Eckhard; Schmidt, Jürgen Erich; Stellmacher, Dieter (Hrsg.): *Moderne Dialekte – Neue Dialektologie. Akten des 1. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Dialektologie des Deutschen (IGDD) am Forschungsinstitut für deutsche Sprache "Deutscher Sprachatlas" der Philipps-Universität Marburg vom 5. - 8. März 2003*. (Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik, Beihefte Heft 130). Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005, S. 667-678.

Schrödl, Jenny: Vom Scheitern der Komik. In: Haider-Pregler, Hilde et al. (Hrsg.): *Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 51. Jg., Heft 4). Wien: Böhlau Verlag, 2006, S. 31-40.

Schultze, Brigitte: Übersetzungen von Drama und fürs Theater: Herausforderung für die Literatur- und Theaterwissenschaft. In: Frank, Armin Paul; Turk, Horst (Hrsg.): *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit.* (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Band 18). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004, S. 193-217.

Seiberl, Herbert; Palme, Johanna (Hrsg.): *Gstanzln aus dem Salzkammergut. 730 Vierzeiler.* Zweite Auflage, Bad Aussee: Alpenpost, 1992.

Snell-Hornby, Mary: Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. In: Watts, Richard J.: *Modes of interpretation. Essays presented to Ernst*

Leisi on the occasion of his 65th birthday. (Tübinger Beiträge zur Linguistik, 260). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1984, S. 101-116.

Stackelberg, Jürgen von: Blüte und Niedergang der „Belles Infidèles“. In: Kittel, Harald (Hrsg.): *Die literarische* Übersetzung. *Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*. (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Band 2), Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1988, S. 16-29.

Sternberg-Greiner, Véronique: *Le comique. Textes choisis et présentés par Véronique Sternberg-Greiner*. Paris: Flammarion (Corpus Lettres), 2003.

Stierle, Karlheinz: Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie. In: Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer: *Das Komische*. (Poetik und Hermeneutik, Band 7). München: Fink Verlag, 1976, S. 237-268.

Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. 4., überarbeitete Auflage, Tübingen: Gunter Narr Verlag (narr studienbücher), 2005 (Erstauflage 1994).

Sturm, Günther Engelbert: *Geheimprojekt "Schlier" 1943 – 1945. Konzentrationslager und Rüstungsbetrieb in Redl-Zipf.* Dipl. Universität Wien, Institut für Zeitgeschichte, 2002.

Tomaszkiewicz, Teresa: Transfert de différents régistres de la langue parlée. In: Wecksteen, Corinne; El Kaladi, Achmed (Hrsg.): *La traductologie dans tous ses états.* Arras: Artois Presses Université, 2007, S. 161-175.

Turk, Horst: Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens. In: Schultze, Brigitte; Turk, Horst; Unger, Thorsten: *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. (Forum Modernes Theater, Band 18). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995, S. 299-317.

Unger, Thorsten: Differente Lachkulturen? - Eine Einleitung. In: Schultze, Brigitte; Turk, Horst; Unger, Thorsten: *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung.* (Forum Modernes Theater, Band 18). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995, S. 9-29.

Vreck, Françoise: Le dialecte au théâtre et sa traduction. In: Ballard, Michel (Hrsg.): *La traduction plurielle.* Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990, S. 93-107.

Wallner, Astrid: Das Schmutz- und Schmecktheater. Zur Komik bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; Sonnleitner, Johann; Zeyringer, Klaus (Hrsg.): *Komik in der österreichischen Literatur.* Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, S. 219-234.

Winkler, Jean-Marie: *L’attente et la fête. Recherches sur le théâtre de Thomas Bernhard*. Bern: Peter Lang, 1989.

Wunberg, Gotthart (Hrsg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam, 2000 (Erstauflage 1981).

Zima, Peter V.: *Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke, 1992.

Pressekritiken, Rezensionen, Interviews (Tages- und Wochenpresse)

Affenzeller, Margarete: „Ich bin kein Dichter der Leere“. In: *Der Standard*. 20. März 2009, S. 26.

Anonym: „Gemessen an Balzac bin ich ein fauler Hund“. In: *Neues Volksblatt*. 4. August 2005, S. 20.

Anonym: Von der „Krautflut“ zur Theater-Wut. Franzobel. Der Dichter belebt mit theatralischer Vergangenheitsbewältigung seine ganze Heimatregion. In: *Die Presse*. 19. September 2007, S. 34.

Bonneville, Denis: Rions avec Kafka… A partir de demain au théâtre des Argonautes. In: *La Marseillaise*. 26. Oktober 2005, S. 13.

Bonneville, Denis: Festen puissance six. Portée par un sextuor déjanté et un Franck Dimech en delirium pas très mince, la „Kafka comédie“ de Franzobel plonge avec jubilation au sein d’une famille et de ses obsessions. In: *La Marseillaise*. 29. Oktober 2005, S. 7.

Dobretsberger, Christine: Kunstsprache und Naturwahn. Dietheater: „Kafka“ von Franzobel. In: *Wiener Zeitung*, 15. April 1999, S. 18.

Franzobel: Auf der Schulter ein Anker. In: *Die Presse*. Beilage Spektrum, 18. Juli 1998, S. 5.

Gabler, Thomas: „Krispindl und Marytäubchen“. Volkstheater: Franzobels Tragödie „Mayerling“ uraufgeführt. In: *Kronen Zeitung*. 12. Juni 2001, S. 27.

Goll, Ingrid: Stars und Fans. In: *Tiroler Tageszeitung*. Beilage Schaufenster, 8. Juni 2001 (Nr. 24), S. 10-11.

Griebl, Stefan: „Wenn man Sie so ansieht“. In: *Die Presse*, Beilage, 1. März 1997, S. 4.

Haas, Franz: Unser grausliches Barock gib uns heute. Franzobels „Lusthaus oder Die Schule der Gemeinheit“. In: *Internationale Neue Zürcher Zeitung*. 2. April 2002, S. 36.

Hengstler, Willi: Wie Kafka sich aus der Welt entfernt. In: *Die Presse*. 23. Oktober 1998, S. 28.

Jarolin, Peter: Theater, das süchtig macht. In: *Kurier*. 21. Juli 2007, S. 33.

Käfer, H. Wolf: Wortlust-Spasskultur. Der neue Shooting-Star der Literaturszene Franzobel – Sprachgenie, Hanswurst, Bierzeltdichter? In: *morgen. Kulturzeitschrift aus Niederösterreich*, September 1998 (Nr. 120), S. 18-20.

Kaindlstorfer, Günter: „Ich dichte vorwiegend im Bett“. In: *Der Standard*. Beilage Album, 1. April 2000, S. 9.

Kastberger, Klaus: The King of Kalauer. In: *Falter*. Beilage, 24. März 2000 (Nr. 12), S. 5-6.

Kathrein, Karin: Vulgäre Bilderstürmerei fleht um einen Skandal. In: *Kurier*. 12. Juni 2001, S. 29.

Kitzmantel, Silvia: „Ich sehe mich eher als Volksdichter“. Interview: Der oberösterreichische Autor Franzobel über Theater, das Schreiben und Erfolg. In: *Oberösterreichische Nachrichten*. 9. Juni 1998, S. 7.

Kralicek, Wolfgang: Habsburg Recycling. In: *Falter*, 15. Juni 2001 (Nr. 24/01), S. 64.

Kühn, Wolfgang: Das Franzobelsche Textuniversum. Gespräch mit Franzobel. In: *Das Ultimative Magazin*. 2001 (5/20), S. 4-7.

L.Ch.: Die Einsamkeit des Dichters. Ehemalige Krankenkasse Mollardgasse: „Kafka“. In: *Wiener Zeitung*. 20. Jänner 2003, S. 10.

Loigge, Uschi: Bemuhen Sie sich nicht. Absurd, witzig und gallig: Franzobel über-arbeitete das traurige Genie Kafka. Das klagenfurter ensemble liefert dazu einen fetzigen Abend. In: *Kleine Zeitung* (Klagenfurt). 24. Oktober 1998, S. 42.

Manbon, Annick: „Kafka Comédie“, comme une claque dans la figure. In: *Nice Matin*. 25. Oktober 2005, S. 22.

Mayer, Norbert: Das Triebwerk des Teufels. In: *Die Presse*. 21. Juli 2007, S. 38.

Mayer, Norbert: Die lebensmüde Kleinfamilie Kafka in der Krankenkasse. In: *Die Presse*. 21. Jänner 2003, S. 11.

Menasse, Eva: Ha, ha, Habsburg. Geh, ma Prinzen vergiften im Quark. Franzobels „Mayerling“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 12. Juni 2001, S. 51.

Nagl, Silvia: Das macht sprachlos. In: *Oberösterreichische Nachrichten*. 29. Juli 2005, S. 19.

Nagl, Silvia: I hättat davon do nix gewusst haben wollen. In: *Oberösterreichische Nachrichten*. 21. Juli 2009, S. 25.

Nagl, Silvia: So viel Verschwiegenes. Interview: Der oberösterreichische Autor Franzobel über die Arbeit für sein Stück „ZIPF“. In: *Oberösterreichische Nachrichten*. Beilage Thema, 6. Juli 2007, S. 2.

Niedermeier, Cornelia: Porträt des Dichters als Kleinkind: Franzobels Kafka. In: *Der Standard*. 23. Oktober 1998, S. 12.

Oberrainer, Bettina: Der Kaiser, ein Nasenbohrer. THEO lässt die Kaisersemmel krachen, auf die Franzobel Chilipaste geschmiert hat: „Mayerling“, die Suizid-Spritztour als Knallrevue. In: *Kleine Zeitung*. 27. Juli 2002, S. 24-25.

Pohl, Ronald: Ein Lore-Stoff für einen Kohlebrecher. In: *Der Standard*. 21. Juli 2007, S. 26.

Pohl, Ronald: Hallo Hofrat – ein Weihfestspiel. Franzobels österreichische Tragödie „Mayerling“ wurde am Weghuberpark uraufgeführt. In: *Der Standard*. 12. Juni 2001, S. 34.

Rathammer, Petra: „Es regiert der Fake“. Der Autor Franzobel im Gespräch mit der „Wiener Zeitung“. In: *Wiener Zeitung*. 8. Oktober 2005, S. 13.

Rottenberg, Thomas: Franzobel will mit Seeger plauschen. In: *Der Standard.* 7. Mai 2004, S. 9.

Schmickl, Gerald: Wortsportler und Verbalerotomane. Im „Lusthaus“ gräbt Franzobel den Urschleim der Sprache um. In: *Die Zeit*. 27. Juni 2002 (Nr. 27), S. 46.

Schmid, Manfred A.: Tu felix Austria – nuckle… Volkstheater: Uraufführung von Franzobels „Mayerling“. In: *Wiener Zeitung*. 12. Juni 2001, S. 9.

Schmidt-Dengler, Wendelin: „Ich bin meine eigene Inflation“. Franzobels Beitrag zur Physiognomie der neuesten Literatur aus Österreich. In: *Literaturen*. *Das Journal für Bücher und Themen*, November 2002, S. 78-80.

Schmidt-Dengler: Denn die Welt ist ein Purzelbaum. In: *Die Presse*. Beilage Spectrum, 13. Mai 2000, S. V.

Thurnher, Armin: „Ich bin ein Vergesser“. In: *Falter*. 7. November 2003 (Nr. 45), S. 24/57.

Thuswaldner, Werner; Trattnig, Karin: Übermaß an barocker Fantasie. In: *Salzburger Nachrichten.* Beilage zum Wochenende, 18. Mai 2002, S. XII.

Urbanek, Julia: Helles Bier und dunkle Kapitel. Georg Schmiedleitner inszeniert die Uraufführung von Franzobels „Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes“. In: *Wiener Zeitung*. 21. Juli 2007, S. 16.

Weidinger, Karl: „Weltmaschine aus Worten“. Der Dichter Franzobel über seine Schreibmanie, seinen Namen – und über Fußball. In: *Wiener Zeitung*. Beilage extra, 16. September 2005, S. 8.

Nachschlagewerke

Back, Otto et al. (Hrsg.): *Österreichisches Wörterbuch*. Herausgegeben im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten. 38. Auflage,

Neubearbeitung auf der Grundlage des amtlichen Regelwerks, Wien: ÖBV Pädagogischer Verlag, 1997.

Bárdosi, Vilmos; Ettinger, Stefan; Stölting, Cécile (Hrsg.): *Redewendungen Französisch / Deutsch. Thematisches Wörter- und Übungsbuch*. 3. Auflage, Tübingen: A. Francke Verlag, 2003

Bescherelle, Louis-Nicolas: *La grammaire pour tous. Dictionnaire de la grammaire en 27 chapitres*. Paris: Librairie Hatier (Collection Bescherelle), 1997.

Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5., vollständig überarbeitete Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007 (Erstauflage 1986).

Confais, Jean-Paul: *Grammaire explicative. Schwerpunkte der französischen Grammatik für Leistungskurs und Studium.* 2. Auflage, Ismaning: Max Hueber Verlag, 1980 (Erstauflage 1978).

DUDEN. Band 1. Rechtschreibung der deutschen Sprache. 20., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Auf der Grundlage der amtlichen Rechtschreibregeln. Mannheim: Dudenverlag, 1991.

DUDEN. Band 5. Fremdwörterbuch. 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln. Mannheim: Dudenverlag, 2001.

Robert, Paul (Hrsg.): *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2002 (Erstauflage 1967).

Robert, Paul (Hrsg.): *Le petit Robert des noms propres. Dictionnaire alphabétique et analogique illustré en couleurs.* Rédaction dirigée par Alain Rey. Nouvelle Édition refondue et augmenté. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2002 (Erstauflage 1974).

Spöhrl, Uwe: *Basislexikon Literaturwissenschaft*. Paderborn: Ferdinand Schöningh (UTB für Wissenschaft), 2004.

Programmhefte

Burgtheater Wien (Hrsg.): *Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie.* Programmheft (Redaktion: Andreas Beck), Heft 123, Spielzeit 2005/06.

Theater Hausruck (Hrsg.): *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes.* Programmheft (Redaktion: Barbara Falter), Spielzeit Sommer 2007.

Münchner Kammerspiele (Hrsg.): *Der Prozess*. Programmheft (Redaktion: Matthias Günther), Spielzeit 2008/09.

Cie Théâtre de Ajmer (Hrsg.): *Sur la route d'Oklahoma. D'après Amerika ou le disparu et Description d'un combat de Franz Kafka.* Traduction de Bernard Lortholary. Programmheft (Redaktion: Franck Dimech), Aufführungen von 25. September bis 2. Oktober 2009 in La Friche la Belle de Mai (Marseille).

Internetquellen

http://databases.unesco.org/xtrans/stat/xTransStat.a?VL1=SL&top=10&l=FRA&lg=0

http://inszenierung.at/volkstheater/daten/produktionen/prod_m/mayerling.html

http://sandammeer.at

http://www.amphi-bien-theater.net/presse/kafka/Pressemappe.pdf

http://www.campmauthausen.org/index.html

http://www.arcadi.fr/artistesetoeuvres/texte.php?id=81

http://www.editionstheatrales.fr/lamaison.php?page=historique

http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&L=0&detail=422

http://www.franzobel.at/navigation.php?dir=%DCbers%20Erz%E4hlen1.html

http://www.franzobel.at/navigation.php?dir=Lebensl%E4ufe1.html

http://www.franzobel.at/navigation.php?dir=Mit%20Falter%2020061.html

http://www.klgonline.de/

http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/franzkafka/

http://www.phettberg.at/biographie02.htm

http://www.selene.at/verlag.php

http://www.solitairesintempestifs.com/fr/historique.html

http://www.stuecke.de/suche_autoren_detail.phtml?id=8

http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Kafka-comedie/ensavoirplus/

http://www.zeit.de/2007/15/A-Kyselak

www.elfriedejelinek.com

www.klgonline.de

Videomaterial

Der König von Absurdistan. Im Reich des Dichters Franzobel – Eine Audienz, Regie: Günther Kaindlstorfer, Österreich 2007.

Deckname Schlier, Regie: Wilma Kiener, Dieter Matzka. Österreich 1985.

Videoaufzeichnung der Aufführung von Kafka. Comédie. Dieses Material wurde mir von Franck Dimech für die Inszenierungsanalyse zur Verfügung gestellt.

Zusatzmaterial (siehe Anhang)

Transkription des Interviews mit Heinz Schwarzinger vom 30. Dezember 2008. Wien.

Transkription des Interviews mit Franck Dimech vom 7. Oktober 2008. Marseille.

Transkription des Interviews mit Franzobel vom 24. Juni 2009. Wien.

Transkription des Interviews mit Jean-Marie Winkler vom 31. August 2009. Pram/Paris.

Besuchte Aufführung:

Kafka. Comédie am 11. April 2007 im Théâtre Antoine Vitez, Aix en Provence. Regie: Franck Dimech, Ausstattung: Franck Dimech, Francis Ruggirello; Besetzung: Mounira Chared (*Félice*), Laurent de Richemond (*Kafka*), Fabrice Dupuy (*Max Brod*), Hervé Haggai (*Le père*), Anne Naudon (*Ottla*), Sandrine Rommel (*La mère*). Die Aussagen über die Inszenierung beruhen auf dem Aufführungsbesuch sowie auf einer Videoaufzeichnung, die mir seitens des Regisseurs Franck Dimech für die Inszenierungsanalyse zur Verfügung gestellt wurde.

DANKSAGUNG ODER VON MEINEN PERSÖNLICHEN KULTURVERMITTLERN/INNEN

An dieser Stelle gilt es, einigen Menschen zu danken, die mich auf diesem Weg begleitet haben.

Meinem Betreuer, Univ.-Prof. Dr. Alfred Noe, danke ich für die konstruktive Kritik der Arbeit während ihres Entstehungsprozesses und die umsichtige Betreuung. Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld danke ich für anregende Diskussionen im Diplomanden/innenseminar, die persönliche Begeisterung für den Gegenstand und gezielte Fragestellungen, die mich im Schreibprozess inspiriert haben.

Weiters danke ich meinen Interviewpartnern Franck Dimech, Heinz Schwarzinger, Jean-Marie Winkler und ganz besonders Franzobel. Ihm und der Arbeit im Theater Hausruck verdanke ich die wichtige Entdeckung, dass Leidenschaft auch Beruf werden kann (bzw. soll), verbunden mit der Erfahrung, dass auch am Theater das Wichtigste immer der Mensch ist.

Außerdem danke ich jenen inspirierenden Menschen in meinem Leben, die mich während der Verwirklichung dieser Arbeit begleitet und die mit ihrer Geduld und ihrem Zuspruch einen wichtigen Beitrag dazu geleistet haben. Besonders wichtig war, dass sie mich manchmal auch am Schreiben gehindert haben.

Abschließend danke ich meinen Eltern, Johann und Beate Falter, für die finanzielle und menschliche Begleitung in meinem Studium, das ohne ihre bedingungslose Unterstützung nicht möglich gewesen wäre. Sie sind meine ersten und wichtigsten Kulturvermittler.

ANHANG

I. TRANSKRIPTIONEN DER EINZELNEN INTERVIEWS (CHRONOLOGISCH)

A) INTERVIEW MIT FRANCK DIMECH[597]

Barbara Falter: *Avec ta compagnie Théâtre de Ajmer tu as monté la première représentation en France de „Kafka. Comédie", une pièce de l'auteur autrichien Franzobel. Qu'est-ce qui t'a attiré dans la pièce? Y avait-il quelqu'un qui t'a parlé de la pièce ou de l'auteur Franzobel?*

Franck Dimech: Non, absolument pas. En fait je suis tombé sur le texte totalement par hasard dans une librairie sur Paris, une librairie importante qui s'appelle „Le coup de papier" et qui est spécialisée dans les éditions de théâtre. Et donc je suis tombé là-dessus par hasard et je me suis arrêté sur le livre dans un premier temps parce que j'ai vu Kafka en fait dans le titre et c'est ce qui m'a intéressé avant tout. Et d'ailleurs c'est précisément ce qui m'a intéressé dans la pièce aussi. Mais sinon, voilà, en fait je cherchais des textes et des auteurs pas forcément connus parce qu'à cette époque je voulais entrer dans une réflexion autour du théâtre comique.

Et voilà, en fait, avec quelques acteurs pendant plusieurs mois on a décidé de lire des textes d'auteurs pas connus et donc on est tombé sur des textes publiés et d'autres textes qui n'étaient pas encore publiés et puis on a fait plein de lectures et puis voilà, un jour j'ai débarqué avec ce „Kafka. Comédie" de Franzobel, que je ne connaissais pas. Donc c'est un texte qui est publié aux „Solitaires Intempestifs" et puis j'ai ensuite appris qu'il y avait eu – je crois – une seule lecture en fait de cette pièce en France, au Théâtre Gérard Philipe à St. Denis près de Paris en 1998. C'était Nordey [Stanislas Nordey; Anm.] qui prenait la direction du lieu et c'était pendant l'époque de la Coupe du monde de foot et il y avait eu une proposition de Nordey où il proposait en fait aux auteurs de produire des textes qui étaient lus et/ou joué par des troupes et par des artistes français. Donc c'est comme ça que j'ai rencontré l'écriture de Franzobel, c'est aussi comme ça que j'ai connu l'écriture d'Oriza Hirata, l'auteur japonais que j'ai monté l'année dernière.

Jusqu'ici il n'y a que trois pièces de Franzobel qui sont traduites en français…

Oui, il faut dire que Franzobel n'est pas très connu en France, d'ailleurs je crois que le spectacle qu'on a fait en 2005, c'était la première fois que la pièce a été créée en France.

Oui, justement. Je suis entré en contact avec M. Loux, l'éditeur de la pièce aux „Solitaires Intempestifs", parce que je voulais entrer en contact avec le traducteur de la pièce. M. Loux me disait qu'évidemment il n'y a eu qu'une seule mise en scène de la pièce en France. Pour

[597] Franck Dimech ist der Regisseur der französischen Erstaufführung von *Kafka. Comédie*. Das Interview wurde am 7. Oktober 2008 in Marseille geführt.

reparler de „Kafka. Comédie“, alors, dans la pièce c'était surtout le personnage de Kafka qui t'a attiré?

Ce n'est pas tellement le personnage de Kafka, c'est plutôt la manière dont Franzobel se sert de lui, de Kafka, pour inventer une dramaturgie en fait et pour écrire sa pièce. Je pense qu'entre Franzobel et Kafka il y a vraiment du lien, la pièce le prouve et voilà, j'ai aimé à la fois l'hommage qu'il rendait à Kafka et puis j'ai aimé aussi ce que racontait sa pièce en terme de critique de la société de consommation. Voilà, j'ai trouvé que c'était une farce grinçante.

En général je trouve que le texte se caractérise par une richesse de différents thèmes qu'il aborde, il y a la consommation, le rôle de la femme incarné par Félice etc..

Moi, personnellement enfin j'avais imaginé qu'on pouvait rapprocher de ce thème en fait d'une pièce de Goethe, „Torquato Tasso“, c'est-à-dire la lutte entre le pouvoir et l'Art en fait, entre l'homme du pouvoir et l'artiste, ce conflit, je trouve qu'il est montré d'une manière totalement intéressante et aussi curieuse dans la pièce de Franzobel.

Le motif de l'artiste qui a besoin d'un certain isolement du monde?

Oui, et la castration de l'artiste par la cellule familiale, la prise d'otage en fait de l'artiste et voilà, enfin, je trouvais ça vraiment bien.

Dans la pièce, il y a beaucoup d'allusions à une culture spécifiquement autrichienne, comme par exemple à la nourriture, aux plats typiques ou les allusions à la littérature autrichienne, etc. Est-ce que tu as gardé ces allusions dans la mise en scène?

Moi, je me suis appuyé sur la traduction de Maurice Taszman donc je suis parti de là. Maintenant c'est vrai que moi dans la mise en scène je me suis quand-même permis de faire certaines coupes notamment sur la fin, on n'a pas joué la dernière scène en fait, l'épilogue, où les personnages débarrassent et nettoient en fait leur merde. Donc on n'a pas joué ça, on n'est pas allé jusque là. Mais voilà, sinon je me suis strictement appuyé sur la traduction de Maurice Taszman, et puis voilà, après, moi les plats autrichiens, je les connais mal. Je sais que dans le monde allemand et autrichien on mange beaucoup de saucisses, c'est hors de question, et j'ai une grande admiration pour Thomas Bernhard qui aimait beaucoup les saucisses, il adorait aller dans les brasseries pour manger des saucisses en Autriche, donc je trouve ça intéressant.

Il y a même une allusion à Thomas Bernhard dans la pièce.

Oui, oui, il y a plusieurs allusions à Thomas Bernhard et il y a aussi une grande allusion à Schopenhauer. Mais tout ça est transformé en fait, tout ça est brouillé, les pistes sont brouillées chez Franzobel et c'est ce que j'apprécie aussi dans la pièce.

Oui, il règne toujours une certaine déformation chez lui.

Voilà, les prénoms, ils sont déformés, alors dans la traduction française ils ne parlent pas de Thomas Bernhard, ils parlent de Gerhard Gemas.

Oui, c'est pareil dans la version originale. Schopenhauer par contre y apparait comme Schopenhauer. D'ailleurs, savais-tu que Franzobel vient de la même région que Thomas Bernhard.

Ah, d'accord.

En ce qui concerne le travail sur la mise en scène, combien de temps aviez-vous pour répéter la pièce?

On a eu assez peu de temps comme souvent en fait, pour des raisons économiques donc je crois qu'on a répété en trois semaines. Mais j'ai demandé aux acteurs de connaître le texte avant de commencer les répétitions donc on a travaillé dans l'urgence dans trois semaines et puis, c'est un spectacle qu'on a créé en 2005 et qu'on a repris en 2006, donc on a repris une quinzaine de jours pour la reprise et puis on a changé aussi d'acteurs. L'acteur qui jouait Kafka dans la première version a changé donc la version que tu as vu au Théâtre Antoine Vitez, c'était la seconde version.

Et quand vous êtes entrés dans les répétitions, avais-tu déjà eu un concept très concret de la mise en scène ou est-ce que ça a plutôt évolué en progrès avec les acteurs?

Le seul concept que j'avais, c'était que j'ai eu un rapport avec cette écriture mais pas tellement avec l'écriture de Franzobel au départ, c'était surtout avec celle de Kafka par un texte de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui s'appelle *Kafka pour une littérature mineure*. Deleuze et Guattari étaient deux grands spécialistes de Kafka et surtout de l'écriture de sa littérature. Deleuze parle du devenir animal et il parle du patois justement, des dialectes et il parle de comment le langage chez Kafka se construit dans la dissonance et comment il faut par le langage construire son propre désert en fait et ça, ça m'a intéressé. Alors comme j'ai trouvé ce texte dans la traduction de Maurice Taszman très curieux, très dissonant, du coup ça m'a intéressé de faire entrer la pensée de Deleuze pour mettre au travail les choses et en fait l'idée au départ c'était qu'on allait travailler sur un espace et là aussi pour des raisons au départ économiques, un espace qui serait très épuré et qui montrerait, qui exposerait beaucoup les acteurs. Et on a travaillé le texte comme si on travaillait une pièce de Molière en fait, c'est-à-dire d'une manière très rythmée et très physique et très animal en fait, très sale même. Les corps étaient poussés à l'extrême dans des retranchements. Pour moi, c'est un texte qu'il faut mordre, qu'il faut mordre dedans en fait et voilà, on a travaillé ça sans trop se poser de questions d'ailleurs. On n'est pas du tout rentrés dans des questions philosophiques ou des questions dramaturgiques très scabreuses ou compliquées. C'est vraiment un spectacle qui s'est fait en urgence et c'est intéressant d'entrer dans ce langage d'une manière très dynamique et très animale.

Oui, enfin, ça correspond bien aux personnages comme moi, personnellement je les ai lus. Tu as parlé de l'importance de la langue qui se manifeste aussi dans la mise en scène. Ce qui m'a intéressée dans une première lecture de la pièce, c'est que chaque personnage trouve sa propre langue. Max Brod par exemple dans la première scène, on a l'impression qu'il soit complètement dans son délire.

Ah oui, c'est un peu Diogène dans son tonneau, il y a quelque chose de chien en fait chez Max Brod et à la fois c'est le chien de compagnie et le chien qui mord. Mais ça, je trouve, que c'est très fin parce que je trouve que ça part assez bien et sans que ça soit caricaturale de la relation Kafka-Brod. Alors voilà, il y a quelque chose d'amitié qui en même temps est presque homosexuel en fait entre Kafka et Brod et enfin, j'ai trouvé finalement que dans la pièce les personnages les mieux construits en terme de personnage, c'étaient ces deux là, Kafka et Brod, ce sont peut-être les plus abrutis dans leur lien, ce sont les plus abrutis dans la pièce de Franzobel, m'a-t-il semblé. Les autres sont beaucoup plus paraboliques en fait, ce sont des personnages plus elliptiques, la sœur, qui ne dit pas grande chose, la fiancée qui est traitée comme un objet puant et qui aime ça finalement, les parents qui sont quand-même très chargés du carcan familiale, la mère qui délire sur le système capitaliste.

Et la fiancée par exemple dans la version originale elle a un accent berlinois, est-ce que dans la mise en scène il y avait cette spécificité?

Ben, pour nous en France, c'est un peu compliqué, jouer sur les accents berlinois, parce qu'il faudrait vraiment être germaniste et connaître bien l'Allemagne. Il y a bien des dialectes en France, il y a aussi des accents, effectivement, là, on vit dans une région dans le sud-est de la France et c'est à Marseille en particulier que l'accent est quand-même très marqué, mais bon, je pense que dans la traduction de Maurice Taszman, il a essayé de faire quelque chose mais le langage est tellement déconstruit déjà que ça devient difficile de rentrer dans ce genre de détail. Mais le père dans la pièce de Franzobel et la mère appellent Félice „Feltiche" donc effectivement ça passe comme ça sur certains mots.

En ce qui concerne les réactions du public, as-tu pu constater des problèmes de compréhension par exemple en ce qui concerne les allusions régionales? Et quelle était ton impression des réactions du public en général?

On a eu des représentations au Théâtre de Grasse où on n'a joué qu'une seule fois. C'était la première représentation qui a eu lieu là-bas, malgré tout, c'est un théâtre qui est fréquenté par la bourgeoisie de cette ville – c'est une ville qui est quand-même assez bourgeoise – et donc il y avait des femmes en manteau de ferrure qui venaient au théâtre et j'étais assez surpris en fait de la réaction des gens parce qu'il y a eu beaucoup de public à cette première représentation. Je crois que les gens n'étaient pas du tout habitués à ce genre d'érotisme et a ce genre de dramaturgie et encore moins à ce genre de texte mais ils ont très bien réagi. Pour moi, c'était assez drôle parce que les bourgeois en manteau se sont totalement éclatés avec cette pièce donc ça m'a fait rire, je me suis dit, bon, voilà quoi.

Et sinon, nous, on a joué dans de différents endroits, dans un tout petit lieu à Marseille, les Argonautes, c'était un autre public, à la Minoterie et au Théâtre Vitez, où c'est plutôt un public d'étudiants de théâtre et enfin bon, j'ai un bon souvenir de ce travail et il m'a semblé que la presse a plutôt répondu très favorablement et le public en général aussi.

En tout, il y a eu combien de représentations?

Ben, on n'a pas joué énormément, mais quand-même on a joué peut-être quatorze ou quinze fois.

Et en ce qui concerne la troupe, ce n'est pas une troupe fixe, c'étaient plutôt des gens que tu as vus jouer et que tu as engagés ensuite?

Souvent dans les spectacles que je monte et en l'occurrence de Franzobel, c'étaient des acteurs– mis á part l'acteur qui jouait Max Brod – que je connais bien, et beaucoup d'acteurs que j'ai rencontrés à la fac d'Aix en Provence quand j'étais en licence là-bas, il y a plus de quinze ans. Voilà, du coup souvent je retrouve des gens avec lesquels j'ai déjà travaillé. Il y a un noyau, enfin, on ne travaille pas tout le temps ensemble parce que économiquement ce n'est pas tenable et ce n'est pas la situation française d'avoir une troupe fixe – la situation des compagnies est tellement précaire qu'il n'y a plus de troupes fixes en France contrairement au système allemand en fait. Mais sinon, en l'occurrence les acteurs qui étaient sur *Kafka*, c'est des acteurs pour la plupart avec lesquels j'avais déjà travaillé et c'était bien parce que justement c'était beaucoup plus simple de ne pas trop se poser de questions et de rentrer très violemment et très physiquement dans la pièce en très peu de temps.

Et donc en ce qui concerne ta formation, tu as fait tes études à Aix en Provence?

Moi, j'ai fait les Beaux-Arts à Lyon et puis je suis rentré à l'Université de Provence à Aix dans la section Arts du spectacle/Théâtre. A l'époque, en 1989, j'avais déjà fondé une compagnie, je suis sorti du lycée en fait et puis ensuite, quand j'ai fait les Beaux-Arts à Lyon j'ai un peu laissé de côté cette compagnie. Quand je suis redescendu dans le sud de la France à l'université, j'ai rencontré pas mal de gens qui étaient aussi à la fac et qui étaient plutôt acteurs ou qui se destinaient à l'être et voilà, on a fait beaucoup de spectacles ensemble à ce moment-là. Donc effectivement, ça a commencé dans le cadre de l'Université de Provence dans les années 90.

Dernière question. Comment étaient les réactions du public? Dans une discussion après votre représentation au Théâtre Vitez tu m'avais raconté que ce n'était pas forcément évident de trouver des salles à représenter le spectacle?

Oui, je trouve que les Français ne sont pas forcément tellement curieux en fait, bon, je généralise un petit peu mais on travaille là dans une région qui est quand-même très séparée. Les professionnels de la région ne se déplacent pas forcément et les directeurs des scènes françaises se déplacent encore moins souvent. Quand nous jouons à Marseille donc, c'est très compliqué vu que la ville est toujours considérée comme le „trou de cul" du monde. Mais maintenant – si Franzobel veut absolument nous faire venir au Burgtheater à Vienne pour que nous puissions montrer ce travail en français – il y a pas souci, on le fera.

D'accord, je vais lui dire. Enfin, le Burgtheater, c'est modeste… Je te remercie beaucoup de cette interview.

B) INTERVIEW MIT HEINZ SCHWARZINGER[598]

Barbara Falter: *Herr Schwarzinger, Sie übersetzen seit über dreißig Jahren Theaterstücke. Wie sind Sie zum Bereich der literarischen Übersetzung gekommen, war das aus Interesse für Literatur allgemein oder eher über die eigene Theatererfahrung?*

Heinz Schwarzinger: Es spielt alles ein bisschen zusammen. Der Anfang war, dass ich nach dem Studium und vorher schon zum Teil nach Frankreich gegangen bin, auch im Rahmen meines Theaterwissenschaftsstudiums, und dann dort versucht habe, Theater zu machen. Das hat angefangen, das war so 66, 67 bis 68 und dann wieder ab 69. Ich habe versucht, dort Kinder- und Jugendtheater zu machen. Ich habe Stücke vom Grips-Theater in Berlin übersetzt und inszeniert und bin damit baden gegangen, weil die Zensurstellen, die es im Unterrichtswesen damals noch gab, zugeschlagen haben. Es war nicht möglich, die Leute während der Schulzeit ins Theater zu bringen oder dass die Truppe in die Schulen ging. So habe ich das aufgeben müssen, habe aber gleichzeitig mit anderen Theaterleuten angefangen, ein bisschen zu arbeiten und auch zu spielen. Ich habe dann die Entdeckung gemacht, dass die Franzosen, Regisseure, das jüngere deutschsprachige Theater überhaupt nicht kannten. Das war so der erste Hochflug von Peter Handke, Botho Strauß, Heiner Müller usw. Und die Leute, mit denen ich da zusammengearbeitet habe, denen habe ich davon erzählt und die haben gemeint, interessant. Und dann habe ich angefangen, mit Theaterleuten, Regisseuren zu übersetzen. Das waren – wie gesagt – die ersten Stücke Strauss, Müller, eine ganze Reihe von Leuten. Das war für mich insofern eine Entdeckung, als ich das Übersetzen ja nicht als Beruf vorhatte, oder mir vorstellen konnte – ich war ja im Unterricht an Hochschulen in Frankreich – und habe immer mehr Gefallen daran gefunden, bin immer stärker ins Übersetzen reingekommen und habe in der Hauptsache vom Deutschen ins Französische übersetzt, zuerst mit Freunden, Bekannten, Regisseuren oder Dramatikern und dann zunehmend allein ins Deutsche und umgekehrt. Mit einem französischen Regisseur arbeitete ich als Produktionsdramaturg und eben Übersetzer von Molière, Jarry und so weiter, in Düsseldorf und Frankfurt. Das war eigentlich der Anfang des Übersetzens.

Sie sind also über die Praxis ins Übersetzen reingekommen, das ist ein spannender Zugang, da die Übersetzung für die Bühne völlig andere Ansprüche stellt als bspw. die Übersetzung eines Romans oder von Lyrik.

Bei uns heißt das ja alles literarisches Übersetzen, aber ich bezeichne mich eigentlich als Theaterübersetzer. Ich habe zwar auch Hörbücher, Drehbücher und Filmdialoge mit Untertiteln übersetzt, aber keine Literatur im herkömmlichen Sinne wie Roman oder Novellistik.

Sind Sie zweisprachig aufgewachsen oder wie haben Sie sich ihre Sprachkenntnisse angeeignet?

[598] Heinz Schwarzinger ist ein wichtiger Vermittler österreichischer Dramatik in Frankreich und umgekehrt. Er arbeitet seit über dreißig Jahren im Bereich der Theaterübersetzung und fungiert in diesem Zusammenhang auch regelmäßig als Organisator von Symposien zu deutsch- und französischsprachiger Dramatik (mit Schwerpunkt auf Gegenwartsdramatik). Das Interview wurde am 30. Dezember 2008 in Wien geführt.

Alles gelernt. Ich habe französisch in der Mittelschule gelernt und bin im Sommer ab dem 14. Lebensjahr – glaube ich – immer nach Frankreich und hab dort gejobbt und Französisch gelernt.

Halten Sie es für eine/n Theaterübersetzer/in notwendig, Theaterpraxis zu haben bzw. Erfahrungen im Bereich der Dramaturgie vorweisen zu können?

Ich finde es sehr empfehlenswert, vor allem Theaterpraxis als Schauspieler: dass er weiß, was eine Inkarnation ist und wie man einen Text verkörpert, um die Impulse zu spüren, um den dramatischen Gestus zu spüren, um den Rhythmus zu spüren. Darin liegt ja der wesentliche Unterschied in der Übersetzung von erzählender Literatur und dramatischer Literatur, nicht? Dass man da mit einem Gestus arbeitet, der lebensnotwendig ist für Schauspieler und für das Theater überhaupt. Ich würde also jedem Theaterübersetzer empfehlen, dass er zumindest einen längeren Abstecher ins Theater macht, vor allem auf der Bühne. Ich finde, gute Übersetzer sind oft Leute, die – es muss nicht sein – aber oft haben sie schon mit Theater zu tun. Und nicht nur Übersetzer, auch Schreibende, auch Dramatiker, wenn man sich die Kanadier ansieht zum Beispiel, die meisten kommen vom Theater, die sind Schauspieler oder waren Schauspieler und schreiben für das Theater als Schauspieler also auch für Schauspieler.

Ein Phänomen, das in der österreichischen Gegenwartsdramatik eigentlich weniger verbreitet ist, oder? Deren Vertreter/innen finden oft erst durch das eigene Schreiben einen Zugang zum Theater. Franzobel bspw. wollte urspr. bildender Künstler werden.

Ja, aber wenn man an ältere denkt, wie Peter Turrini, der hat immer wieder mal gespielt und liest wie ein Schauspieler, also, wenn man ihn lesen hört, oder ihn spielen sieht, ist es noch großartiger. Ich hab jetzt gesehen, dass Gert Jonke auch auftreten wird, ich habe ihn sogar auch schon einmal spielen gesehen im Akademietheater, als er eingesprungen ist. Der Schauspieler war krank und er hat die Rolle übernommen, so ad hoc [lacht]. Aber sonst, hier kommt man eher vom Kopf, also diese Schreibschulen, die ich sehr schätze eigentlich – wenn ich an die Gerhild Steinbuch denke zum Beispiel, die ja diese Grazer Schule gemacht hat – das sind sehr gute, interessante Ergebnisse. Aber an den Schulen selber – also zum Beispiel in Berlin die Schule, die der Bukowsky leitet, dauert vier Jahre – klagen die Studenten über Praxisferne, dass sie zu weit vom Theater entfernt sind und das leuchtet mir schon ein, denn es müsste schon eine ganz konkrete physische Beziehung auch zwischen Schreibtisch und Bühne da sein.

Ich denke ja, insofern sind Workshops wie bspw. die „Werkstatttage" am Wiener Burgtheater oder „Stück für Stück" am Schauspielhaus ein sehr guter Zugang, da im Rahmen dieser Projekte die Autoren/innen noch während des Schreibprozesses am Text auch bereits mit den Schauspielern arbeiten – das erscheint mir als eine sehr wichtige Erfahrung.

Das ist in jedem Fall eine gute Einrichtung, leider nur für einen sehr kurzen Zeitraum, aber immerhin gibt es das und es gibt auch Folgeerscheinungen davon, dass so Stücke weiterentwickelt werden und zur Inszenierung kommen, produziert werden. Das sind schon gute Initiativen seitens der Theaterhäuser.

In den Franzobel-Stücken wird der das Publikum regelmäßig mit Dialektpassagen konfrontiert. Welche Vorgehensweisen würden Sie in diesem Zusammenhang bevorzugen, wenn bspw. eine Passage in Hausruckviertler Dialekt mit all seinen Konnotationen steht. Machen Sie sich auf die Suche nach einem französischen Äquivalent und betten in der Folge die Aussage in einen neuen Kontext ein oder bevorzugen Sie den Weg der Verfremdung?

Ich glaube, den Kontext muss man sich abschminken. Man kann – finde ich zumindest, aber da gibt es geteilte Meinungen – Dialekt nur dann in einen anderen Dialekt oder eine Lokalsprache – sagen wir mal so – übersetzen, wenn das rein fiktionell, fantasiemäßig funktioniert. Das ist mit Eigennamen auch so, Eigennamen übersetzen kann man eigentlich nur, wenn sie „frei" im Raum schweben, in einem nicht definierten Raum stehen, was nicht immer, aber auch nicht so selten der Fall ist, meistens muss man sich jedoch an die örtlichen Begebenheiten halten. Wenn ich an die Übersetzung von *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus denke, wo sich in jeder Szene das Problem stellt, in hundertfacher Form, weil, ich weiß nicht, wieviel, aber ich glaube, zweihundert Sprachfärbungen verwendet werden, dann muss man sich schon fragen, ist es überhaupt sinnvoll, das zu übersetzen, nicht? Dann gibt's einen relativ einfachen Test: man sagt sich, jetzt übersetze ich es einmal inhaltsgemäß und versuche das natürlich über Syntax, über Wortwahl, Sprachniveau in der Morphologie äquivalent hinzukriegen, aber ohne lokale Färbungen und dann schaue ich, was bleibt übrig, ob das funktioniert. Der ganze Horváth ist so, nicht? Was bleibt übrig, unterm Strich, wenn dieser affektive Bezug zur Sprache, dieser Dialektsprache, die wir im deutschsprachigen Raum fast alle haben, nicht, diese Beziehung, und die Franzosen überhaupt nicht zum Beispiel, nicht? England ist wieder anders, jede Sprache verhält sich da anders. Aber in Frankreich wird Dialekt überhaupt nicht verwendet, was nicht heißt, dass es ihn nicht gibt, es gibt ihn auch wieder, er wurde ja lange völlig unterdrückt und manchmal gibt's ihn wieder aber er ist keine Kultursprache mehr geworden. Also kann man das nicht mehr in irgendeine französische Dialektsprache übersetzen, weder in den Norden noch in den Süden noch in den Osten, wo auch immer. Weil du damit erstens einer französischen Tradition total entgegenläufst und das nicht akzeptiert wird und weil du zweitens dadurch ein Stück, zum Beispiel „Die letzten Tage der Menschheit" nach Frankreich übersiedeln würdest, wodurch dieses vollkommen sinnlos wird.

Genau darin liegt auch das Problem mit dem Stück „Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes", welches ich in meiner Diplomarbeit behandle. Dieser Text handelt von einem NS-Arbeitslager in Oberösterreich zw. 1943 und 1945, die Handlung kann also ebenfalls nicht nach Frankreich transferiert werden.

Ja, aber es kommt nicht auf den Dialekt an, für uns schon, also, wir können es uns schwer vorstellen. Ich konnte mir einen Horváth schwer vorstellen auf Hochdeutsch, aber dann hab ich ihn auf Hochdeutsch gesehen und ich hab mich dann – Horváth ist ja mein Lieblingsautor – über Jahre daran herangetastet, wie man mit so etwas umgeht, wie man das macht, mit verschiedenen anderen Dramen – Nestroy und was ich halt so übersetzt habe – damit ich da hinkomme. Die Erkenntnis war, was mir abgeht, geht den anderen nicht ab, weil sie es gar nicht kennen. Nicht nur, weil sie das Original nicht kennen, sondern weil sie diese Art von Sprachführung nicht kennen. Und wenn unterm Strich eben von der dramatischen Situation, von der Aussage, vom Inhalt, von den Figuren her genug übrigbleibt, dann funktioniert das

auch. „Die letzten Tage der Menschheit“ sind – ich weiß nicht wie – oft schon – also in Auszügen natürlich – gemacht worden. Horváth wird immer wieder jetzt gespielt.

Horváth wurde neuerdings auch an der Comédie-Française zum ersten Mal aufgeführt, wie ich bei meinem letzten Paris-Besuch feststellen konnte.

Die Inszenierung ist vor vierzehn Tagen ausgelaufen, genau, das war „Figaro lässt sich scheiden“, zum ersten Mal überhaupt in Frankreich gespielt und zum ersten Mal Horváth an der Comédie-Française.

Ich persönlich war sehr überrascht davon, dass Horváth noch nie an der Comédie-Française gespielt wurde.

Es gab schon große Produktionen, aber eher in der Vorstadt, Bobigny, im Théâtre des Amandiers, aber nicht in Paris selbst und schon gar nicht an der Comédie-Française.

Soweit ich mich erinnere, wurde auch Thomas Bernhard erst sehr spät ins Repertoire der Comédie-Française aufgenommen, vor vier oder fünf Jahren.

Das ist möglich.

Zurück zu den Figuren bzw. der Rolle der Sprache in der Übersetzung. Sie sprachen davon, dass den anderen sozusagen „nichts abgeht“, können Sie das noch ein bisschen konkreter definieren?

Man muss sich da einfach in gewisser Weise dem Zielsprachenland anpassen, denke ich. Du kannst nicht gegen Theater- oder literarische Traditionen anschreiben. H.C. Artmann zum Beispiel ist noch nicht übersetzt worden und wird wahrscheinlich auch nie übersetzt werden, weil es da in der Sprachfindung, in der Phantasie so direkt um Sprache geht, dass man das schwer nachvollziehen kann. Vor allem beim Dialekt.

Dieser Problematik begegnet man passagenweise auch in Franzobel-Stücken, die regelmäßig von Textpassagen durchbrochen werden, in denen das Spiel mit der Sprache, dem Klang etc. sehr mächtig und zum eigentlichen Hauptthema des Textes wird. Der Unterschied liegt jedoch vielleicht darin, dass diese Passagen stets in eine Dramaturgie eingebettet sind, die sich sehr wohl über kulturellen Grenzen hinweg übermitteln lässt.

Ja, es gibt in diesem Bereich nicht viele Möglichkeiten, deshalb tut Franzobel sich in Frankreich ja auch sehr schwer. Es gibt das „Kafka“-Stück, das habe ich einmal als szenische Lesung gemacht, das hat der Maurice Taszman übersetzt, der jetzt – glaube ich – in Berlin lebt und dann gibt es noch das Stück, das Jean-Marie macht, der ist aber – soweit ich weiß – noch nicht fertig.

Es gibt noch eine weitere Übersetzung, das Stück „Mayerling. Eine österreichische Tragödie“ wurde von Anne Monfort übersetzt.

Anne Monfort kenne ich auch, ja.

„Mayerling" wurde allerdings noch gar nicht in Frankreich aufgeführt. In diesem Fall ist es dann auch tatsächlich schwierig, handelt es sich bei Mayerling doch um eine sehr österreichspezifische Problematik.

Ja, ich denke, das hat wenig Chancen.

Wer gibt eigentlich die Übersetzungsaufträge? Gibt es da eine Instanz oder sind es die Übersetzer/innen selbst, die Lieblingstexte auswählen, diese übertragen und anschließend den Verlagen bzw. Theatern anbieten?

Was mich persönlich betrifft, ist es meistens meine freie Wahl. Wenn ich denke, dass ein Stück eine Chance hat und dass es wichtig ist und man es im französischen Raum auch wahrnehmen könnte. Manchmal geht's, manchmal täusche ich mich vollkommen, bei Wolfgang Bauer zum Beispiel: da habe ich zwei oder drei Stücke übersetzt, nie wurde eines gespielt. Aufträge sind leider sehr selten, weil die Regisseure ja meistens des Deutschen nicht mächtig sind und infolgedessen auch nicht wissen, ob es sich für sie lohnt und meistens gibt es dann in den Budgets keine Stellen für Übersetzungen.

Ich habe in einem Band der „Assises de la traduction littéraire" einen Bericht von einem runden Tisch unter dem Titel „Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale" gelesen, in welchem Jean-Michel Déprats harte Kritik an einer Organisation namens SACD übt, welche Funktion trägt diese SACD?

Die SACD ist eine, wie es in Österreich bzw. Deutschland heißt, „Verwertungsgesellschaft". Das heißt, es handelt sich hierbei um eine Autorengesellschaft, eine Privatgesellschaft, die eine Monopolstellung mit den Theatern und den Produktionsstellen Radio und Fernsehen innehat und die vertritt die Autoren. Das alles war – bis vor kurzem zumindest – so, dass alles, was aufgeführt wird bzw. wurde, über die SACD abgerechnet werden muss, deswegen muss man Mitglied sein, denn wenn du kein Mitglied bist, kriegst du kein Geld. Die haben das also schamlos ausgenützt. Momentan ist das immer noch die Struktur, die bricht aber schön langsam auf. Die SACD hat jedoch überhaupt keinen Einfluss auf Aufträge oder ähnliches. Das ist eine Inkasso-Gesellschaft.

Jean-Michel Déprats beschreibt in diesem Beitrag die Problematik, dass Regisseure immer wieder Stücke zur Übersetzung in Auftrag geben, diese dann aber oft nicht zur Aufführung gelangen und solange sie dies nicht tun, der Übersetzer leer ausgeht.

Also in Frankreich ist es so, da wird normalerweise der Satz 60:40 angewandt, 60 für den Autor, 40 für den Übersetzer, der wird in einer sogenannten „Déclaration" bei der SACD festgeschrieben, dieses Bulletin unterschreiben der Autor und der Übersetzer. Agenten haben darauf normalerweise keinen Zugriff, was bei deutschen Verlagen ja zum Beispiel nicht denkbar ist. Und oft ist es ja auch so, dass jetzt deutsche Verlage versuchen, direkt den Vertrag abzuschließen mit französischen Theatern, um eben die SACD zu übergehen, denn die „heimsen" da natürlich ganz schön ein. Das ist diesbezüglich nicht so einfach.

In der Sekundärliteratur begegnete ich auch immer wieder dem Hinweis, dass es in Frankreich schwierig wäre, Buchpublikationen im Bereich des Theaters und besonders der Gegenwartsdramatik zu finanzieren. Wie sehen Sie das?

Naja, so stimmt das nicht mehr ganz, es gibt schon eine ganze Reihe von meistens kleineren Verlagen, die Theaterstücke publizieren, die da auch ein ganz spezielles Betriebssystem aufgezogen haben. Aber in Großverlagen kommt Theater nur dann vor, wenn es ein gestandener Romanschriftsteller ist, siehe Eric-Emmanuel Schmitt etc.. Aber das ist eher selten. Sonst gibt es – ich jetzt weiß nicht, wie viele, aber ich denke mal – so an die zwanzig kleinere Verlage, die Theater machen, also in jedem Fall mehr als vor zehn Jahren.

Wie sieht es aus mit der Rezeption österreichischer Literatur bzw. speziell österreichischer Dramatik in Frankreich? Elfriede Jelinek, Peter Handke oder Thomas Bernhard werden auch in Frankreich rezipiert, soweit ich informiert bin.

Schon, aber vor allem als Romanautoren, nicht? Jonke zum Beispiel: da sind alle Stücke übersetzt aber nicht publiziert und es sind vier oder fünf Romane übersetzt und publiziert, doch das Theater kommt nie an. Übersetzt dank des Engagements von zwei Übersetzern aus Grenoble, die an der Universität sind oder waren und die seit Jahren versuchen, sein Theater an den Mann zu bringen. Und zur Frage nach dem Bekanntheitsgrad, es gibt ja auch so Moden, nicht? Es gab einen Bernhard-Hochflug vor zehn Jahren oder ein bisschen mehr. Der hat ziemlich lang gedauert, wenige Produktionen wurden auch Erfolge, ganz wenige nur, „Der Theatermacher“ sicherlich der größte. Jelinek wird hin und wieder versucht, aber inzwischen haben es die Leute aufgegeben.Werner Schwab hatte auch eine Welle.

Werner Schwab ist meines Wissens sogar in Buchform publiziert, in der Édition L'Arche, wenn ich mich richtig erinnere.

Das ist richtig. Ein Beispiel: Ich habe „Volksvernichtung“ übersetzt, habe dabei auch sehr lange darüber nachgedacht, ob es überhaupt sinnvoll ist. Die Zielsetzung vom Schwab bringt man ins Französische ja gar nicht rüber, weil du mit der Sprache gar nicht so umgehen kannst wie im Deutschen. Dann habe ich herumgedoktert, zwei Jahre – glaube ich – an dem Text, und der wurde anschließend publiziert und fünf oder sechsmal schon produziert, einmal in einer Dépendance der Comédie Française, in Le Vieux-Colombiers, das war eine sehr gute Übersetzung, eine gute Inszenierung, da saßen die Leute da und waren meistens nur unbeteiligt erstaunt, kann man sagen und es war schon sehr verwunderlich weil es schauspielerisch wirklich sehr gut war. Die Aufführung hat eine Theaterleiterin aus Freiburg in der Schweiz gesehen und die hat dem Regisseur Philippe Adrien gesagt: „ich möchte diese Inszenierung haben so wie sie ist, aber mit Schweizer Schauspielern.“ – Freiburg liegt ja genau an der Grenze, Sprachgrenze, Regionsgrenze, das ist ein hartes Pflaster. Und Adrien hat gesagt: „Ja, ok, warum nicht?“ Und er hat das dann – da war ich dann auch eingeladen in Freiburg – gemacht. Und dort ist von der ersten Sekunde weg das Publikum voll im Stück drinnen gewesen. Selbe Inszenierung, Schauspieler ganz gleich geführt, also da gab es keine gravierenden Unterschiede, vielleicht zwei, dreimal, dass die Mutter ein bisschen ins Schweizerische reingekommen ist, das war alles. Und das war schon sehr, sehr überraschend. Wie die, obwohl es ein hartes Stück ist und für Schweizer vielleicht noch härter oder genauso hart wie für Österreicher, hat es dort total funktioniert.

Eine ähnliche Beobachtung ist auch Ausgangspunkt meiner Diplomarbeit: ich habe in Marseille eine Aufführung von Franzobels Kafka. Comédie unter der Leitung von Franck

Dimech gesehen und das französische Publikum hat an ganz anderen Stellen gelacht, als ich selbst. An Stellen, die ich nicht lustig fand, lachte das übrige Publikum zum Teil sehr viel, wohingegen es in Passagen, die ich wiederum komisch fand, kaum reagierte. Ein Untersuchungsgegenstand wird insofern die Frage nach differenten Lachkulturen sein.

[Lacht] Ja, die sind ganz anders, das ist sicher. Kein Volk lacht über die selben Witze. Das ist eine allgemein gültige Feststellung, die ich schon oft miterlebt habe. Das ist allerdings auch schwierig zu definieren, was macht Humor aus?

Ja, das in jedem Fall, meine Vorgangsweise wird deshalb v.a. darin bestehen – ausgehend von einer intensiven Auseinandersetzung mit den Übersetzungen und deren direktem Vergleich – Unterschiede herauszuarbeiten, um mir dann anhand des Bildmaterials von der Aufführung einzelne auffällige Anpassungen bzw. Veränderungen anzuschauen und zu interpretieren. Aber Sie denken auf jeden Fall auch, dass es unterschiedliche Komikbegriffe gibt?

Ja, absolut.

Ich danke Ihnen herzlich für das Gespräch und wünsche alles Gute für Ihre weiteren Projekte.

C) INTERVIEW MIT FRANZOBEL[599]

Barbara Falter: *Im Rahmen meiner Diplomarbeit beschäftige ich mich mit den französischen Übersetzungen deiner Theatertexte. Bisher liegen drei Übersetzungen deiner Stücke ins Französische vor, es handelt sich hierbei um „Kafka. Eine Komödie", „Mayerling. Die österreichische Tragödie" und „Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes" – Letztere ist noch nicht abgeschlossen und liegt mir momentan in einer Rohfassung vor. Zuerst würde ich gerne mit dir über deinen Zugang zum dramatischen Schreiben sprechen. In einem Interview mit Andreas Beck schilderst du deinen ersten Zugang zum Theater über die bildende Kunst bzw. deine Tätigkeit als Billeteur und Komparse am Wiener Burgtheater. In welcher Beziehung stehst du heute zum Theater? Gehst du gerne ins Theater? Und welche Möglichkeiten bietet dir das dramatische Schreiben?*

Franzobel: Naja, ich stehe eigentlich ein bisschen abseits des ganzen Theaterbetriebs, weil ich ja nur die Texte fabriziere und mich dann auch relativ raushalte aus diesem ganzen Probenprozess, also da will ich eigentlich gar nicht viel davon hören, weil da geht es immer um Striche und das tut mir alles in der Seele weh. Und jetzt geh ich eben nur in die Premiere hinein und schaue mir das an. Ansonsten gehe ich nicht sehr viel ins Theater, weil das teilweise so starke Bilder sind. Aber oft ist es auch ein frustrierendes Gefühl, sodass ich dann auch wieder genug habe vom Theater. Denn das Theater, das sich in meinem Kopf abspielt ist

[599] Dieses Interview wurde am 24. Juni 2009 in Wien geführt.

immer viel funktionierender, anarchistischer und reibungsfreier, als das, das man dann eben auf der Bühne sieht. Und deshalb ist es vielleicht sogar ganz gut, nicht zu viel gesehen zu haben. Aber ich bin schon auch hin und wieder im Theater, lasse mich mitschleppen oder so. In Bezug auf das Schreiben kann ich sagen, dass es ganz sicher ein anderer Prozess ist, für das Theater zu schreiben, als einen Roman zu schreiben. Wobei es vielleicht um das Situative, die Situation aber auch um die Spannung geht, um den Konflikt, der eigentlich ständig auf der Bühne sein soll. Das ist so eine Sache, die vielleicht am Theater funktioniert oder notwendig ist. Alle anderen Dinge, bin ich draufgekommen, alle meine Versuche, im Text Bilder zu machen, die werden dann vom Regisseur meistens ohnehin nicht angenommen. Deshalb habe ich das dann auch mittlerweile wieder bleiben lassen. Und ich merke es auch in meiner Wahrnehmung: wenn ich Theater schreibe, dann höre ich vielmehr auf Dialog, da bin ich auf Dialoge konzentriert oder auf so Situationen, wie Leute aufeinander reagieren, während es beim Prosa-Schreiben eine epischere Wahrnehmung ist. Wenn ich einen Roman schreibe, dann habe ich da wirklich auch etwas Beschreibendes, so, wie ich die Welt wahrnehme.

Schreibst du Romane und Theaterstücke parallel? Zumindest in Bezug auf deine Angaben zu „Das Fest der Steine", wonach du mehrere Jahre an diesem Roman geschrieben hast, lässt sich feststellen, dass parallel dazu auch einige Theaterstücke entstanden sind.

Parallel über einen längeren Zeitraum gesehen ja, aber in der konkreten Situation, nein. Also ich versuche, mir immer zwei Monate im Jahr für das Romanschreiben herauszureißen und dann gibt es eben immer wieder auch die ganzen Theateraufträge, die gemacht werden müssen. Ich arbeite aber eigentlich immer intensiv an einer Sache, es ist nicht so, dass ich von einem Text in den anderen wechsle, das kann ich nicht. Bei einem Stück schaue ich immer, dass ich so zwei, drei Wochen intensiv daran arbeiten kann, dann muss ich es wieder liegen lassen und in einem weiteren Arbeitsschritt mich später noch einmal dazu setzen.

Bei den drei Texten, mit denen ich mich beschäftige, fällt auf, dass sie eine relativ große Zeitspanne deines Schreibens, insbesondere deines dramatischen Schreibens, umfassen: bei „Kafka" handelt es sich um einen frühen Theatertext, „Mayerling" stammt ungefähr aus der Mitte deines Schaffens und „Z!PF" wurde 2007 uraufgeführt. Auffällig in Zusammenhang mit Kafka ist die Tatsache, dass du darin noch einen verhältnismäßig experimentellen Zugang zur Sprache wählst, der in den späteren Theatertexten eher wegfällt. Ich selbst hatte den Eindruck, dass du dich in den späteren Texten stärker auf das Erzählen von Geschichten und Figurenkonstellationen einlässt. Kannst du diese Feststellung nachvollziehen bzw. auch selbst an deinen eigenen Texten eine derartige Entwicklung festmachen?

Ja, es ist schon ein Schreibwandel wahrscheinlich, ich denke in jedem Fall, dass das ein bisschen in den Hintergrund getreten ist, weil es mir einfach auch langweilig geworden ist, immer die gleiche Methode zu verwenden. Es ist vielleicht so, dass ich jetzt andere Methoden einsetze. Und damals war es einfach noch viel experimenteller auch für mich, weil ich überhaupt nicht gewusst habe, ob das auch nur irgendwie funktionieren kann auf der Bühne. Und es ist natürlich schon durch dieses viele Ansehen von eigenen Stücken und durch das Kennenlernen von Theaterleuten ein Bewusstsein und vielleicht auch ein bisschen eine Hinwendung zum Pragmatischen entstanden, möglicherweise. Weil man auch Dinge dann gar nicht mehr wirklich probiert, wenn man weiß, die werden ohnehin nicht umgesetzt.

In einem Interview habe ich gelesen, dass in der Uraufführung deines Theatertextes „Das Beuschelgeflecht" die Vorgaben bzw. Regieanweisungen in der Aufführung deiner Meinung nach nicht konsequent genug verfolgt wurden. Deine Kritik bestand vor allem darin, dass ein zu starker Einsatz der gestischen Mittel stattgefunden und die Schauspieler bzw. das Team der Sprache an sich nicht genug vertraut hätten.

Ja, wobei „Das Beuschelgeflecht" überhaupt ein Anti-Stück war. Es war mein allererstes Theaterstück und die Schauspieler hätten nur sitzen sollen, um ihnen ein bisschen die Bewegung zu rauben. Und ich glaube schon, dass das funktioniert hätte, das hätte schon spannend sein können. Aber sie haben natürlich genau das Gegenteil gemacht und sind herumgelaufen, wie in einem konventionellen Stück, hin- und her gerannt und das hat mir dann ein bisschen widersprochen. Aber das ist natürlich, ich glaube, es ist schon richtig so, dass die Regie und die Schauspieler ihr Eigenes einbringen, so sehe ich Theater mittlerweile auch. Beim Roman hingegen habe ich wirklich das Gefühl, ich geb das ab und der Text ist fertig und da wird kaum etwas geändert, da habe ich wirklich das letzte Wort. Während es bei einem Stück so ist: das wird erst umgesetzt. Ein gutes Stück muss vielleicht auf die Bühne gebracht werden und da müssen dann auch alle Leute ihren Senf dazu geben und das irgendwie noch wo anders hintreiben, das ist dann immer noch ein bisschen unfertiger vom Text her und das finde ich eigentlich nicht schlecht. Wenn es funktioniert, ist das gut. Die Gefahr ist einfach, dass man oft etwas ganz Anderes will, als die Leute dann daraus machen.

Ja, das kennzeichnet das Theater. Du bist in diesem Zusammenhang auch relativ mutig, wenn du erst in die Premieren gehst, andere Autoren/innen versuchen stärker in den Produktionsprozess einzugreifen.

Naja, ich habe eigentlich gemerkt, dass es keinen Sinn macht, früher hinzugehen. Ich hab das besonders am Beginn gemacht, war teilweise intensiv bei Probenprozessen dabei, nur habe ich gemerkt, das verändert überhaupt nichts, das hat irgendwie gar keinen Einfluss. Also ich geb das Stück eigentlich her und dann ist das für mich mehr oder weniger auch vorbei. Es ist schön, wenn die einen Spaß haben, schön, wenn es funktioniert und es gefällt mir dann auch teilweise, aber ich habe eigentlich meinen Kopf meistens schon beim nächsten Text. Also es ist dann eigentlich vorbei.

Zu „Kafka", ich habe mit dem Regisseur der französischen Erstaufführung, Franck Dimech, gesprochen, dieser hat im Interview bzw. auch im zur Aufführung abgefassten Dossier eine Parallele zu Goethes Figur des Torquato Tasso hervorgehoben: Tasso als Prototyp des Künstlers, der von der Gesellschaft bzw. seinem Umfeld – im konkreten Fall dem Herzog – instrumentalisiert wird und deiner Kafka-Figur, die sich ebenfalls gefangen sieht in den Zwängen der Gesellschaft, in diesem Zusammenhang vor allem repräsentiert durch die Heiratspläne mit der Verlobten Félice. Was interessierte dich an diesem Motiv des vereinsamten bzw. „gesellschaftsinkompatiblen" Künstlers?

Der Wunsch, mich mit Kafka auseinanderzusetzen, kam eigentlich von mir selbst – also im Gegensatz zu allen anderen Stücken, die eigentlich fast immer Auftrag waren. Der Wunsch, zu Kafka zu arbeiten, ist eigentlich entstanden, als ich die Tagebücher gelesen habe und dann bemerkt habe, dass der sehr lustig ist. Ich hab sehr oft lachen müssen und hatte dabei das

Gefühl, das schreit nach Bühne – das war so der Auslöser. Und es ist dann schon vom steirischen herbst damals übernommen worden – relativ kompliziert, aber die haben das mitproduziert. Dieses Gefangensein im „Irgendwas-tun-müssen" hat mich interessiert und bei einem Künstler ist es vielleicht so, dass der Widerstand der Gesellschaft am größten ist. Also, wenn ich jetzt sage, ich will Bankbeamter werden, dann hat das Umfeld relativ selten was dagegen – aber dieser Zwang durch die Gesellschaft etwas tun zu müssen, was man nicht tun will, das ist vielleicht so eine Problematik, die mich damals besonders interessierte. Besonders wenn es eben um Berufsentscheidungen geht, das betrifft mich jetzt natürlich weniger, aber damals hat mich das schon sehr beschäftigt. Allein durch die eigenen Kämpfe, die ich mit meinen Eltern ausgefochten habe. Denn, wenn man Künstler werden will, ist das ja nicht so, dass alle begeistert sind zuerst einmal. Aber das hat man wahrscheinlich in jedem Beruf bzw. jeder Mensch hat einmal Zwänge, wo du gewisse Dinge tun solltest, aufgrund der äußeren Umstände, aber eigentlich gefühlsmäßig etwas Anderes tun willst. Also das ist vielleicht so eine Art von sich-Freiheit-schaffen, insofern ist das ein allgemeines Thema.

Interessant in der Auseinandersetzung mit dem Text war für mich, zu sehen, dass du deinen Schwerpunkt auf die Beziehung Kafka-Felice und das familiäre Umfeld im Allgemeinen gelegt, aber den ansonsten im Kafka-Diskurs dominanten Vater-Sohn-Konflikt eher ausgespart hast. Was interessierte dich an dieser Konstellation so besonders?

Ich glaube, es war zu einem großen Teil dieses prinzipielle Kommunikationsproblem, ob man überhaupt mit einem anderen kommunizieren kann. Und zum anderen war es sehr lustig, weil er ja immer die Felice aus Berlin ankommen hat lassen und kaum war sie da, hat er sie wieder nach Hause geschickt und kaum war sie weg, hat er ihr wieder glühend heiße Briefe geschrieben, und diese seltsam-witzige Konstellation hat mich inspiriert.

In der Fernsehdokumentation von Günter Kaindlstorfer sprichst du über dein Interesse für Mythen, du formulierst darin folgende These: „Ich glaube, Mythen sind für mich deswegen so wichtig, weil ich immer wieder darauf reingefallen bin, mein ganzes Leben lang." Und berufst dich dabei bspw. auf die Rockstars, die in der Früh grünen Tee trinken und nicht dem Bild entsprechen, das die Öffentlichkeit von ihnen hat. Das Aufdecken bzw. die Dekonstruktion von Mythen erweist sich auch in deinem dramatischen Schaffen als zentrale Konstante, so auch im Theatertext „Mayerling", wo du ebenfalls einen Mythos, jenen um den Selbstmord des Thronfolgers Rudolf von Habsburg, aufgreifst. Der Text ist 2001 als Auftragswerk des Wiener Volkstheaters entstanden. Kam die Entscheidung, dich mit diesem Thema auseinanderzusetzen, von dir oder handelte es sich um einen Vorschlag von außen?

In diesem Fall hat der Dramaturg gesagt, Mayerling wäre doch ein Thema für dich – das ist häufig so. Ich habe zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht viel gewusst, weil mich das ja auch nie so wahnsinnig interessiert hat, diese Kaisergeschichten. Ich habe mich dann eingelesen und mir ein paar Filme angesehen und dann hab ich mir gedacht: ja, das ist super, das mache ich. Das ist ohnehin so, wenn ein Theater so einen Auftrag gibt, dann ist meine Herangehensweise ohnehin die, dass ich mir denke, das ist jetzt mein Eigenes, das, was ich gerade sagen will in diesem Zeitraum meines Lebens, das baue ich ohnehin in das Stück ein, ganz egal, wer da jetzt vorkommt, wer da jetzt handelt. Aber es war in jedem Fall eine sehr spannende Geschichte, eben weil es keine Wahrheit gibt vielleicht. Und das ist vielleicht bei

Mythen auch das Interessante für mich, dieses Spiel mit der Wahrheit. Mythen spielen immer eine mögliche Wahrheit vor, die aber dann, wenn man sie hinterfrägt, meistens sich überhaupt nicht als wahr herausstellt.

Das zeigt sich auch in den unterschiedlichen Lebensläufen zu deiner Person, die du bereits publiziert hast, bzw. auch in deinem Pseudonym, ich habe den Eindruck, dass Mythen dein gesamtes Werk begleiten.

Ja, es ist dieses Spiel mit der Wahrheit oder auch mit der Verlogenheit oder mit der äußeren Fassade und dem inneren Menschen. Also so dieses Wechselspiel eigentlich, das interessiert mich sehr.

Diese Gratwanderung zwischen Wahrheit und Mythos manifestiert sich auch in den Figuren in „Mayerling". Während du dich einerseits historisch verbürgter Figuren bedienst – die Schratt, den Kaiser Franz-Josef, Sisi etc. – handelt es sich bei den beiden Dienerfiguren meines Wissens um fiktive Figuren.

Nein, diese beiden Figuren sind nicht fiktiv, die hat es auch gegeben. Loschek und Bratfisch: Bratfisch war der Leibfiaker, da hat es auch ein Lokal gegeben, nach ihm benannt war und der hat die auch wirklich nach Mayerling hinaus gefahren und Loschek war der Kammerdiener. Diese beiden Figuren haben für mich das Volk hineingebracht, die untere Schicht. Sie schauen immer in die Zimmer hinein, zu dem, was die Herrschaften so machen. Sie sind die einzigen „Nichtblaublütler", sind aber in jedem Fall historisch verbürgte Personen.

Welche Möglichkeiten bietet dir die Historie als dramaturgisches Gerüst in deinem Schreiben?

Für mich ist es immer gut, wenn ich so ein Gerüst habe an Geschichte, wenn ich nicht alles erfinden muss, weil das Leben oft die spannenderen Schlenker macht einfach und ich bin draufgekommen, das es mir insbesondere im dramatischen Schreiben leichter fällt, die Stücke glaubwürdiger sind, als wenn ich das jetzt alles selbst erfinde. Wenn man es selber erfindet, dann ist man ziemlich schnell in der Gefahr, Dinge wie Klischees zu bedienen. Das hat sich so ergeben irgendwie. Ich merke immer wieder, wenn ich etwas ganz frei erfinde, dann ist das auch für mich nicht so glaubhaft, wie wenn ich jetzt irgendwie so ein Gerüst an einer passierten Geschichte habe. Wobei ich dann ohnehin immer sehr frei damit umgehe, mich nicht strikt an die Fakten halte. Vielleicht habe ich dann einfach die Freiheit, dass ich meine Aufmerksamkeit auf etwas anderes lenke. Und was für mein Schreiben auch gut ist, ich muss die Figuren nicht als Figuren etablieren und alles einführen, weil man diese Figuren bereits kennt. Also es sind teilweise eigentlich schon Figuren des Allgemeinwissens und man kann viel voraussetzen. Du brauchst bei Sisi bspw. nicht zu sagen, das ist die Kaiserin von Österreich und die Biografie, also die trägt eigentlich durch den Namen schon sehr viel mit sich herum und hat dann für mich vielleicht die Möglichkeit, dass sie auf so kleinen Manierismen austänzeln kann und das kommt meinem Schreiben entgegen.

Das ermöglicht dir auch, Sisi direkt als bazillen- und kalorienparanoide Figur einzuführen, ohne vorher irgendwelche Hintergründe klären zu müssen.

Genau, und das würde mit einer unbeschriebenen Person so natürlich nicht funktionieren. Das ist bei Kafka ja bspw. ähnlich, dass diese Figur bereits soviel mitträgt und man da eigentlich sehr viel projizieren kann.

Im Fall von „Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes" schilderst du die Ereignisse im NS-Arbeitslager Schlier zwischen 1943 und 1945. In den letzten Jahren hast du dich verstärkt mit zeitgeschichtlichen Themen auseinandergesetzt, was interessiert dich an der Historie?

Naja, wahrscheinlich am meisten, wie weit das noch in die Gegenwart hereinreicht. Und es sind auch Mythen oder eben Geschichten, die oft in der unmittelbaren Umgebung stattgefunden haben und von denen man aber relativ wenig weiß. Es hat dann so etwas Anrührendes oder Berührendes – vielleicht durch die geographische und zeitliche Nähe - und auch dieses vielleicht Verschollen-Sein, weil es so unbekannte Geschichten sind, die sonst möglicherweise in der Vergessenheit blieben. Diese heraufzuholen, das finde ich einfach sehr spannend.

Du hast für „Z!PF" ebenso wie für die meisten anderen Verarbeitungen zeitgeschichtlicher Stoffe sehr viel mit historischem Material gearbeitet. Zugleich hast du aber auch Gespräche mit Zeitzeugen/innen geführt. Welche Rolle spielen diese Berichte für dich in der Konzeption eines Stückes und wie begegnen dir diese Menschen im Gespräch?

Was mich immer sehr überrascht, ist, dass diese Leute – sie sind ja doch meist schon älter – wahnsinnig offen sind, wahnsinnig viel erzählen. Man hat oft das Gefühl, die warten fast nur darauf, dass jetzt jemand kommt und sich ihre Lebensgeschichte anhört. Das waren meist gar keine groß vereinbarten Treffen, sondern wir haben mit einer Person gesprochen und die hat dann gesagt, geht doch zu der und der, die würde da vielleicht auch etwas wissen, ich rufe gleich an, dann könnt ihr sofort hinübergehen – das war ohnehin meist gleich im Nachbardorf oder zwei Häuser weiter. Und die hatte dann auch wirklich Zeit und hat uns ihre Geschichte erzählt. Und die hat dann auch wieder jemanden gewusst, der vielleicht auch noch etwas wissen könnte aus der Zeit etc. Das waren eigentlich sehr schöne, berührende Erlebnisse und diese Gespräche waren auch alle sehr intim. Die Leute haben gleich wahnsinnig viel von sich preisgegeben, sie haben dann immer gleich gesagt, „Ja, da habe ich ein ‚Gspusi' mit dem und dem gehabt", also wirklich so Dinge, wo man denkt, die würde man einem Fremden eigentlich nicht einfach so erzählen. Aber es ist eher umgekehrt, dass quasi die Familienmitglieder das oft gar nicht gewusst haben – denen gegenüber ist da oft so eine Mauer aufgebaut. Und vielleicht ist es auch einfach die Aufmerksamkeit, die ihnen plötzlich zuteil wird. Es waren jedenfalls immer ganz tolle Erlebnisse, muss ich sagen, sehr befruchtend und dann natürlich auch wahnsinnig interessant, wie das Leben einfach so seltsame Schicksalswendungen mit sich bringt. Das kann man sich nicht ausdenken, was die Leute teilweise durchgemacht haben. Und ich bin oft auch auf kleine Geschichten gekommen, die ich dann in der Prosa verwende. Das waren wirklich sehr ergiebige Gespräche.

In einem Interview erwähnst du, dass du auch in der sprachlichen Konzeption deiner Werke von diesen Gesprächen bzw. allgemein von Alltagssituationen wie bspw. dem Einkaufengehen etc. beeinflusst bist.

Ja, es ist so, dass mir manchmal einfach so sprachliche Wendungen oder Versprecher auffallen, die beim Reden passieren und aus denen mache ich dann oft so kleine Sequenzen in Stücken. Das ist sehr viel Arbeit, das Aufnehmen und ich transkribiere das dann auch immer selbst, und dann ist natürlich sehr viel unnötiges Zeug dabei, aber trotzdem mache ich mir immer die Arbeit, weil ich weiß, ich komm immer auf ein paar schöne Sätze, die sonst irgendwo verborgen wären, also, die auch in einer anderen Sprachschicht einfach passieren durch diese ländliche Umgangssprache.

Deine Figuren dienen einerseits als Projektionsflächen realer Ereignisse, gleichzeitig manifestiert sich aber auch eine starke Tendenz zum Einsatz fiktiver Elemente in deinen Texten, sei es in Form fiktiver Figuren wie bspw. die Narren in „hunt" oder die Hexen und Teufel in „Z!PF". Welche Bedeutung haben diese Brüche für dich? Brüche in dem Sinn, wie du bspw. in „Z!PF" nicht nur das tragische Schicksal der KZ-Gefangenen darstellst, sondern dieses auch immer wieder durch die Einführung komischer Elemente brichst, bspw. indem du die Bauern auftreten lässt.

Bei den Bauern geht es mir vor allem darum, das einfache Volk darzustellen: wie die ihre eigene Zeit wahrnehmen. Und da geht es ja dann doch meistens darum, wie man selbst am meisten Profit macht, egal was da passiert. Und diese Narren und Hexen dienen wahrscheinlich schon vor allem dem Spaßfaktor bzw. der Unterhaltung, dass es einfach ein bisschen ein Spektakel wird, auch jetzt in Bezug auf die Situation wie dieses Theater positioniert ist, wer da hingeht. Ich denke einfach, dass Betroffenheitstheater, wo man nach der dritten Minute weiß, aha, ich soll da jetzt betroffen gemacht werden, irgendwie fad ist, also, das interessiert – glaube ich – auch niemanden mehr. Das ist dann so ein sich selbst eindampfen in der Betroffenheit, die aber eh klar ist und wo dann eh nur mehr die Leute hingehen, die es eh wissen. Ich versuche über den Humor eher immer ein bisschen, die Leute hinterrücks zu erwischen, also, wo man sich am Anfang denkt, naja, so arg war es eh nicht und es ist ja alles eh recht lustig und eigentlich hat das alles einen Riesenspaß gemacht und dann kommt man doch so kleinweise rein und denkt sich plötzlich, es war doch sehr arg. Also so ein bisschen eine Katharsis für Anfänger. [Lacht]

Das wird eine neue Überschrift in meiner Arbeit. In einem anderen Interview formulierst du einen Satz, der fast ein bisschen als Credo über deinen Arbeiten stehen könnte: „Ich glaube an Stil und die Notwendigkeit einer gewissen Eingefleischtheit der Sätze. Ich glaube an das Tänzerische und Verspielte, an Rhythmus und die Schönheit der Sprache, auch wenn sie Grausliches beschreibt, an eine gewisse Eigendynamik der Dichtung. Natürlich sind mir alle Mittel recht, das anzufeuern, dem einzuheizen. Da bin ich ein Pyromane der Poesie."[600] Wie steht dieser „Pyromane der Poesie" zu den Übersetzungen seiner Werke?

Ja, ich glaube, ehrlich gesagt, das funktioniert nicht, brutal gesagt. Das geht nur dann, wenn der Übersetzer selbst auch ein Künstler ist, sehr viel weiß und ein hohes poetisches Sensorium hat und ich gehe davon aus, dass das die wenigsten haben prinzipiell, deswegen ist es irgendwo immer zum Scheitern verurteilt. Und ich habe meistens bei übersetzten Sachen das Gefühl, es funktioniert der Inhalt, aber es geht die Form verloren bzw. wenn man jetzt auf die

[600] http://www.franzobel.at/navigation.php?dir=%DCbers%20Erz%E4hlen1.html

Form schaut, dann geht der Inhalt ein bisschen verloren, also irgendetwas fehlt mir immer in Übersetzungen, ich kann mir nicht vorstellen, dass das bei meinen Sachen anders ist.

In „Kafka" bspw. gibt es diese Passage mit den fast endlosen Komposita, die Brod von sich gibt. Diese Stelle ist in der französischen Übersetzung sehr auf die Form hin übersetzt. Natürlich wird versucht, auch den Inhalt wiederzugeben, doch der Rhythmus, der in deiner Textvorlage erzeugt wird, wird versucht, in die Übersetzung zu transportieren, indem die Wörter auch in der Übersetzung direkt (bzw. durch einen Bindestrich getrennt) aneinandergereiht werden, ein Verfahren, das auf ein französisches (Lese-)Publikum sicherlich befremdlich wirkt.

Da müsstest du dir ansehen, wie man den Schwab übersetzt hat, ich glaube, daran hat sich der Übersetzer orientiert.

Bei „Z!PF" ist es so, dass bspw. die Dialektpassagen der Hexen und Teufel vorerst noch unübersetzt sind.

Ja gut, es ist eben einfach häufig so, dass es für gewisse Sachen keine Entsprechungen gibt in einer anderen Sprache und da muss der Übersetzer dann eben einfach andere Sachen finden.

Es wird in diesem Zusammenhang immer wieder der Vorschlag gemacht, einen französischen Dialekt als Äquivalent einzuführen, denn es gibt ja auch Dialektformen bzw. Akzente im Französischen.

Ja, das Argot oder wie das heißt, sowas müsste er, denke ich, einführen, tiefes Argot.

Das wäre sicherlich eine Möglichkeit, dabei ergibt sich jedoch das Problem, dass mit der Einführung eines französischen Dialekts auch automatisch dessen Kontext in die Übersetzung transportiert wird, in welchem die Geschichte des KZs nicht mehr wirklich funktioniert. In der jüngeren Übersetzungstheorie bzw. Praxis herrscht in diesem Zusammenhang die Tendenz vor, überhaupt eine eigene Kunstsprache zu finden. In deinem Fall würden sich in diesem Zusammenhang evt. die Verfahren des Autorenkreises Oulipo anbieten. Diese zielen auch stark auf einen experimentellen Zugang mit Sprache auf ihrer lautlichen Ebene ab, wenn auch eher mit einem mathematischen Zugang.

Das stimmt, die haben auch sehr viele unübersetzbare Sachen geschrieben, ja, die mochte ich sehr gerne. Queneau zum Beispiel oder Perec, der das Buch ohne „e" geschrieben hat.

Auf deiner Homepage findet sich eine sehr umfangreiche Auflistung von Übersetzungen, die vom Polnischen über das Japanische bis ins Persische reichen. Die internationale Rezeption deiner Werke ermöglichte dir auch bereits zahlreiche Lesereisen. Kannst du zentrale Erlebnisse von diesen Reisen wiedergeben, insbesondere in Bezug auf die Reaktionen des Publikums auf deine Texte?

Das ist sehr unterschiedlich, es ist einfach oft so, dass das Deutschverständnis nicht besonders groß ist. Im Senegal bspw. oder im Iran darf man kaum Deutschkenntnisse erwarten, es wird dann auch teilweise in Übersetzungen gelesen. Im Iran bspw. war es so, dass die natürlich

sehr hungrig waren auf alles, was vom Westen kommt. Das war ein ganz wichtiges Erlebnis für die, hat man den Eindruck gehabt, da waren auch unglaublich viele Menschen aber jetzt nicht wegen mir sondern einfach weil da etwas aus dem Westen kommt, das präsentiert wird. Im Senegal war die Lesung auf Deutsch und es hat kaum jemand etwas verstanden. Ich habe dann irgendwann begonnen, Dialektgedichte vorzulesen, weil ich mir gedacht habe, jetzt ist es schon wurscht, und da haben sie natürlich gar nichts verstanden. Aber irgendwie – intuitiv – haben sie sehr viel mitgekriegt und sie haben gesagt, es hat sie sehr an ihren eigenen Dialekt, Wolof, den man dort zwar spricht und der aber nicht aufgeschrieben wird, erinnert. Der hat irgendwie einen ähnlichen Klang, das war ein seltsam schönes Erlebnis für beide Seiten. In Polen habe ich eine Aufführung von „Kafka" gesehen, die war eigentlich sehr gut, da hatte ich auch den Eindruck, dass die Leute sehr mitgegangen sind. In Polen bin ich öfter, ich habe den Eindruck, dass es ein ähnlicher Humor ist. Die haben irgendwie so einen leicht subversiven Humor, der aber vielleicht auch durch die Geschichte immer so gegen die Oberen ist, also da gibt es viele Verwandtschaften, hatte ich den Eindruck.

Hast du in Frankreich zufällig einmal eine Aufführung gesehen oder aus deinen Büchern gelesen?

Gesehen habe ich nichts, aber öfter gelesen. Dort war es natürlich häufig so, dass dann viele Deutsch sprechen, eine Deutsch-Community vielleicht auch dabei ist oder so. Ich habe einmal in Lyon gelesen bzw. war da auch eine Präsentation von „Kafka". Ich glaube, das ist ganz gut angekommen, soweit ich das in Erinnerung habe. Auch in Paris habe ich öfter gelesen, oft auch auf Unis in Limoges, Angers bspw., die waren eigentlich alle ganz ok, je nachdem, wie die Einführungen dazu waren. Aber es ist immer schwierig für mich, die Rezeption zu beurteilen, ich fahre da eher immer hin, um Urlaub zu machen. [Lacht]

Das verstehe ich.

Und die nehmen halt ein bisschen etwas mit, manche mehr, manche weniger.

1998 hast du den Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor erhalten. Auch der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt auf der Auseinandersetzung mit den komischen Elementen in deinen Texten und der Frage nach ihrer Übersetzbarkeit. Ausschlaggebend für diese Themenwahl war der Besuch einer „Kafka"-Aufführung in Marseille, bei der ich festgestellt habe, dass das französische Publikum an anderen Stellen lachte als ich selbst. In einem Interview mit Wolfgang Kralicek hast du davon gesprochen, dass du bereits mehrere Aufführungen des Textes auch im Ausland gesehen hast. Welchen Eindruck hattest du von diesen Aufführungen, von Polen hast du bereits erzählt, du hast aber auch eine Inszenierung in Dänemark erwähnt.

Ja, diese Aufführung habe ich allerdings nicht gesehen, sie fand kurz nach 9/11 statt und da habe ich aufgrund meiner Flugangst absagen müssen. Aber es hat glaube ich ganz gut funktioniert. Dort war bspw. das Problem, dass es im Dänischen keine Kindersprache gibt und die haben dann Französisch genommen, weil Französisch für die so ein bisschen lustig klingt und einen ähnlichen Effekt hat, das hat mir der Übersetzer damals erzählt.

In der französischen Übersetzung des Textes finden sich hierfür Entsprechungen in Form einer französischen Kindersprache. Interessant aber zum Beispiel auch in „Mayerling", wo du Sisi immer wieder französische, teilweise aus dem Zusammenhang gerissene, Einwürfe in den Mund legst. Diese wurden in der französischen Fassung durch italienische Einwürfe ersetzt, weil das hierfür die Entsprechung ist.

Naja, es ist nicht einfach für den Übersetzer. [Lacht]

Am Ausgangspunkt meiner Arbeit stand diese These nach differenten Lachkulturen, im Laufe der Auseinandersetzung mit deinen Texten und ihren Übersetzungen musste ich jedoch feststellen, dass diese These nur sehr schwer festzumachen ist. Es hat sich hingegen eher gezeigt, dass es sogar sehr viele Parallelen gibt – in Bezug auf die Körperkonzeption bzw. die Körperlichkeit in deinen Texten bspw. mit François Rabelais und dessen Einsatz des grotesken Körpers. Hast du bestimmte Vorbilder in der französischen Literatur bzw. Texte die dich in dieser Hinsicht beeinflussen?

Naja, von der Oulipo Gruppe in jedem Fall sehr viel, da habe ich den Humor irgendwie mitgenommen zum Beispiel. Das war jetzt nicht so, dass ich das wegen dem Humor gelesen habe, aber ich habe immer den Eindruck, eine leichte Ironie durchzieht diese Texte doch alle. Queneau also in jedem Fall, Rabelais sicherlich auch, aber ich weiß gar nicht, inwiefern mich das beeinflusst hat. Ich habe das eher mitgekriegt über die Rezeption, dass ich da einmal hineingeschaut habe, glaube ich. Wobei man das ohnehin immer schwer sagen kann, was einen beeinflusst. Man sucht sich natürlich die Dinge, wo man vielleicht eine Verwandtschaft spürt und wenn man merkt, das ist ähnlich oder das hat man in sich selbst drinnen, dann liest man vielleicht gerade konträre Sachen wieder.

„Mayerling" lässt sich als ein Panoptikum österreichischer Befindlichkeiten lesen, man vergleiche hierzu bspw. das Lied des Volksliedsängers Bratfisch „Jammerjammerjammerja". Auch in „Z!PF" finden sich zahlreiche kritische Anspielungen auf Österreich. Inwiefern denkst du, dass durch den einer Übersetzung immanenten Kontextwechsel und den damit verbundenen Verlust der zahlreichen Anspielungen die Wirkung bzw. die Wirkungsabsicht deiner Texte verloren geht bzw. geschmälert wird?

Ich kann das schwer beurteilen, es ist natürlich schwer, eine österreichische Geschichte zu erzählen und man schimpft dann auf Frankreich. Im Falle von „Mayerling" denke ich, man könnte die Geschichte auch in einen fiktiven französischen Hof verlegen. Mir geht es darin ja nicht darum, Österreich zu beschimpfen, sondern eher darum, die Leute ein bisschen wachzurütteln. Österreich hat ja überhaupt eine eigene Schimpfkultur auch in der Literatur, das wird ja in sich eigentlich nie ganz ernst genommen. Seit Bernhard ist das so ein Spiel mit dem Schimpfen, das man als Österreicher darf aber als Deutscher dürfte man es wieder nicht. Also so eine seltsame Gratwanderung, die sehr viel erlaubt, aber auch nicht ganz ernst nimmt, natürlich. Ich glaube, würde man das alles ernst nehmen bzw. würde man in einer Gesellschaft leben, in der das alles total ernst genommen wird, dann bräuchten wir vielleicht nicht soviel schimpfen, dann könnte man das vielleicht ein bisschen minimieren. Ich denke, das hängt sehr von der Gesellschaft ab, davon, wo so ein Stück dann gezeigt wird und das muss das Theater bzw. der Regisseur dann immer auch je nach Situation entscheiden.

Bernhard war ja anscheinend auch nur deshalb so erfolgreich in Frankreich, weil er eben diese Verlogenheit der Gesellschaft mit der eigenen Vergangenheit aufgezeigt hat und die Franzosen ja auch vieles unaufgearbeitet ließen. Deswegen haben sie sich auf diese Sachen gestürzt, während viele andere Sachen von ihm überhaupt nicht funktionieren. Wie Jelinek in der Übersetzung funktioniert, ist mir auch ein Rätsel.

Zur Jelinek-Rezeption in Frankreich habe ich gelesen, dass sie sehr stark vor allem auch über die politische Dimension ihrer Persönlichkeit funktioniert. Die Texte an sich sind demzufolge gar nicht so stark rezipiert, vielmehr wird sie als Person wahrgenommen. Und bei Bernhard ist es bspw. so, dass der Übersetzer Heinz Schwarzinger im Interview meinte, es wären vor allem Bernhards Romane, die in der Übersetzung rezipiert würden, die Theaterstücke weniger. Die Romane sicherlich in Hinblick auf das Motiv der Vergangenheitsbewältigung. Abschließende Frage: Welchen Takt hat der Wiener Walzer?

[Lacht] Dreiviertel.

Danke.

Aber ich weiß, es kommt vier Viertel vor, aber das ist Absicht, sag ich jetzt einfach mal.

D) INTERVIEW MIT JEAN-MARIE WINKLER[601]

Barbara Falter: *Du bist gerade mit der Übersetzung von „Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes" beschäftigt, bzw. hast du diese weitgehend abgeschlossen. Wann und unter welchen Umständen wurdest du zum ersten Mal mit Franzobel und seinem Werk konfrontiert? Welche Motive bewegten dich zur Übersetzung des Theatertextes „Z!PF", der sich bekanntlich mit einem Thema österreichischer Zeitgeschichte auseinandersetzt?*

Jean-Marie Winkler: Der Kontakt mit Franzobel – das ist ganz eigenartig. Den Namen kannte ich natürlich, ich bin ihm aber nie begegnet. Vor langer Zeit – ich würde sagen vor mindestens zehn oder fünfzehn Jahren – habe ich zum ersten Mal seinen Namen gehört, im österreichischen Kulturinstitut, als wir zu einem Festessen beim ehemaligen Leiter eingeladen waren, der hieß damals Jankovic und gab immer solche Essen bei sich Zuhause. Und am Ende hat er gesagt: „Morgen kommt Franzobel". Das war damals so wie: „Morgen kommt die Generation von übermorgen und isst bei mir zuhause. Und da habe ich mir den Namen gemerkt, aber eher über die Presse – im *Standard* und über seine Artikel, also als Politikum - und diesen Franzobel kannte ich schon relativ gut und der war mir auch sehr sympathisch.

[601] Jean-Marie Winkler ist als Professor für Germanistik mit Schwerpunkt auf österreichischer Literatur und Kultur an der Université de Rouen tätig. Er überträgt Franzobels Theatertext *Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes* ins Französische. Die Übersetzung steht kurz vor ihrer Fertigstellung und soll im November 2009 in Paris präsentiert werden. Dieses Interview wurde am 31. August 2009 telefonisch in Pram bzw. Paris geführt.

Wie bin ich zum Stück gekommen? Eigentlich auch zufällig, über Mauthausen. Mein Freund Albert Langanke[602] hat einmal gesagt, du, ich habe da eine Anfrage bekommen, aus Zipf, die Leute wollen irgendetwas. Du kennst dich doch mit Theater aus, setze dich doch mit denen in Verbindung. Es lief also über Mauthausen. Und dann kam es gleich andersrum, aber diesmal über Frankreich, über Paul Le Caër, der mir gesagt hat, da ist was ganz Tolles, ein Theaterstück usw. Und dann war da noch ein Zufall – ganz komisch – denn ich war damals im Novotel – die Amicale de Mauthausen[603] ist immer im Novotel – als bei der – ich glaube, es war die Premiere – Chris[604] eigens gekommen ist mit einem Wagen und Paul abgeholt hat.

Das könnte eventuell auch jenes Treffen im November 2006 gewesen sein, im Rahmen dessen ein kleines Team des Theater Hausruck gemeinsam mit Franzobel, Paul Le Caër und der Amicale de Mauthausen nach Ebensee, Hartheim und anschließend Zipf fuhr, wo wir die unterschiedlichen Gedenkorte besuchten. Wir holten Paul damals ebenfalls im Novotel ab.

Das kann sein, ich weiß jedenfalls noch, ich war da, als jemand Paul im Novotel abgeholt hat. Ich hatte damals aber keinen Grund, mit den Leuten da Kontakt aufzunehmen. Ich habe das Stück übrigens nicht gesehen, bevor ich im zweiten Jahr[605] in den Hausruck gekommen bin. Das heißt, der Kontakt hat in erster Linie über das geschriebene Werk stattgefunden, total umgekehrt also zu „Z!PF“, nicht großes Schauspiel sondern Theaterstück, Text, Sprache.

Der historische Hintergrund von „Z!PF“ – die Umfunktionierung der Zipfer-Brauerei zu einem Rüstungsbetrieb für die Nazis, der unter dem Decknamen „Schlier“ geführt wurde – ist dir ja bestens bekannt, nachdem du dich ausführlich mit der Geschichte Mauthausens auseinandergesetzt hast. Hast du in deiner Übersetzungsarbeit trotzdem den Kontakt zum Autor gesucht?

Ich habe in all dem, was historische Bezüge betrifft, den Kontakt zu Franzobel nicht gesucht, aus verschiedenen Gründen. Erstens, weil ich in Paris mehrere Überlebende aus Zipf gut kenne. Ich habe damals auch Chris das Interview mit Zeitzeugen vermittelt, wo sehr viele Informationen auch festgehalten wurden, also zum Beispiel hat Henriet[606] den Brief gelesen, wo der Häftling in den Beton gefallen ist. Zugang zu den historischen Quellen hatte ich also über die Zeitzeugen – Zipf kannte ich nicht so gut, muss ich schon ehrlich sagen, als Nebenlager, Mauthausen kenne ich relativ gut und Hartheim kenne ich noch besser. In Bezug auf die Historie brauchte ich den Kontakt zu Franzobel also nicht. Wo ich hingegen den Kontakt brauchte, das war für Übersetzungsfragen: was mache ich zum Beispiel mit den Hexen, da habe ich ihn gefragt. Seine Reaktion war: übersetzen wir das auf Französisch im Argot, das ist diese typische Sprache der Pariser Vororte am Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Idee ist gut, das heißt, man würde Dialekt in Argot übersetzen.

---

[602] Albert Langanke ist der Generalsekretär des Comitée Internationale de Mauthausen.

[603] Bei der Amicale de Mauthausen handelt es sich um einen französischen Verein, der Erinnerungsarbeit zur Geschichte des Konzentrationslagers Mauthausen leistet und regelmäßig Gedenkfeiern, Symposien, etc. veranstaltet; Jean-Marie Winkler und Paul Le Caër sind Mitglieder dieses Vereins; Nähere Informationen zur Amicale de Mauthausen finden sich unter: http://www.campmauthausen.org/index.html

[604] Chris Müller, der Produktionsleiter des Theater Hausruck.

[605] Jean-Marie Winkler sah die Aufführung erst im Rahmen ihrer Wiederaufnahme im Sommer 2008.

[606] Jacques Henriet, Überlebender des KZ Redl-Schlier.

Einen Dialekt durch einen anderen ersetzen, sozusagen. Die Frage, die ich mir in diesem Zusammenhang stelle, bzw. die Problematik, die sich für mich daraus ergibt, ist die Tatsache, dass dadurch ein völlig neuer, regionalspezifischer Kontext bzw. Bezug in das Stück hineingebracht wird, der mit der Handlung schwierig zu vereinen ist, oder?

Ja, das habe ich am Ende gemacht mit der Guinguette, darauf komme ich später noch einmal zurück. Das Problem war anders, das heißt: im Text sind die Hexen erstens ein Zitat, ein abgewandeltes Zitat aber immerhin ein Zitat. Wenn Faust da ist und dann irgendwo die Hexen kommen, hat das eine Bedeutung. Die verlierst du sowieso, wenn der Franzose nicht weiß, dass im Faust Hexen sind und wenn diese Hexen einerseits als Literaturfiguren sprechen, andererseits trivialisiert werden. Da habe ich Franzobel um die Erlaubnis gebeten, dies als Alexandriner zu machen. Natürlich mit holprigen, sehr schlechten Alexandrinern, wo dann drei Effekte wieder garantiert sind: erster Effekt ist, das sind pseudoliterarische Figuren, zweiter Effekt, die Sprache hebt sich von der anderen Sprache ab und dritter Effekt Trivialisierung. Also in dem Sinne habe ich wirklich Kontakt zu Franzobel gesucht.

Es gibt eine andere Anekdote – diesmal historisch – wo Franzobel die Freiheit des Schaffenden für sich in Anspruch nimmt, nämlich zu Hartheim. Denn von der strikten historischen Ebene her ist die Geschichte mit Hartheim, wo er sagt, da ist ein Brief aus Hartheim und so weiter, unmöglich. Das heißt, es könnte einen Brief aus Hartheim geben, der müsste dann allerdings aus einem Sanatorium geschrieben sein, denn der Codename von Hartheim war „Sanatorium Dachau“ oder „Erholungslager“. Es gibt keine offiziellen Angaben mit „verstorben in Hartheim“. Und das andere: „auf der Flucht erschossen“ wurde in Hartheim gewöhnlich nicht als Todesursache angegeben. Das heißt, hier ist es geschichtlich nicht ganz falsch, denn es hat diese Briefe aus dem Sanatorium gegeben. Die ersten Häftlinge wurden gezwungen, Briefe zu schreiben, wir sind gut angekommen und so weiter, das hat es gegeben. Aber nicht aus Hartheim. Und jetzt hat mir Franzobel gesagt, der Name Hartheim muss ausgesprochen werden. Also ist es hier eine Kommunikation, ist es hier das Kunstwerk, und da muss der Historiker natürlich zurücktreten.

Bei „Z!PF“ ist es so, dass sowohl der Inhalt als auch die Sprache sehr regionalspezifisch angelegt sind. Natürlich lässt sich die Geschichte von einem NS-Arbeitslager auch in Frankreich erzählen, schwieriger ist es jedoch mit der Sprache, wie sich insbesondere in den Dialektpassagen der Hexen und Teufel manifestiert oder wenn man sich bspw. den Bierspruch ansieht, der in einem österreichischen bzw. insbesondere in einem oberösterreichischen Kontext verhältnismäßig einfach zugeordnet werden kann, in einer französischen Zielkultur jedoch voraussichtlich im „assoziationsleeren“ Raum schwebt. Wie ist es dir dabei ergangen?

Ja, also, ich hab einen bzw. vielleicht sogar mehrere gemeinsame Punkte mit Franzobel. Der eine ist die Vorliebe für Nestroy. Ich habe vor vielen Jahren an der Sorbonne ein Raimund-Seminar gemacht und das Jahr danach ein Nestroy-Seminar. Außerdem bin ich Elsässer und ich kann Elsässer-Deutsch, das heißt, meine Muttersprache ist Elsässisch. Und ich weiß also, was man machen kann irgendwo zwischen Hochsprache und ganz unten dem Dialekt. Das ist typisch für Franzobel und das ist das Schwierigste, was ich gesehen habe bei der Übersetzung. Man muss immer wissen, erstens: welches ist das Sprachniveau einer jeden Figur, mit ihren

Wörtern, Redewendungen, Satzkonstruktionen und so weiter. Das ist perfekt gemacht, das heißt jede Figur hat ihre eigene Sprache. Wenn es nur das wäre, wäre es nicht schlimm. Doch jedesmal muss man sich bei einem Satz fragen – es ist wie bei Horváth – ob die Figur wirklich spricht oder ob sie entweder zu hoch spricht oder zu tief. Wenn sie wirklich zu hoch spricht, dann sind das Sprüche – je mehr Hochdeutsch, desto falscher. Dazwischen ist irgendwo so ein Bereich der normalen Sprache, das heißt, des normalen Umgangs. Und dann hast du ab und zu innerhalb der Figuren, auch der Figuren, die gehoben sprechen, Sätze, die ganz einfach sind, und dies ist für gewöhnlich ein Augenblick, wo die Figur ganz da ist, wo die Figur nicht lügt, wo irgendetwas passiert und das musst du dann auf Französisch zum Ausdruck bringen. Wir haben im Französischen diese Ebenen nicht, das heißt, du kannst nicht hochfranzösisch und dann mit einem Accent aus Marseille sprechen. Also hast du nur die Möglichkeit, es über das Sprachniveau zu machen, indem du zwei oder drei Stufen runtergehst mithilfe der Elisionen, indem du zum Beispiel „ne“ weg lässt.

So wie es im gesprochenen Französisch üblich ist…

Ja, das macht übrigens unser Präsident sehr schön. Da gibt es Sprachanalysen von Präsident Sarkozy, dieser verwendet nie das „ne“. Er spricht immer, wie das Volk sprechen soll. Das wurde übrigens verboten und zensiert, auf Youtube gab es dazu Videos, wenn ich das noch einmal finden sollte, schicke ich es dir.

Das wurde wirklich zensiert?

War zumindest auf Youtube dann nicht mehr zu finden. Aber es gibt natürlich immer Zufälle, wir leben in einem Land der Zufälle. Nein, nein, Zensur ist seit vorgestern verboten worden [lacht]. Also, indem du entweder Wörter weglässt, zum Beispiel das „ne“. Und dann gibt es noch eine Stufe tiefer oder einfacher, indem du statt „remettre“ „r'mettre“ verwendest, also diese Elisionen des „e“, und durch diese Elisionen – das machen übrigens auch die Horvath-Übersetzer – kannst du dann diese Zwischenstufen markieren, die wir nicht haben, denn wir können nicht zwischen Hochsprache und Dialekt spielen. Wir müssen also zwischen Hochsprache und gesprochener Sprache spielen.

Zugleich ermöglicht diese Lösung jedoch auch eine neutrale Ebene, wohingegen die Einführung eines südfranzösischen Dialekts bspw. einen völlig neuen Kontext in die Handlung einführen würde.

Ich fürchte erstens, dass man da zu sehr auf – ich würde sagen – „Regionalliteratur“ umdenken müßte und das ist bei uns Trivialliteratur. Wir haben in Frankreich ein Problem mit dem Dialekt. Das heißt, auch in der Zeit Molières war es schockierend, dass die Bauern Dialekt sprechen. Seit Molière dürfen die Bauern nicht mehr Dialekt sprechen, es sei denn in einem Folklore-Stück und das ist dann wiederum Trivialliteratur.

Im Hinblick auf die österreichische Literaturtradition kann man feststellen, dass insbesondere in Bezug auf Dialekt schon vorgebaut wurde, man denke an die Arbeiten Ernst Jandls oder H.C. Artmanns bzw. wenn man weiter zurückgeht an die Stücke des Altwiener Volkstheaters.

Ja, und es ist auch vorgebaut, dass diese Dialektstücke auch durchaus zeitkritisch sein können und eine Protesthaltung vermitteln. Diesen Kontext haben wir bei uns nicht. Also wenn du bei

uns an Dialekt denkst, dann denkst du an Pagnol und das hat nichts Zeitkritisches mehr oder du denkst an diese Marketing-Erscheinungen, die ich überhaupt nicht ausstehen kann, wie diese Regionalfilme. Da gab es einen über Nordfrankreich, der hieß „Bienvenue chez les Ch'tis". Ich gehe da prinzipiell nicht hin, weil das gehört eben zu unserer „Regionalkultur", und das ist eben – wie gesagt – eine verdummende Konsenskultur: wie schön ist es in der Provinz mit den einfachen Leuten und so weiter. Also da würde man total am Ziel vorbei schießen.

Ich habe ein Zitat von Jiří Levý gefunden, der beschreibt die Übersetzung als „umso schwieriger, je größer die Rolle der Sprache bei der künstlerischen Gestaltung des Textes [des Originals; Anm.] ist."[607]*. Ich habe den Eindruck, diese Aussage trifft auf Franzobels Stücke sehr genau zu, sind diese doch von einem sehr spielerischen Umgang mit Sprache geprägt. Die Sprache nimmt bei ihm nicht nur die Funktion der Darstellung inhaltlicher Momente ein, vielmehr bedient er sich der Sprache als künstlerisches Material.*

Ja, also, „Z!PF" ist nur anscheinend ein einfaches Stück, es ist viel artifizieller, viel feiner geschrieben, als man denkt. Und das sieht man dann auch in den Assoziationen, das heißt: das sind ja eigentlich einzelne Szenen, dynamisch gesehen ist ja eigentlich keine Handlung da. Ab und zu hat er sogar Mühe, von einer Szene in die andere überzugehen, aber das ist immer so in der offenen Form. Aber es gibt *eine* Dynamik, die immer da ist: das ist durch die Assoziationen. Als Beispiel: am Ende, in der Szene zwischen Hans und Mitzi[608], die Stelle mit dem Suppentopf und was darin schwimmt. Das kannst du wortwörtlich übersetzen, das ist kein Problem, Suppentopf ist „soupière", gleiches Wort, die Assoziation also kein Problem. „Willst mich ausschütten" ist schwieriger, was kann ich damit machen? Ich kann kein Verb machen, denn „tu veux me verser", ça ne veut rien dire. Deshalb habe ich ganz das Stilniveau übersetzt mit „willst du einen Suppenlöffel von mir" als „t'en veux une louche?" und bedeutet hiermit das Gleiche und jetzt kann ich natürlich das nächste Wortspiel nicht übersetzen, denn dieses geht von ausschütten über zu „unter dir möchte ich verschütt gehen" und in diesem Fall kann ich nichts mehr machen.

Ein ähnliches Problem stellt sich in Zusammenhang mit dem Wortspiel, wonach im Krieg die Männer eingezogen und die Frauen ausgezogen werden, ein oder wenn der Polizist den Baron Gerstenberg abführen will und dieser ihm eine Runde Schnaps als „Abführmittel" empfiehlt. Derartige Wortspiele gehen in der Übersetzung zwangsläufig verloren, oder?

Im ersten Fall habe ich vorgeschlagen „mettre l'uniforme" und „se déshabiller", also sich einkleiden und sich ausziehen, mehr habe ich nicht und das mit dem Abführmittel, da kann ich nichts machen. Ich habe das dann dadurch gelöst, dass ich übersetzt habe, „tu m'emmènes, Germaine", was sich wiederum so furchtbar reimt, dass man lachen muss, vielleicht finde ich noch eine Lösung für das Abführmittel, aber momentan habe ich noch keine.

[607] Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung*. S.56.

[608] In Winklers Übersetzung trägt Lini noch den Namen Mitzi, wie von Franzobel in jener früheren Fassung angegeben, die Winkler als Grundlage für seine Übersetzung diente.

Ja, ich denke, besonders die Wortspiele gehen in der Übersetzung einfach zwangsläufig verloren. Ich habe im Rahmen meiner Recherchetätigkeit für die Diplomarbeit auch mit dem Übersetzer Heinz Schwarzinger ein Interview geführt, der mir im Rahmen dieses Gesprächs erklärt hat, dass, wenn die Figuren stark sind und die Charaktere die Handlung tragen, eine Übersetzung normalerweise funktioniert, auch wenn naturgemäß einige Wortspiele, Anspielungen etc. verloren gehen.

Dem stimme ich voll und ganz zu. Das Einzige ist, man muss eben signalisieren, dass an dieser Stelle ein Wortspiel ist, das heißt, man ersetzt es durch ein anderes, damit man sieht, aha, da ist etwas. Aber die einzelnen Elemente gehen natürlich verloren. Was kann noch verloren gehen? Eines der schwierigsten Dinge ist, zu verstehen, dass der Lagerkommandant Schöpperle als Deutscher sich über die Österreicher lustig macht[609]. Da gibt es in Frankreich die hartnäckigen Klischees – andererseits waren in Österreich ja auch nicht alle Menschen im Widerstand, zumindest nicht, dass ich wüsste – also wir haben jedenfalls das hartnäckige Klischee, eben im Österreicher einen Nazi zu sehen und dann verstehst du natürlich nicht, warum Schöpperle als Obernazi sich über die anderen lustig macht. Deshalb habe ich überall „Deutsch" übersetzt als „en bon allemand". Einmal habe ich „à l'autrichienne" reingeschrieben, in der Hoffnung, man sieht, das ist hier der Deutsche, der Deutscher sein will und eben diese anderen. In der Sprache kann man das natürlich nur schwer vermitteln, das mit dem Nuscheln und so.

Ein ähnliches Problem manifestiert sich in einer anderen französischen Übersetzung eines Franzobel-Textes, nämlich in „Kafka. Comédie", in welchem die Verlobte des Protagonisten, Felice Bauer, aus Berlin angereist kommt und sich besonders auf der sprachlichen Ebene durch zahlreiche Berliner Redewendungen bzw. einen Akzent von den anderen Figuren abhebt. Dieser Effekt geht in der Übersetzung zu einem großen Teil verloren.

Ja, das kann man auch nicht nachvollziehbar machen in der Übersetzung. Im Fall von „Z!PF" hat man Signale, indem er sagt „sprechen Sie deutsch mit mir". Aber andere Dinge, wie mit Pforzheim etc. sind schwierig, ich hoffe, dass sich da Einiges über das Wort vermittelt, aber mehr kann ich da nicht machen. Über Nordrhein-Westfalen, das geht dann ganz schön, also über „Rhénanie du Nord Westphalie" lässt sich das sehr schön ins Französische übertragen. Wobei ich bei „Australie du Nord Birmanie" Birmanie hineingeschmuggelt habe.

Ein zentrales Thema meiner Auseinandersetzung mit den Texten ist die Problematisierung der Übersetzung komischer Elemente. Ich untersuche in diesem Zusammenhang auch die Abhängigkeit des Komikbegriffes von seinem nationalen bzw. kulturellen Kontext. Inwiefern konntest du eine Gebundenheit der Komik an einen regionalen Kontext bei Franzobel feststellen? Und welchen Schwierigkeiten bist du in der Übertragung der komischen Elemente begegnet? Wenn man sich bspw. den Anfangsmonolog Emmerichs ansieht, in welchem dieser auf den häufigen Gebrauch des Konjunktivs als typisch oberösterreichische Sprachtradition verweist. Diese Anspielung wird von einem österreichischen Publikum sicherlich rasch verstanden und mit dem Verdrängungsmodus in Bezug auf die österreichische Vergangenheit assoziiert, wie dieser ja auch explizit von Franzobel thematisiert wird. Du bedienst dich in

[609] Winkler spricht in diesem Zusammenhang Schöpperles Ankunft in Zipf an, in welcher dieser sich über den österreichischen Dialekt lustig macht bzw. ankündigt, dass er diesen den Leuten austreiben wolle.

diesem Zusammenhang der von dir als „Conditionnel dialectal" bezeichneten Form. Ist diese Anspielung für ein französisches Publikum verständlich?

Ich denke, es entsteht in einer französischen Zielkultur ungefähr der gleiche Eindruck, nämlich jener der Fremdheit auch des Dialektalen. Ob man es von der Form her gleich mit der österreichischen Amnesie in Verbindung bringt, weiß ich nicht. Es gibt zwei Mittel, erstens haben wir die Vorstellung von der österreichischen Amnesie, also, das ist etwas, was als Lektüre sehr gängig ist bei uns, also, ich denke, das wird das Publikum sehr schnell nachvollziehen. Außerdem ist da die Figur an sich explizit, denn das erste Mal, wo er vom Konjunktiv spricht, ist ja genau in diesem Zusammenhang, nämlich, wenn er sagt „es ist nichts passiert, es wäre nichts passiert" usw. Das heißt, ich glaube, es ist überdeterminiert. Da habe ich die Schwierigkeit nicht so sehr gesehen. Wo die Schwierigkeit ist, das war erstens mit all den Wortspielen in Zipf, also „zipferlweis" und „fader Zipf", was also wegfällt, ist jedes Mal das Wort Zipf. Denn „fader Zipf" kannst du so übersetzen mit „la barbe" von „c'est barbant" und „zipferlweise" das ist „par petits bouts", das kann ich anders nicht lösen, aber Zipf ist nicht mehr drin. Das heißt, diese lokalen Anspielungen fallen heraus, bspw. wenn man sich über Vöcklabruck und so weiter lustig macht, das sind natürlich Dinge, die wirklich regional sind.

Das stimmt in jedem Fall, zugleich gibt es jedoch auch wiederum Allgemeinplätze, die Franzobel bedient, wie beispielsweise wenn er die Langeweile und Kulturlosigkeit der Provinz beschreibt, oder wenn Emmerich sagt, dass es in Zipf neun Monate Winter wäre und drei Monate wäre es kalt. Auch in Zusammenhang mit Vöcklabruck, wenn der Autor beschreibt, dass in Vöcklabruck lauter Dummköpfe leben, dann erzählt sich dieses Provinzielle doch auch in einem französischen Kontext, denke ich, oder?

Das wird auf jeden Fall gehen, es wird eine andere Komik entstehen, also die Komik selbst entsteht dann anders und das hat man sehr oft bei Thomas Bernhard durch die Namen. Ein ausländischer Name eines Provinzortes kann an sich schon komisch wirken. Bei Bernhard hast du in „Minetti" zum Beispiel Dinkelsbühl. Da brauchst du nur Dinkelsbühl zu sagen, da lacht der ganze Saal. Ich kann mir schon vorstellen, dass Vöcklabruck bei uns ein Lacher wird, das tut mir leid für die Leute aus Vöcklabruck [lacht]. Du siehst, es ist unfreiwillig in dem Fall. Wenn die Namen provinziell klingen, dann hast du nicht den lokalen Effekt als Publikumsbeschimpfung sondern den provinziellen Effekt und das wird dann auch zum Lacher.

Dazu gibt's auch in der Komiktheorie mehrere Ansätze, dass in der Übersetzung naturgemäß komikkonstituierende Elemente ausfallen, über die Fremdheit jedoch auch zusätzliche komische Effekte entstehen.

Ja, und da gibt es im Stück eine Passage, wo ich die Fremdheit nicht haben wollte, denn die Fremdheit kann in dem Fall exotisch wirken, und wenn es exotisch wirkt, ist es nicht mehr komisch, weil du ja schon die Distanz hast. Das war das Bierfest am Ende mit dem Schnucki-Schicki-Schani und so weiter. Wenn ich das als Klischee Oktoberfest übersetzt hätte, wäre das etwas gewesen, was uns nichts angeht und was die Deutschen – man versteht nicht, dass das Österreicher sind, aber da das Nazis waren, kann man auch sagen, die Deutschen – also die

Deutschen schunkeln. Das ist das Einzige, wo ich mir gedacht habe, wenn man das verstehen will, dann muss man den Bezug verstehen, muss man die Referenz verstehen und der Bezug ist immer Bierfest. Das ist das einzige Mal, wo ich mir erlaubt habe, das in einen französischen Kontext zu setzen, denn ich wohne am Ufer der Marne, dort sind das die Guinguettes. Guinguettes, das sind die kleinen Lokale, vormals Arbeiterlokale, die gibt's im ganzen 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts an der Marne, wo die Pariser ins Freie gingen auf frische Luft usw. und natürlich Weißwein trinken, also, das ist unser Heuriger. Weißt du, was Guinguet bedeutet?

Nein.

Guinguet hieß der Wein und deshalb die Guinguettes. Und Guinguet kommt vom gleichen Wort „guinguois", das heißt, nachher gehst du nicht mehr gerade. Und in diesen Guinguettes trank man eben diesen Guinguet. Und wir haben dann unsere eigene Folklore mit „un petit vin blanc". Und ich habe also dieses Bierfest ersetzt durch „petit vin blanc" und die Zitate. Jean-Pierre Thiercelin[610] hat die Zitate gekannt, alle Zitate in dieser falschen Szene sind richtige Lieder der Guinguette. Zum einen das Lied von der „Gégène", das ist eine Guinguette, die es immer noch gibt, ich singe das jetzt nicht, aber Jean-Pierre kann es singen. Und das andere ist ein weniger bekanntes Lied, das mir Jean-Pierre ebenfalls vorgesungen hat, nämlich la Dédé d'Montmartre und la Dédé d'Montmartre ist ein Lied, das man ebenfalls in den Guinguettes singt. Natürlich habe ich da auch eine Kontamination zwischen den beiden vorgenommen. Das heißt, in dem Fall muss das Publikum die Bezüge herstellen können, um festzustellen, das funktioniert nicht. Also entsteht entweder die Komik oder in dem Fall das Groteske. Und da wollte ich eben nicht, dass diese Nazis uns nicht mehr gleichen, also: Nazis in der Guinguette. In diesem Fall als freie Schaffung des Übersetzers. Aber ich habe es zuerst übersetzt als Bierfest und habe mir dann gedacht, das ist entweder Kitsch, oder man versteht nicht, dass das falsch ist.

Noch einmal zurück zur Thematik des Stückes. Wie schätzt du den Umgang eines französischen Publikums mit dieser Art der Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus ein? In Österreich habe ich in Zusammenhang mit „Z!PF" beispielsweise immer wieder die Erfahrung gemacht, dass die Leute dem Thema sehr skeptisch gegenüberstanden, denkst du, dass in Frankreich dem Stück anders begegnet wird?

Nicht wirklich. Also, ich kann mich irren, aber da fehlt etwas zum Verständnis. Das Erste ist, womit soll ich anfangen. Nur zum Vergleich: Jean-Pierre Thiercelin hat mit seinem Stück „De l'enfer à la lune" einen sehr großen Erfolg gehabt, aber auch sehr viel Kritik eingefangen, man hat ihm nämlich vorgeworfen, mit Geschichte trivial umzugehen, das ist bei uns ein Vorwurf. Und das ist gerade das, was Franzobel macht.

Das ist das, was Franzobel macht, ist aber auch ein Vorwurf, der sich durchaus auch in der Rezeption durch das österreichische Publikum teilweise einstellte.

[610] Thiercelin ist ein befreundeter Autor Jean-Marie Winklers, mit dem dieser regelmäßig in Paris zusammenarbeitet

Jetzt schätze ich, dass ich sehe – das muss durchaus nicht eintreffen, also, es kann auch sein, dass man sagt, „sehr ergreifend“ und „sehr kritisch“ und „an so etwas hätte ich nicht gedacht, dass jemand in Österreich so etwas schreiben mag, oder darf oder wagt“. Ich weiß nicht, vielleicht gibt es solche Reaktionen, doch es kann auch umgekehrt sein. Erstens, bei uns ist alles, was Lager ist, Konzentrationslager, und unbedingt Holocaust. Und man muss auf jeden Fall achtgeben, dass man versteht: Achtung, das ist kein Holocaust. Denn das Thema Ausbeutung durch Arbeit, Vernichtung durch Arbeit, ist bei uns innerhalb des Bedeutungskomplexes Konzentrationslager unterbewertet. Das erklärt auch zum Beispiel die eigenartige Stellung von Mauthausen in Frankreich, denn Mauthausen ist ja ein besonderes Lager, da es ja nicht direkt vom Holocaust betroffen ist – an sich schon ab 1944 auch aber nicht direkt. Das heißt, in Frankreich gibt es wirklich zwei Schienen: Holocausterinnerung und dann alles, was Deportierung der politischen Gegner ist und diese zwei Schienen laufen wirklich parallel, ab und zu mit Konflikten. Das heißt, ein Missverständnis kann entstehen, wenn jemand denkt, er geht in ein Auschwitzstück. Dann wird es schwierig. Das Zweite ist, in einer französischen Mentalität, die mehr und mehr zu nimmt, nämlich in dieser Art „Pflichtgedenken“. Wir müssen gedenken, Punkt. Dann fragst du die Leute: „warum denn eigentlich?“ Da kriegst du keine Antwort. Meine französischen Studenten sagen: „Natürlich muss man sich erinnern“ und dann kommt immer die Frage „Warum?“ Schlimmste Antwort ist: „damit es nicht noch einmal passiert“, weil das inzwischen ein Klischee ist. Und diese Art „Pflichtgedenken“ ist eine sehr seriöse Attitüde, da siehst du schon die würdevollen Gesichter, die Trauer, die Opfer und so weiter. Das könnte zum Erfolg von Franzobel beitragen, wenn das nämlich hier klappt. Es kann aber auch zur radikalen Ablehnung führen. Ich nehme an, diese Reaktion hat es auch in Österreich gegeben, diese Reaktion, mit der Geschichte kann man nicht so unseriös umgehen.

Ja, diese Reaktionen hat es auf jeden Fall in Österreich auch gegeben, ich habe selbst die Erfahrung gemacht mit Leuten, die im wissenschaftlichen Bereich arbeiten und mit dieser Form der Geschichtsaufarbeitung über das Medium Theater nicht viel anfangen können, durchaus auch berechtigt, da das Theater natürlich Bilder bzw. Effekte bedient (bspw. Hakenkreuzfahnen).

Das heißt, wenn die Leute verstehen, dass dies Sprengstoff ist. Denn eigentlich ist dies ja kein historisches Stück, das heißt, die historischen Zusammenhänge werden nicht geschildert, oder sie werden geschildert – wie das auch am Theater sein soll – als zwischenmenschliche Zusammenhänge.

Das sagt ja auch der Autor selbst, wenn er meint, dass er die Geschichte über Einzelschicksale darstellen muss, da er das gesamte Ausmaß der Ereignisse und ihre Tragik ohnehin nicht zeigen kann, sondern nur die Annäherung über die einzelnen Menschen und ihre Schicksale am Theater funktioniert.

Ja, und wenn man das einmal verstanden bzw. angenommen hat, dann hat das Stück seine Sprengkraft. Ich weiß nur nicht, ob das französische Publikum bereit ist, so unseriös zu sein. Auf einem anderen Gebiet ist das eine ganz heikle Sache, mit dem Theater von Thomas Bernhard. Bernhard wird bei uns als ernsthafter, ja langweiliger Autor rezipiert, bei Bernhard darfst du nicht lachen, es wird ab und zu gelächelt und manchmal geht das in Lachen über,

aber im Großen und Ganzen muss es seriös sein. Auch die Übertreibung war lange Zeit Tabu bei uns, dass Bernhard übertreibt, das durfte nicht sein. Er war ja seriös.

Bernhard lebt doch eigentlich von der Übertreibung…

Natürlich, und davon, dass es eben einfach zu viel wird, es ist soviel, dass du einfach lachen musst. Und diese Bernhard-Interpretation wurde bei uns jahrelang abgebaut, indem die Leute ein seriöseres und langweiligeres Stück nach dem anderen auf die Bühne gebracht haben. Erst in den letzten Jahren hat man gemerkt und gesehen, aha, da ist doch etwas. Also, wenn man jetzt mit Franzobel gleich von Anfang an sieht, ja, da ist etwas und das ist eine Art über Geschichte zu sprechen, ohne seriös zu sein, aber durchaus ernst zu sein, dann ist es möglich. Ich glaube, es ist möglich, aber vielleicht für ein Publikum, das schon mit Satire zum Beispiel vertraut ist. Wenn du Horváth kennst, dann geht's, das ist das Einzige. Außerdem haben wir in Frankreich – und das darfst du ruhig schreiben – keine solchen Stückeschreiber, wie Franzobel. Oder doch, wir haben Jean-Pierre Thiercelin, aber nenne mir einen zweiten, nenne mir einen Franzosen, der ein Stück über französische Geschichte schreibt und der es wagt, so kritisch zu sein – gibt es nicht. Außerdem würde der bei uns nicht aufgeführt werden. Das Gleiche hatte ich auch für Thomas Bernhard gesagt. Wir haben „Heldenplatz" aufgeführt, sehr schön, aber ich hätte lieber das Theaterstück eines Franzosen über Vichy aufgeführt, doch wo ist das Theaterstück? Antwort: es muss es geben, aber es wird eben nicht aufgeführt. Das ist auch eine Funktion dieser ausländischen Figuren innerhalb einer französischen Theaterlandschaft. Sie treten da auf, wo wir dieses Theater nicht haben und diese Lücke zeigt, was sich in Frankreich nicht entwickelt hat. Wir haben kein solches Theaterfestival, wo die ganze französische Jugend hingehen würde und sich über die großen Judenrazzien informieren könnte, kein Vélodrome d'hiver, das ist ein großes Vakuum der Kultur.

Im Sommer 2008 hast du eine Aufführung des Textes im Hausruck gesehen. Inwiefern hat dieser Besuch der Aufführung deine Übersetzungsarbeit beeinflusst?

Die genaue Komposition des Stückes habe ich erst verstanden, als ich das Stück gesehen habe – obwohl ich eigentlich vom Interpretieren her komme und ich Texte relativ gut lesen kann. Das habe ich dir damals auch gesagt, insbesondere die Funktion der Hexen als schlechtes Gewissen. Also ich hatte die Hexen ganz anders gesehen und nicht diese Ambivalenz gesehen, das habe ich erst in der Aufführung gesehen.

In diesem Zusammenhang muss man auch beachten, dass die Aufführungen im Theater Hausruck in einem regen Ideen-Austausch zwischen Franzobel und Georg Schmiedleitner, dem Regisseur der Aufführungen entstehen und die beiden einander in der Konzeption der Figuren durchaus beeinflussen. Infolgedessen werden manche Figurenkonstellationen oft in der Aufführung besonders deutlich.

Ja, mir sind auch ein paar Figuren, die vielleicht weniger sprechen, viel konkreter geworden, das heißt, wenn man sie gesehen hat, dann weiß man eben besser, wo die Komik ist und wo die Bedeutung ist und was die Figur bringt, das hilft dann auch in der Übersetzung. Bei der ganzen Ikea-Geschichte bspw. mit den beiden Bauern. Wenn du die gesehen hast, dann kannst du die sehr leicht übersetzen und danach siehst du auch, wie das funktioniert. Was war noch? Also, eine große technische Schwierigkeit war natürlich – das muss auch in deiner Arbeit

stehen – jene mit dem Dialekt. Also, ganz einfach technische Schwierigkeiten: Hochdeutsch kann ich relativ gut, Österreichisch verstehe ich etwas, Oberösterreichisch gleicht ab und zu dem Elsässischen, also dem Allemannischen, wir haben auch „uffa“ und „owa“ für „hinauf“ und „hinunter“, das kann ich ungefähr verstehen. Ich habe im Internet ein Wörterbuch gefunden, Deutsch-Österreichisch, und das hat mir dann weitergeholfen für die einfachen Wörter, „blunzenfett“ und so weiter, tut mir leid, dem bin ich noch nie begegnet, kann man es aber sehr schön übersetzen. Also, für solche Wörter, die nicht – würde ich sagen – zu den Schimpfwörtern gehören, sondern wirklich normale Wörter sind, aber auch typisch österreichisch, das ist eine wirkliche Schwierigkeit bei der Übersetzung, denn diese Wörter haben eine Bedeutung und die musst du behalten. Zum Beispiel, ich hoffe, ich habe mich nicht getäuscht, wo der Baron als Wärter erscheint, steht, er ist ein „Zniacht“, was heißt das eigentlich?

Ein „Zniacht“, das ist schwierig, ich würde sagen, eine schwächliche, kleingewachsene Person.

Ja, das habe ich mir auch so gedacht. Aber bevor ich das wusste, konnte ich das nicht übersetzen. Es entsteht nämlich eine ganz bestimmte Bedeutung, dadurch, dass vorhin geschrieben steht, er schaut ins Nichts, ins Leere, und ich habe diese Leere mit Nichts übersetzt und er wird dann zu dieser Leere, er ist es selber. Und das ist dann ganz genau innerhalb dieses Wortes und da musst du schon wirklich nachschauen, denn das bedeutet dann was, auch fade Zipf bedeutet was und das ist dann ein – würde ich sagen – technisches Problem. Es ist lösbar, aber du darfst in dem Fall nicht darüber hinweggehen.

Welches Wörterbuch hast du benutzt?

Das heißt Ostarrichi.com. Ich habe jedes Mal das Wort darin gesucht, manches Mal gefunden und manches Mal nicht. Und es hat gewöhnlich sehr gut funktioniert, ich habe sehr viel darin gefunden, also, Ribisel und so, das wusste ich nicht. Und das sind solche Dinge, die man dort findet.

Ja, auch diese ganzen Gerichte, die in „Z!PF“ auftauchen, die hattest du in der vorherigen Fassung deiner Übersetzung noch nicht vollständig übersetzt, auch dafür ist es wahrscheinlich nicht einfach, Entsprechungen zu finden.

Ja, ich habe den Grieskoch jetzt mit „Semoule“ übersetzt, in der Hoffnung, dass das ungefähr hinkommt, ich weiß auch, dass der Leberkäse nicht unbedingt „Paté de foie“ ist, aber da…

Ja, ich denk aber, in diesem Zusammenhang liegt die Funktion der Gerichte weniger in der Übertragung der konkreten Speisen als vielmehr darin, dass sie als unpassender Vergleich mit dem Kostüm der Baronin herangezogen werden. Eine inhaltliche Verschiebung ist in diesem Zusammenhang also meiner Meinung nach durchaus vertretbar und sicherlich auch wichtig für das Verständnis seitens des Publikums.

Die Schwierigkeit in der Rezeption von „Z!PF“ durch ein französisches Publikum wird sein, man muss verstehen, dass dieses Stück bzw. die Aufführung wirklich von einer lokalen Bevölkerung getragen wird. Das heißt, wir haben diese Kultur nicht, wir haben weder Bayreuth noch Oberammergau und das ist ja – nehme ich an im Sinne von Franzobel – so

eine Mischung: das Oberammergau oder Bayreuth von Franzobel, das finde ich auch toll als Idee. Diese Kultur haben wir nicht, erstens, und zweitens ist das Stück auch zugleich eine Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte, das heißt, es ist an sich eine Aktivität. Es ist nicht so, als würden die anderen spielen, sondern jetzt spielen wir. Man müsste verstehen, dass es eine lebendige, eine aktive Sache ist, insbesondere in diesem Österreich, wo die Verdrängung eigentlich so groß ist.

Dieser gesellschaftliche Aspekt von „Z!PF" bzw. der Arbeit des Theater Hausruck ist in jedem Fall wichtig, ihn zu vermitteln, ist sicher nicht einfach. Ich fand es spannend, zu sehen, dass du durchaus auch deutsche Begrifflichkeiten in deiner Übersetzung beibehalten hast, was sich einerseits aus der Tatsache ergibt, dass insbesondere im Kontext NS-Zeit viele Begriffe aus dem Bereich der Kriegsführung bzw. der NS-Politik aus dem Deutschen direkt ins Französische übernommen wurden (bspw. Drittes Reich, etc.), zugleich belässt du aber auch durchaus diverse Befehle wie bspw. „Schnell" oder „Jawohl" im deutschen Original, auch das „Fräulein" bspw. belässt du im Deutschen. Auch dadurch wird das französische Publikum immer wieder mit der Fremdheit des Textes konfrontiert, die jedoch durch die Darstellung der Einzelschicksale und den hohen Identifikationsfaktor, den die Figuren aufweisen, immer wieder gebrochen wird.

Ja, in dem Fall habe ich das so gelassen, damit das so deutsch klingt. „Jawohl", „schnell" und „kaputt", das muss drin sein. Und wie ist es dir gegangen, hast du das Stück beim Lesen wiedererkannt?

Ja, in jedem Fall, ich finde, die Übersetzung liest sich sehr schön. Auch diese Hexenpassagen, die – wie wir ja bereits besprochen haben – sicherlich zu den schwierigeren Dingen gehört, finde ich sehr gut gelöst. Das war in jedem Fall richtig, mehr auf den Klang bzw. den Reim in der Sprache zu setzen als auf den Inhalt.

Ja, und ich habe auch jedesmal versucht, den Sinn zu übersetzen – das heißt: du musst die allgemeine Bedeutung herausfinden und danach musst du entweder Reime oder Klänge dazu finden und so weiter. Man muss hören, dass da irgendetwas ist. Eine Musik oder ein Rhythmus, eins, zwei, drei und so weiter. Der Rhythmus muss jedes Mal da sein, so habe ich versucht, in der Übersetzung dieser Passagen, wo gewöhnlich sehr viel Dialekt vorkommt, den Rhythmus beizubehalten.

Ich danke dir herzlich für dieses Gespräch.

II. ABSTRACT

Der österreichische Autor Franzobel hat sich seit seiner Auszeichnung mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis 1995 zu einem Protagonisten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur entwickelt. Neben Elfriede Jelinek, Peter Handke oder Peter Turrini gilt er als einer der wichtigsten österreichischen Gegenwartsdramatiker, seine Stücke werden an zahlreichen bedeutenden Bühnen im deutschsprachigen Raum aufgeführt.

Im Rahmen dieser Diplomarbeit wird der Blick über den deutschen Sprachraum hinaus auf Frankreich gerichtet. Dort entstanden bisher drei Übersetzungen der Theaterstücke des Autors, die unter besonderer Berücksichtigung der komischen Elemente untersucht werden. Der Hauptteil der Analyse konzentriert sich in diesem Zusammenhang auf das Feld der literarischen Übersetzung und die Frage, inwiefern sich die den Texten immanente – teilweise sehr regionalspezifisch anmutende – Komik in den fremdsprachigen bzw. fremdkulturellen Kontext eines französischen Zielpublikums übertragen lässt. Anhand exemplarischer Textauszüge und des Vergleichs zwischen Übersetzung und Original, der mit den Instrumenten einer modernen Übersetzungsforschung erfolgt, wird der Transformationsvorgang analysiert und auf Zugeständnisse bzw. Verfremdung hin untersucht.

In einem weiteren Schritt erfolgt eine Ausweitung des Übersetzungsbegriffes auf die szenische Transformation in Form einer Inszenierungsanalyse zu Franzobels *Kafka. Comédie*, das als bisher einziges Franzobel-Stück in Frankreich aufgeführt wurde.

Since he won the Ingeborg Bachmann Prize in 1995, the Austrian writer Franzobel has become a protagonist of a German language literature. Among Elfriede Jelinek, Peter Handke or Peter Turrini he is considered to be one of the most important representatives of contemporary dramatic arts in Austria. His plays are performed on numerous significant stages in the German-speaking world.

This thesis addresses the focus beyond the German-speaking context on France, where, up to now, three of the author's plays have been translated. These plays serve as objects of my analysis having special regard to the transposition of the comical elements. The main part of this analysis focuses on the domain of literary translation and the issue, how the comical character of the texts, often closely related to a specific region, can be communicated in the context of French public. The process of transformation is analyzed on the basis of a direct comparison between original passages and their translation, which is accomplished with the manuals of a modern theory of translation – concessions and alienations should be recognized and interpreted on this way.

In conclusion the term of translation is getting extended on theatre representation via an analysis of the production of *Kafka. Comédie* – the only representation of a theatre text of Franzobel in France up to now.

III. LEBENSLAUF

Persönliche Daten

Vorname:	Barbara
Nachname:	Falter
Geburtsdatum:	7. September 1983
Geburtsort:	Ried im Innkreis
Nationalität:	Österreich
Kontakt:	barbarafalter@gmx.at

Ausbildung

2004 – 2009	**Diplomstudium** der **Theater-, Film- und Medienwissenschaft** in Wien, Universität Wien Schwerpunkte: Text- und Inszenierungsanalyse, Dramaturgie.
2003 – 2009	**Diplomstudium** der **Vergleichenden Literaturwissenschaft**, Universität Wien. Schwerpunkt: Intermediale Übersetzung. Freie Wahlfächer: Romanistik (Französisch und Portugiesisch), Germanistik.
1994 – 2002	Besuch des Bundesgymnasiums Ried im Innkreis (neusprachlicher Zweig: Latein, Französisch, Englisch). **Fachbereichsarbeit** aus Deutsch zu Thomas Bernhard mit Schwerpunkt auf der autobiographischen Pentalogie.

Praktika

Juli-August 2009	**Dramaturgie** in ***A hetz oder Die letzten Tage der Menschlichkeit*** (nach Texten von Franzobel, Aischylos, Grillparzer etc.; UA) im **Theater Hausruck.** Regie: Georg Schmiedleitner
Mai – Juli 2009	**Regieassistenz** in der Produktion ***Die Macht der Gewohnheit*** (Thomas Bernhard) bei den **Festspielen Reichenau**. Regie: Helmut Wiesner
Februar – März 2009	**Regieassistenz** in der Produktion ***Meine Elektra*** (Koos Terpstra; ÖEA) am **Burgtheater Kasino Wien**. Regie: Barbara Nowotny.
Oktober – Dezember 2008	**Regiehospitanz** in den Produktionen ***Feuerland*** (Gaston Salvatore; UA) und ***Kaspar Häuser Meer*** (Felicia Zeller; ÖEA) am Burgtheater Kasino Wien. Regie: Tina Lanik.

Juli 2008	Im Rahmenprogramm der Wiederaufnahme von ***Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*** im Theater Hausruck Organisation einer **Lesung** zum Thema Bleiberecht/Asyl unter dem Motto ***„Ich habe einen innigen Wunsch, einen frommen…“***.
Dezember 2007-März 2008	**Dramaturgiehospitanz** in der Produktion ***Geschichten aus dem Wiener Wald*** (Ödön von Horváth) am **Volkstheater Wien** (Dramaturgie: Hans Mrak). Regie: Georg Schmiedleitner.
Juni-August 2007	**Dramaturgie** und **Regieassistenz** in der Produktion ***Z!PF oder Die dunkle Seite des Mondes*** (Franzobel; UA) im Theater Hausruck (Wolfsegg/Oberösterreich). Regie: Georg Schmiedleitner.
Oktober 2007	**Regiehospitanz** in der Produktion ***Tabori-Variationen*** am **Volkstheater Wien**. Regie: George Tabori.
Juni-September 2006	**Regiehospitanz** in der Produktion ***Dogville*** (Lars von Trier/Christian von Lollike) am **Volkstheater Wien**. Regie: Georg Schmiedleitner.
Dezember-Februar 2006	**Regiehospitanz** in der Produktion ***Mindlfinger Goldquell*** (Christoph Nussbaumeder; UA) am **Landestheater Linz**. Regie: Georg Schmiedleitner.
September 2005	**Praktikum** im **Thomas-Bernhard-Archiv** (Gmunden).
Juni – August 2005	**Dramaturgie** und **Regieassistenz** in der Produktion ***hunt oder Der totale Februar*** (Franzobel; UA) im **Theater Hausruck** (Wolfsegg/Oberösterreich). Regie: Georg Schmiedleitner.

Auslandsaufenthalte

September 2002 – Juli 2003	**Auslandsaufenthalt** in Frankreich: Europäischer Freiwilligendienst (EFD) in einem Behindertendorf bei Straßburg; Arbeit mit mehrfachbehinderten Jugendlichen.
Sommersemester 2007	**Studienaufenthalt** an der **Université de Provence** (Aix en Provence/Marseille); Mitbelegung *Lettres modèrnes*, *Littérature comparée* und *Arts du spectacle*.