



HAL
open science

Von "Der Verschwender" (1834) zu "Le Prodigue" (1992): Ein Beispiel Raimund'schen Überlebens in Frankreich

Marc Lacheny

► **To cite this version:**

Marc Lacheny. Von "Der Verschwender" (1834) zu "Le Prodigue" (1992): Ein Beispiel Raimund'schen Überlebens in Frankreich. *Nestroyana : Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft*, 2013, 33 (1/2), pp.55-71. <hal-02956137>

HAL Id: hal-02956137

<https://hal.science/hal-02956137v1>

Submitted on 2 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Marc Lacheny

**Von *Der Verschwender* (1834) zu *Le Prodigue* (1992):
Ein Beispiel Raimund'schen Überlebens in Frankreich¹**

Bis jetzt waren Raimunds Stücke in Übersetzungen nicht gerade leicht zugänglich. In seiner Raimund-Monografie von 1970 berichtete Jürgen Hein etwa nur von „[...] Übersetzungen ins Dänische, Englische, Polnische, Tschechische und Ungarische“.² Ergänzt wurde dieses zwangsläufig provisorische Fazit etwas später durch Henk J. Koning, der auf das Vorhandensein von Übersetzungen als Grundlage für Aufführungen Raimund'scher Stücke in Holland im 19. Jahrhundert aufmerksam machte.³ Die wohl bedeutendste Leistung im Bereich der Raimund-Übersetzung inner- wie außerhalb Europas ist die von Yutaka Arai, der sämtliche Zauberspiele des Dichters ins Japanische übersetzte (Chuo University Publishing), wofür er 2002 mit der Ehrenmitgliedschaft der Raimundgesellschaft ausgezeichnet wurde.

Was Frankreich anbelangt, so wurden Raimunds Stücke bisher ebenfalls relativ selten übersetzt – und noch seltener aufgeführt. 1992 sorgte Dieter Welke für eine französische Übertragung von Raimunds *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, die die Theatertruppe *La Compagnie des quatre vents* im März desselben Jahres unter dem Titel *Le paysan millionnaire ou la fille du royaume des fées* in Yerres (südlich von Paris) leider völlig erfolglos zur Aufführung brachte.⁴ Im selben Jahr (1992) übersetzte Sylvie Muller in Zusammenarbeit mit Dominique Venard Raimunds *Der Verschwender* unter dem Titel *Le Prodigue*.⁵ Erst fünf Jahre später fand diese Übersetzung in einer stark gekürzten und zum Teil auch sprachlich modifizierten Fassung Zugang zur Bühne, und zwar im Rahmen der von Heinz Schwarzingen veranstalteten „Wochen des österreichischen Theaters“ („Semaines du théâtre autrichien“). Hinzu kamen schließlich noch weniger beachtete Übersetzungen und Aufführungen von Raimunds *Die gefesselte Phantasie* 2000 und *Der Bauer als Mil-*

1 Stark erweiterte Fassung eines Vortrags bei den 38. Internationalen Nestroy-Gesprächen, Schwechat 2012.

2 Jürgen Hein, *Ferdinand Raimund*, Stuttgart 1970, S. 83.

3 Vgl. Henk J. Koning, ‚Raimund in Holland. Zur Rezeption seiner Stücke auf den holländischen Bühnen‘, *Nestroyana* 16 (1996), S. 89–96.

4 Zu den Gründen für diesen Misserfolg siehe Marc Lacheny, ‚Raimund in Frankreich‘, *Nestroyana* 31 (2011), S. 58–70, hier S. 60 f.

5 *Le Prodigue* de Ferdinand Raimund, traduit de l'allemand (Autriche) par Sylvie Muller, en collaboration avec Dominique Venard, cote: ALL93D113, Maison Antoine Vitez, Centre International de la Traduction Théâtrale, 1992. In Hinkunft wird die Seitenangabe direkt in den Text integriert.

lionär 2007 in der Ecole Perceval von Chatou.⁶ Von all diesen französischen Raimund-Übersetzungen ist bislang keine einzige im Druck erschienen.

Beginnen möchte ich mit Reflexionen über Raimunds sprachliche Nuancen am Beispiel des *Verschwender* und dessen Wiedergabe in Mullers/Venards Übersetzung (insbesondere das kunstvolle Spiel mit unterschiedlichen Sprachschichten zwischen der Wiener Umgangssprache und dem Hochdeutschen). Abschließend wird Schwarzingers Bearbeitung von Mullers/Venards Übersetzung, d. h. der Übergang vom Text zur Bühne, oder genauer gesagt: vom geschriebenen zum gesprochenen Text, einigen vergleichenden Betrachtungen unterzogen.⁷

1. Einstieg: Raimunds sprachliche Nuancen

Im Rahmen eines Beitrags zu den italienischen Übersetzungen von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock* hat Gabriella Rovagnati von der „sprachlichen Verantwortung“ gesprochen, „die ein Übersetzer gegen jedes beliebige Werk aufzubringen hat.“⁸ Diese „Verantwortung“ trifft wohl genauso auf Nestroy wie auf Raimund zu, die sich in ihren jeweiligen Stücken reichlich sprachlicher Spannungen bedienen.

Raimunds subtilen Umgang mit der Sprache haben wohl Gunther Wiltschko in seiner Studie *Raimunds Dramaturgie*⁹ und – im Anschluss an ihn – Sigurd Paul Scheichl in einem erhellenden Aufsatz mit dem Titel „Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?“¹⁰ am überzeugendsten untersucht. In diesem Artikel geht Scheichl davon aus, dass Raimund die Kontraste zwischen den Sprachebenen (zwischen der Hochsprache und der Wiener Umgangssprache, die bei Raimund weit bedeutender sei als der eigentliche Dialekt) keinesfalls unreflektiert oder naiv, sondern als ein durchaus bewusstes Gestaltungsmittel eingesetzt hat.¹¹ Hinzu kommt, dass Raimunds – wie auch Nestroys – Werke sowohl von der Norm einer einheitlichen hochdeutschen Sprache als auch von

6 Vgl. Lacheny (Anm. 4), S. 63.

7 Bei ihrer übersetzerischen Arbeit hat sich Sylvie Muller auf die Reclam-Ausgabe des *Verschwender* gestützt, die auf dem 2. Band (Wien 1934) der *Historisch-kritischen Säkularausgabe* von Raimunds Werken durch Fritz Brückner und Eduard Castle beruht, weswegen auch ich mich auf diese Szenennummerierung beziehe und nicht auf die Ausgabe des Stückes durch Jürgen Hein bei Lehner (Wien 2005), die die *Historisch-kritische Raimund-Ausgabe* von Carl Glossy und August Sauer (2. Auflage, Wien 1891) als Grundlage hat.

8 Gabriella Rovagnati, ‚Launen des Einfalls. Die italienischen Übersetzungen von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock*‘, *Nestroyana* 23 (2003), S. 150.

9 Gunther Wiltschko, *Raimunds Dramaturgie*, München 1973, insb. S. 10–31.

10 Sigurd Paul Scheichl, ‚Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?‘, *Cahiers d’Etudes Germaniques* 20 (1991), S. 55–65.

11 Ebd., S. 57: „Interessant ist dabei der Wechsel der Stil- und Sprachebenen; die Vorstellung, daß es sich eben um Volksstücke handle und Volksstücke mundartliche Elemente zu enthalten pflegen, vereinfacht zu sehr und hindert uns daran, die Funktion der bewußt eingesetzten sprachlichen Spannungen wahrzunehmen.“

dem reinen Dialekt abweichen. Raimund bewegt sich eher auf der Ebene des österreichischen Deutsch im 19. Jahrhundert, das auf den Wiener Vorstadtbühnen viel mehr sprachliche Variationen ermöglichte als etwa im Burgtheater und in der klassischen Tradition.

Das erste Problem, auf das der Raimund-Übersetzer stößt, ist also das einer möglichst befriedigenden Nachschöpfung des Wechselspiels in den Sprachregistern, das auch im Kontext von Raimunds Streben nach einer „Veredelung“ der Wiener Volkskomödie zu betrachten ist.¹²

2. *Das Wechselspiel Hochdeutsch – Wiener Umgangssprache und seine Wiedergabe in der Übersetzung*

Ein erstes ganz konkretes Übersetzungsproblem bildet die Übertragung der Figurennamen, die bei Raimund (wie auch bei Nestroy) nicht selten „sprechend“ sind und komisch wirken (man denke nur an den Diener Florian Waschblau in *Der Diamant des Geisterkönigs*). Es stellt sich die Frage, ob diese Namen akribisch übersetzt oder in ihrer ursprünglichen Form beibehalten werden sollen. In Mullers/Venards Übersetzung des *Verschwender* werden im I. Akt alle Namen unverändert wiederaufgenommen – bis auf den einer Figur: Dumont, der an das so verbreitete ältere Typenfach des französischen Chevaliers anknüpft, wird in der Übersetzung zu einem englischen „Sir Dumond“. Der einzige andere Unterschied betrifft den ab dem III. Akt als Valentin Holzwurm bezeichneten Tischlermeister, einen sowohl sprechenden als auch komischen Namen, der in der Übersetzung zu „Valentin Verabois“ wird, was dem ursprünglichen Namen wortwörtlich entspricht.

Grundsätzlicher stellt sich, wie gesagt, die Frage der Wiedergabe des oft kunstvoll inszenierten Kontrastes der Sprachebenen – sowohl innerhalb der Rede einer Figur als auch innerhalb der verschiedenen Dialoge zwischen den Figuren, die regelmäßig auf sprachlichen Spannungen beruhen, z. B. Wolf/Sockel in I, 5 (Spannung zwischen Dialekt bzw. Umgangssprache und Hochdeutsch), Dumont/altes Weib in II, 5 (Spannung zwischen fehlerhaftem Deutsch und Dialekt), Flottwell/Valentin in III, 4 (Spannung zwischen Hochsprache und Wiener Umgangssprache).

2.1. *Nur Hochdeutsch?*

Scheichl zufolge dominiert in den Dialogteilen die Wiener Umgangssprache, während das Hochdeutsche bei Raimund prinzipiell nur in den – für ihn allerdings sehr wichtigen – Partien auftaucht, „in denen auch er und sein Publikum

¹² Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe*, hg. von Fritz Brückner und Eduard Castle, 6 Bde., Wien 1924–1934, hier Bd. 4, S. 168: An dieser Stelle spricht Raimund stolz von seinem Schaffen als von einer „Kunst“.

die höheren Stilmormen als verbindlich, eine Literarisierung der Sprachformen als passend empfanden.“¹³

Es stellt sich folglich zunächst die Frage, wer im *Verschwender* hochdeutsch spricht. Laut Wiltschko¹⁴ lässt sich feststellen, dass das Hochdeutsche die Sprachebene der ernsten Figuren und allgemeiner des höheren Ernstes, ja einer idealen oder zumindest besseren Welt ist: Der Tradition des Altwiener Volkstheaters gemäß geht es um die Sprache der Allegorien und der meisten Geister, der ernsten Liebespaare (wie Malchen und August in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*), der Gebildeten und der gesellschaftlich Hochstehenden wie Flottwell. Im Gegensatz hierzu stünde die Sprechweise der komischen Figuren, die sich weitgehend der Wiener Umgangssprache bedienen. Bei Raimund bilden „Umgangssprache und Komik“¹⁵ offensichtlich ein untrennbares Paar. Ob Wiltschkos Sprachtypologie tatsächlich stimmt oder nicht, wird sich im Laufe der Analyse zeigen.

Eine besondere Vorliebe für die Hochsprache, hier synonym für die Sprache des Pathos und des feierlichen Ernstes, hegt im *Verschwender* zuerst **Flottwell**, bei dem gelegentlich doch auch Spuren der süddeutsch-österreichischen Umgangssprache (vor allem in Form von Synkopen und Apokopen) anzutreffen sind, auch wenn diese nicht vorherrschend sind. Hier bildet die Sprechweise offenbar keine allzu große Herausforderung für eine so erfahrene Übersetzerin wie Sylvie Müller, die sich für eine Wiedergabe in einem „ausgefeilten“ Französisch entscheidet und auf die von Flottwell benutzten Metaphern und Vergleiche achtet. In der Szene, in der er erstmals auftritt (I, 9), sagt der reiche Edelmann etwa:

Nicht wahr, Freund Helm, man muß das Leben von der schönen Seite fassen? Der Himmel ist sein herrlichstes Symbol. Die glühnde Sonne gleicht dem heißen Brand der Liebe, der mildgesinnte Mond der innigen Freundschaft, die reiche Saat der Sterne ist ein Bild der Millionen Freuden, die im Leben keimen. Die ernsten Wolken sind zwar kummervolle Tage, doch Frohsinn ist ein flüchtiger Wind, der sie verjagt.¹⁶

Sämtliche hier eingeführten Bilder tauchen in der Übersetzung wieder auf:

N'est-ce pas, cher Helm, qu'il faut voir la vie du bon côté? Le ciel en est un symbole magnifique. Le soleil ardent est semblable à la brûlure de l'amour, la lune bienveillante à l'amitié sincère, et le foisonnement des étoiles est à l'image des millions de plaisirs que procure la vie. Les sévères nuages sont certes comme des jours chagrins, mais la joie est une brise qui les éloigne. (S. 19)

13 Scheichl, ‚Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?‘ (Anm. 10), S. 58.

14 Wiltschko (Anm. 9), S. 10.

15 Scheichl, ‚Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?‘ (Anm. 10), S. 61.

16 Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Stuttgart [Reclam] 2003, S. 22. In Hinkunft wird die Seitenangabe direkt in den Text integriert.

Selbst wenn man über die eine oder andere Wortübersetzung (etwa „ernst“ durch „sévère“) wohl streiten könnte, so ist doch allgemein festzuhalten, wie bemüht die Übersetzerin ist, ein Sprachniveau, in diesem Fall Flottwells Hochsprache, möglichst genau wiederzugeben.

Eine offenkundige Verwandtschaft mit Flottwells Ausdrucksweise weist die Sprache der Geister auf. Wie Lakrimosa in *Der Bauer als Millionär* bedient sich auch **Cheristane** hier zwar typisch süddeutsch-österreichischer Apokopen, doch tendiert ihre Sprache – wie die Flottwells – im Wesentlichen zu einem pathetischen bzw. poetischen Hochdeutsch, wie in I, 13, wo die beiden Protagonisten in der Sprache zueinander finden: „Zieh mich nicht auf diese Höhe, sie zeigt ein Paradies mir, das ich nie betreten darf. Ich habe dich getäuscht! Ich bin nicht das Geschöpf, das du in diesem Augenblick noch in mir suchst.“ (S. 28) Wenn man von verstreuten Synkopen und Apokopen (etwa in I, 10 oder I, 13) absieht, greift Cheristane – im Gegensatz zu Valentin und Rosa – nicht zu dialektalen Wörtern oder Ausdrücken. In diesem Fall entscheidet sich die Übersetzerin abermals für ein „gepflegtes“ Französisch, das zu der Gesprächssituation und zu der Sprachebene der Figur gut passt: „Oh, n’ajoute pas à ma peine! Ne m’entraîne pas sur ces hauteurs, elles me dévoilent un paradis qui m’est à jamais interdit. Je t’ai trompé! Je ne suis pas la créature qu’à cet instant encore tu cherches en moi.“ (S. 26)

Schließlich inszeniert Raimund kunstvolle Kontraste und Spannungen in der Sprechweise von Personen gleichen Berufes und Ranges, wie in den zwei Szenen, wo die beiden Baumeister **Sockel** und **Gründling** einander gegenübergestellt werden. Während seine ernste Künstlernatur Gründling zur Hochsprache verleitet (I, 4: „Guten Morgen, Herr Kammerdiener, kann ich die Ehre haben, Herrn von Flottwell meine Aufwartung zu machen?“, S. 10), ist die Komik seines Berufskollegen Sockel eng mit einer wienerisch gefärbten Umgangssprache verbunden (I, 5: „[...] hab ein Haus stützen müssen, was ich vor zwei Jahren erst gebaut hab. Verstanden? Ich sag Ihnens, man möcht jetzt lieber Holz hacken als Häuser bauen.“, S. 11 f.). Diese Sprachunterschiede beachtet die Übersetzerin wieder sorgfältig: Gründlings Worte „Bonjour Monsieur le valet de chambre, aurais-je l’honneur de présenter mes respects à monsieur de Flottwell?“ (S. 5), die auf Französisch auch sehr hoch greifen, heben sich wie im Original von Sockels Ausdrucksweise ab: „[...] j’ai dû aller soutenir une maison que j’avais construite y a moins de deux ans. Comprenez? Vaut mieux être bûcheron qu’architecte de nos jours, je vous assure.“ (S. 6)

2.2. „besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch“¹⁷ Die Sprache der komischen Rollen

Aus Sicht der Übersetzung scheinen mir aber vor allem zwei komische Figuren noch ungleich interessanter als die rein „ernsten“ Figuren, die zur Hochsprache neigen: die eine (Dumont), aus Frankreich, die in der Gesellschaft ganz oben steht, spricht ein sehr unsicheres Deutsch; die andere (Valentin), aus Österreich, die dem Volk angehört, spricht volkstümlich-wienerisch.

Einen Fall für sich bildet die Gestalt des französischen Chevaliers **Dumont**, einer „Nebenfigur in der Tradition des verweichlichten Franzosen, der radebrechend deutsch spricht“.¹⁸ Unter den Freunden Flottwells spielt „der für die Natur schwärmende Franzose“¹⁹ die zentrale Rolle: Er ist der einzige von ihnen, der im I. (8–9) wie im II. Akt mehrmals auftritt, wobei ihm sogar eine Reihe von vier Auftritten gewidmet ist (4–7). Außerdem ist diese Figur nicht nur insofern interessant, als sie eine der seltenen eindeutig „französischen“ Rollen bei Raimund ist, sondern auch, weil sie den Übersetzer vor sehr konkrete Probleme stellt, die ihn manchmal zu drastischen Lösungen auffordern bzw. zwingen. Zur Komik der Figur tragen also sowohl Dumonts übersteigerte Naturliebe als auch seine rudimentären Deutschkenntnisse bei. Schon beim ersten Auftritt der Figur in I, 8 kommt ihre räsonierend-meditative wie ihre sprachlich komische Facette zur Geltung: „[...] Ah bon jour, mes amis! (*Er spricht gebrochen deutsch.*) Wie aben Sie geschlafen? [...] Ja, Messieurs, der Natur sein groß. Ick aben wieder geschwelgt in ihren Reizen. Der ganzen Nacht bin ick am Fenster gelegen, um der Gegend zu betrachten. O charmant!“ (S. 19) Dumonts Anleihen am Französischen und seine Sprachfehler wie Unsicherheiten auf Deutsch – sowohl in der Grammatik (insbesondere Genera, Deklinationen und Konjugationen) als auch in der (sehr zögernden!) Aussprache – werden folgendermaßen übertragen: „*Hello my friends!* (Il parle mal le français): Comment vous avez dormi? [...] Oui, *my friends*, le nature est très grand. Je me suis laissé griser par ses charmes. Toute la nouit, je suis resté à la fenêtre, pour admirer le paysage. *O lovely!*“ (S. 16)

An der Sprache des zu „Sir Dumond“ umgetauften „Chevalier Dumont“ sind hier einige interessante Übersetzungsverfahren zu erkennen, die konsequent umgesetzt werden:

– Die ursprünglichen Stellen auf Französisch („Ah bon jour, mes amis!“ oder „Messieurs“ und „O charmant!“, „perdu“ in seinem Monolog in II, 4; „Ah ma belle Rosa“, „Ich sein zu enchanté“ und „Ich müssen Sie embrasser“ an Rosa in der Szene II, 6) werden auf sehr gewagte Weise fast systematisch ins Englische übertragen: „*Hello my friends*“, „*my friends*“, „*O lovely*“, „*lost*“,

17 Ferdinand Raimund, *Der Diamant des Geisterkönigs*, I, 1 (Worte des zweiten Zauberers).

18 Ian Roe, *Ferdinand Raimund* (Meteore, Bd. 5), Hannover 2010, S. 103.

19 Jürgen Hein / Claudia Meyer, *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele* (Quodlibet, Bd. 7), Wien 2004, S. 78.

„Ah, *my beautiful Rosa!*“, „Je suis trop *excited*“ und „Je dois vous faire un *kiss*“. (Eine der seltenen Ausnahmen bildet der von Dumont in I, 9 ausgesprochene Satz „Un enfant gâté de la nature“, der unlogischerweise unverändert in die Übersetzung wiederaufgenommen wird.)

– Im Original spricht die Figur „gebrochen deutsch“, in der Übersetzung logischerweise „gebrochen französisch“, genauer gesagt: „mal le français“ – so dass das lustig wirkende Fremde an der Sprache der Figur beibehalten wird.

– Die fehlerhaft benutzten Ausdrücke oder Wörter auf Deutsch werden genauso „falsch“ ins Französische übersetzt: „aben“ (statt „haben“) wird hier etwa zu „havez“ (statt der richtigen Form „avez“). Gutzuhießen ist auch die richtige Übersetzung des falsch gebrauchten Genus „der Natur“ (statt „die Natur“), der zu „le nature“ (statt des richtigen Geschlechts „la nature“) wird. Was die Übersetzerin gelegentlich nicht fehlerhaft hat übertragen können („Der ganzen Nacht“ und „ick“), wird an anderer Stelle (d. h. bei einem anderen Wort oder Ausdruck) ausgeglichen: „souis“ und „nouit“ statt der korrekten Formen „suis“ und „nuit“. In der nächsten Szene greift die Übersetzerin zur selben Vorgehensweise: Dumonts Satz „Mackt mir der Fenster auf, daß ick der Landschaft kann betrachten“ wird in der Übersetzung zu „Ouvrez-moi le fenêtre, que je pouis voir le nature“ (S. 18). Die falsch gebrauchten Maskulina „der Fenster“ und „der Landschaft“ werden zu ebenso falschen Maskulina auf Französisch (korrekt wären „la fenêtre“ und „la nature“).

Einen anderen und zugleich letzten Passus möchte ich als ein besonders auffallendes Beispiel für Raimunds Umgang mit der Sprache seiner Figuren untersuchen: Es geht um die Szene II, 5, die auf dem komischen Gegensatz zwischen Dumonts Naturromantik und ästhetisierendem Idealismus einerseits und dem Realismus eines „alten zahnlosen Mütterchens“ andererseits beruht. Besonders köstlich ist hier der sprachliche Gegensatz zwischen Dumonts nach wie vor fehlerhaftem Deutsch und der stark mundartlich gefärbten Sprechweise des alten Weibes: Dumonts Worten „Das machen deiner Schönheit eben aus. Du sein vortrefflich alt. Au contraire, du sollen noch mehr Falten haben.“ (S. 40) steht die stark süddeutsch-österreichisch ausgeprägte Sprechweise der Alten gegenüber: „Hören S' auf! Was sehen S' denn jetzt an mir? Hätten S' mich vor vierzig Jahren angeschaut. Jetzt bin ich schon ein altes Weib“ (ebd.); „Er hat im Ernst ein Aug auf mich; aber 's andre druckt er zu“ (ebd.). Muller entscheidet sich in ihrer Übersetzung auch für einen sprachlichen Gegensatz, nämlich zwischen „Dumonts“ notdürftigem Französisch („Justement, ça faire ta beauté. Toi être superbement vieille. *On the contrary*, toi devrais avoir encore plus de rides.“, S. 39) und der bäuerlich klingenden Ausdrucksweise der Alten („C'est pas bientôt fini! C'est quoi que vous regardez? Fallait me voir y a quarante ans! Maintenant je suis vieille“, S. 39; „Sérieux, j'lui ai tapé dans l'œil; n'empêche que l'autre, il le ferme“, ebd.). Der Komik des Originals wird die Übersetzerin hier nicht zuletzt gerecht, weil sie nicht nur die ursprüngliche Sprachebene beachtet, sondern auch dem Lustigen am Gespräch ein Wortspiel in Form der

sehr visuellen Redewendung „taper dans l’œil de quelqu’un“ hinzufügt, die in einem ‚mündlichen‘ Französisch „jemandem sehr gefallen“ bedeutet. Die Übersetzung des letzten Satzes der Alten („Wenn man einmal recht schön war und man wird noch so alt, es bleibt doch allweil noch a bissel was übrig“) erweist sich hingegen als misslungen, da das Umgangssprachlich-Dialektale („allweil“, „a bissel“, „was“) völlig eingeebnet wird: „Quand on a été vraiment belle, même très vieille, il en reste toujours quelque chose.“ (S. 40)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Sylvie Muller eine konsequente Arbeitsmethode verwendet und eine intensive Schöpfungskraft an den Tag legt, da sie die Sprachnuancen meist möglichst genau beachtet. Es fragt sich nur, ob es voll berechtigt ist, aus der Satire auf eine französische Figur eine auf eine englische zu machen.

Die stark dialektal ausgeprägte Sprechweise des alten Weibes führt mich direkt zu **Valentin**. Eine der grundsätzlichen Charakteristiken der lustigen Figur – heiße sie Hanswurst, Bernardon oder Staberl – sind nach einer Formulierung Sigurd Paul Scheichls ihre „Eindimensionalität, die Reduktion auf wenige Wörter und Formeln“ und die Wiederholung derselben starren (verbalen wie nonverbalen) Elemente, die aus der betreffenden Figur eben eine komische machen.²⁰ Dies trifft zweifellos auf die Wiederholungskomik des Baumeisters Sockel (I, 5 und I, 9: „Verstanden!“) und Dumonts zu. Durch Valentin, den er selber erfolgreich auf der Bühne spielte, erweitert aber Raimund die traditionellen Züge der lustigen Figur, indem er aus einer zum großen Teil auf die Komik (und/oder auf die Kritik) reduzierten Rolle eine differenziertere macht, was auch auf der sprachlichen Ebene zu bemerken ist: Im Gegensatz zu Hanswurst, der immer wieder sich selbst (insbesondere den materiellen Funktionen seines Körpers) treu bleibt und als „entwicklungsunfähig“²¹ erscheint, durchläuft Valentin im Laufe des Werkes einen teilweisen sprachlichen Entwicklungsprozess, der seinem „bescheidene[n] [sozialen, Anm. M. L.] Aufstieg“²² entspricht, selbst wenn Valentin im ganzen Stück doch massiv wienerisch spricht. Scheichl stellt hierzu fest:

[...] bei den Dienerfiguren dominiert [...] die lokale Färbung der Sprache, selbst bei einer so positiven Figur wie dem Valentin im *Verschwender*, bei dem man als dem Repräsentanten der Zufriedenheit in diesem Drama eigentlich hochdeutsche Stilelemente erwarten würde; aber offensichtlich war Raimund hier – für seine Rolle! – die komische Funktion wichtiger.²³

20 Sigurd Paul Scheichl, ‚Bauernfelds politisches Lustspiel *Großjährig*‘, *Nestroyana* 32 (2012), S. 77–88, hier S. 85.

21 Gerald Stieg, ‚Versuch einer Philosophie des Hanswurst‘, Spezialnummer der Zeitschrift *Austriaca* (*Deux fois l’Autriche: après 1918 et après 1945*), 2. Aktenband des Kolloquiums in Rouen 8.–12. November 1977 (1979), hg. von Felix Kreissler, S. 79–108, hier S. 80.

22 Roe (Anm. 18), S. 103.

23 Scheichl, ‚Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?‘ (Anm. 10), S. 62.

Auch wenn Valentin nie zum Hochdeutschen *stricto sensu* gelangt, wird das Dialektale an seiner Ausdrucksweise ab dem II. Aufzug etwas gedämpft: Innerhalb der – hier von Valentin verwendeten – Wiener Umgangssprache gibt es unterschiedliche Schichten, denen in der Übersetzung Rechnung getragen werden soll. Der von Jürgen Schröder diagnostizierten „moralischen Aufwertung der komischen Dienerrolle“²⁴ lässt sich also auch eine sprachliche hinzufügen: Je mehr Valentin auf szenischer wie auf moralischer Ebene (d. h. ab dem II. Akt) an Bedeutung gewinnt, umso weniger markiert sind seine mundartlichen Töne – abgesehen vom „Hobellied“, in dem der Hanswurst des Anfangs zum Träger einer Lebensweisheit erhoben wird. Durchaus zu Recht spricht Ian Roe im Falle Valentins von einer „Veredlung oder Neuschaffung“²⁵ der lustigen Person.

In den ersten zwei Akten besitzt Valentin noch größtenteils die traditionellen Merkmale des Hanswurst oder Harlekin: In seinem berühmten Auftrittslied erscheint er z. B. als eine noch etwas einfältige lustige Figur aus der Hanswursttradition. Seine eindeutig umgangssprachlich gefärbten Verse „Heissa lustig ohne Sorgen / Leb ich in den Tag hinein, / Niemand braucht mir was zu borgen, / Schön ists, ein Bedienter z' sein. [...] / Alle Säck hab ich voll Maxen, / Was den Mädchen so gefällt“ (S. 14) werden in ein Sprachniveau übertragen, das die Oraltät und die Musikalität der Raimund'schen Reime genau nachzuschöpfen versucht: „Guilleret et sans soucis, / C'est au jour le jour que j'vis! / Moi, personne ne me doit rien, / Etr' domestiqu' c'est vraiment bien! [...] L'argent mes poches en sont pleines / Pour plaire aux filles c'est une aubaine!“ (S. 10) Hier wie in den meisten Fällen (etwa in I, 11) werden die süddeutsch-österreichischen sprachlichen Elemente – vor allem Synkopen und Apokopen – durch ähnliche Elisionen ersetzt und allgemeiner in ein ‚mündliches‘ Französisch übersetzt. Um Valentins und Rosas sprachliche „Freiheiten“ der Hochsprache gegenüber (Apokopen, Synkopen, häufige Streichung der Pluralform, ungenaue Kasus-Kennzeichnungen – etwa nach „aus“ im Ausdruck „aus den Kopf“ – oder die Form „Kuchel“ statt „Küche“, beide in II, 1) einzufangen, greift die Übersetzerin generell zur französischen Umgangssprache, die nicht selten auch gegen die grammatischen Regeln des „korrekten“ Französisch verstößt, wie im folgenden Beispiel: Der Satz von Rosa „Ich weiß schon, wem ich heirat.“ (S. 17) ist – vom „hochdeutschen“ Standpunkt Gottscheds und Adlungs aus gesehen – so „unkorrekt“ wie die Übersetzung „Je sais déjà qui je marierai“ (I, 6, S. 13). „Richtig“ wäre hier „Je sais déjà avec qui je me marierai“ oder „Je sais déjà qui j'épouserai“.

Schon im II. Akt erweist sich Valentin in seinem Handeln wie in seiner Sprechweise als selbstsicherer, bevor er sich im III. in eine Figur verwandelt,

24 Jürgen Schröder, ‚Ferdinand Raimund: *Der Verschwender*. Eine Trilogie des Abschiednehmens‘, in: *Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts*, hg. von Theo Elm, Stuttgart 1997, S. 120–140, hier S. 121.

25 Roe (Anm. 18), S. 107.

die nicht mehr nur komische, sondern auch ernsthafte und rührende (im „Hobellied“ sogar tragisch-melancholische) Züge annimmt: „Der Valentin, der im ersten Akt ‚gemein‘ und ‚roh‘, im zweiten noch ‚einfältig‘ war, ist jetzt ein ‚rechtschaffener Mensch‘ und ‚anständiger Bürger‘“,²⁶ so Roe. Er fährt fort: „Im *Verschwender* erscheint Valentin zunächst der Figurentradition verpflichtet, seine Entwicklung hebt ihn jedoch aus dem traditionellen Rahmen heraus.“²⁷ Während in den Szenen I, 1, I, 7 und I, 12 die mundartlichen Elemente bei Valentin und Rosa noch dominieren, bildet die Szene mit dem Meister der Berechnung Wolf (in II, 16), der in mancher Hinsicht auf Nestroys hochdeutsch sprechende Betrüger-Figuren vorausweist, ein schönes Beispiel für Valentins sprachliche Erhebung. Es ist kein Zufall, dass sich das an dieser Stelle vollzieht, weil der ernste Kontext Valentin beinahe zum Hochdeutschen führt. Um die Ehre seiner Geliebten Rosa zu verteidigen und Wolfs ungerechte Behandlung seiner Dienstboten anzuprangern, erreicht er ein weit höheres Sprachniveau als im I. Akt des Stückes: „Sie haben zwei arme Dienstboten aus dem Haus gebracht, die von ihrer Herrschaft treu und redlich bedient worden sind. (*Schluchzt.*) Aber der Himmel wird Sie dafür bestrafen.“ (S. 58) Diese Verwendung des Hochdeutschen als Sprachebene des Ernstes und der Menschenwürde wird in einem gleichermaßen gepflegten Französisch treffend übersetzt: „Vous avez renvoyé deux pauvres domestiques qui ont été fidèlement et honnêtement servis par leur maître. (sanglotant): Mais le ciel vous punira.“ (S. 63)

Nach der Szene der Wiederbegegnung mit dem hochdeutsch sprechenden Flottwell (III, 4), in der Valentins Gebrauch einer stark dialektal gefärbten Sprache (z. B. „Gsicht“, „i“ statt „ich“, „A bissel“) von der ehrlichen Rührung der Figur wie von seiner Position als Diener (vgl. die Wiederholung von „Euer Gnaden“ in dieser Szene!) zeugt, enthält die Sprache des „Tischlermeisters“ nicht mehr so viele auffällige Spuren des Mundartlichen wie im I. Aufzug, sondern beschränkt sich hauptsächlich auf Elisionen und auf Einzelwörter wie „nu“ (schon in I, 6) oder „halt“ (z. B. in Valentins „Hobellied“, III, 6). In der Szene III, 9 betritt Valentin sogar fast die Sphäre der Hochsprache, indem er ein ernstes Wort spricht, das fast an einen Aphorismus grenzt: „Einen Menschen, den ich Dank schuldig bin, der kann mir gar nicht fremd werden.“ (S. 81) Die Übersetzung, die ebenso gehoben klingt, trifft hier ins Schwarze: „Un homme à qui je dois tant ne sera jamais un étranger pour moi.“ (S. 89) Parallel dazu hatte sich die nun in die Haut der kleinbürgerlichen Hausfrau geschlüpfte Rosa schon in der vorigen Szene an Flottwell gewendet, wobei ihr Stil jetzt deutlich in ein Spannungsverhältnis zur Sprache der „Colombine“²⁸ am Anfang des Stückes gerät: „So können Sie sich doch wenigstens überzeugen, daß wir *arme*, aber *ehrliche* Menschen sein.“ (S. 78) wird in der Übersetzung zu: „Au moins, vous pourrez vérifier par vous-même qu’on est **pauvres** mais

26 Ebd., S. 106.

27 Ebd., S. 107.

28 Hein / Meyer (Anm. 19), S. 79.

honnêtes.“ (S. 86) Noch einmal ist die Annäherung an das Hochdeutsch auf die Sprechsituation und auf den – ersten – Kontext zurückzuführen. Zugleich zeigt der Gebrauch von „sein“ statt „sind“ sofort, dass Rosa dieses Sprachregister überhaupt nicht beherrscht. Sie tut nur so, als ob es der Fall wäre. Dieser wichtige Kontrast, der auf die „niedrige“ Herkunft der Figur verweist, wird in der Übersetzung leider ausgespart.

Nicht nur an der Untersuchung des Originals, sondern auch an der der Übersetzung ist deutlich geworden, dass die Wahl des Kontrastes zwischen „gepflegtem“ und „volkstümlichem“ Deutsch bei Raimund nicht nur soziologische, sondern auch – und wohl vor allem – thematische und formale Gründe hat, denen einzeln nachgegangen werden sollte. Wie in der „Köhlerhüttenzene“ in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* werden die weitgehend wienerisch sprechenden, einfachen, aber „ehrlichen“ und sich mit wenig zufriedengebenden Menschen durch die Sprache „aufgewertet“: Dies trifft insbesondere auf die Stellen zu, die im Zeichen des Ernstes oder der Würde stehen (etwa zum Thema Ehre der bescheidenen Leute) und ein Spannungsverhältnis zu den rein komischen und/oder volkstümlichen Szenen unterhalten, in denen die süddeutsch-österreichische Umgangssprache bzw. die mundartlichen Elemente den Vorrang haben. Im Gegensatz zu Valentins und Rosas „evolutiver“ Sprache, in der die für Raimund so typische „Verbindung zwischen Komik und Ernst“²⁹ zum Ausdruck kommt, stehen Dumont und Sockel, die auf der sprachlichen Ebene der nur komischen Figuren bleiben. Als die interessantesten und vielschichtigsten Stellen im Zusammenhang mit einer Reflexion über die Übersetzung erweisen sich also jene mit komischen Figuren, deren Sprache von der Norm des Hochdeutschen abweicht oder mit dieser in Konflikt gerät. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Übersetzerin diesem Spannungsverhältnis der Sprachregister meist gerecht wird, allerdings mit Ausnahme des „Schlußgesanges“, wo – so Scheichl – Valentin zu einer „Synthese der Stilebenen“³⁰ gelangt: „Die Küh treibn die Sennrinnen just von der Alm / Genügsamkeit bleibt doch die köstlichste Salm, / Der Reiche liegt schlaflos im goldenen Saal, / Doch kummerlos schlummert die Kuh in dem Stall.“ (S. 89) Diese Spannung von Wiener Umgangssprache (in den ersten zwei Versen) und Hochsprache (in den letzten zwei) geht in der Übersetzung zu Gunsten des nur Umgangssprachlichen verloren: „Les vachèr’ ramèn’ le troupeau de l’alpage, / Le meilleur on l’a dans la simplicité, / Le rich’ lui s’agit’ dans son beau lit doré, / La vache à l’établ’ somnol’ sans s’inquiéter.“ (S. 99)

29 Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt 1997, S. 125.

30 Scheichl, ‚Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?‘ (Anm. 10), S. 60.

2.3. Die Dialektik von Verlust und Neugewinn: Die Übertragung der musikalischen Einlagen

Zusammenfassend lässt sich Mullers Übersetzung von Raimunds *Verschwendter* durch eine Dialektik von Verlust und Neugewinn beschreiben. In einem lehrreichen Artikel weisen die Übersetzer von Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* ins Französische darauf hin, wie wichtig es für einen Übersetzer sei, den (sprachlichen) Verlust hinzunehmen,³¹ statt nach einer – ohnehin illusorischen – wortwörtlichen Übersetzung zu trachten: Was irgendwo verloren wird, kann woanders neugewonnen werden. Der französische Übersetzer Philippe Forget vertritt ebenfalls diesen Standpunkt, wenn er behauptet: „[...] wenn man übersetzt, übersetzt man immer *mehr oder weniger*, aber dieses *mehr oder weniger* ist hier nicht synonym für Nachlässigkeit oder dilettantische Ungenauigkeit.“³² Sylvie Muller empfindet ihre Übersetzung heute als etwas zu „steif“ („raide“), auch wenn ihr keine wesentlichen Kürzungen, Auslassungen, Verharmlosungen, Ungenauigkeiten oder Akzentverschiebungen vorgeworfen werden können. Wenn man in diesem Fall nicht wirklich von inhaltlichem Verlust sprechen kann, so hat die Übersetzerin doch wohl selbst gespürt, dass eine genaue Übersetzung des Inhalts nicht unbedingt gleichbedeutend ist mit einer befriedigenden Übertragung des *akustischen* Elementes, d. h. des „Klangs“ des Originals.

Genau diese Frage wirft die Übertragung der zahlreichen **musikalischen Einlagen** auf,³³ die das Stück durchziehen und besonders frappierend jene Dialektik von Verlust und Neugewinn widerspiegeln, wo sich die Kreativität der Übersetzerin ausdrücken kann: Hier spielt die Wiedergabe des Reim-

31 Jean-Louis Besson / Heinz Schwarzinger, „En traduisant *Les Derniers Jours de l'Humanité*“, *Agone* 35/36 (2006), S. 135–140, hier S. 139: „Mais il faut aussi accepter la perte.“ Gegen die Fata Morgana der wortwörtlichen Übersetzung, die er als „*illusion biunivoque*“ (S. 6) bezeichnet, lehnt sich Philippe Forget in seinem Buch *Il faut bien traduire. Marches et démarches de la traduction. Traduire/Übersetzen 1* (Paris 1994) vehement auf.

32 Forget (Anm. 31), S. 45: „[...] quand on traduit, on traduit toujours *plus ou moins*, mais ce qu'il faut comprendre, c'est que ce *plus ou moins* n'est pas ici synonyme de négligence, d'approximation dilettante.“ (Übersetzung des Verfassers).

33 Zur Musik bei Raimund vgl. Herbert Zeman, „Die Liederlagen in den Märchen- und Zauberspielen Ferdinand Raimunds“, in: *Die Andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag, hg. von Kurt Bartsch u. a., Bern, München 1979, S. 107–131, Harry Zohn, „Music in Ferdinand Raimund's Plays“, *Modern Austrian Literature* 17 (1984), H. 2, S. 1–12, und Dagmar Zumbusch-Beisteiners Aufsätze, „Die Musik in den Theaterstücken Ferdinand Raimunds“, in: „*besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch*“. *Ferdinand Raimund in neuer Sicht*, hg. von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein, Wien 2006, S. 85–94, und „Die Behandlung der Musik in der Historisch-kritischen Raimund-Ausgabe. Mit einem Bestandsverzeichnis der Musikhandschriften“, in: *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, hg. von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein, Wien [2008], S. 147–163.

schemas natürlich eine zentrale Rolle, aber auch die des *Rhythmus*, dem der renommierte französische Bibel-Übersetzer Henri Meschonnic in seinen theoretischen Reflexionen zur Übersetzung eine große Bedeutung beimisst.³⁴ Erst durch diese Berücksichtigung des Rhythmus – so Meschonnic's These – könne eine Übersetzung die Normen der Zielkultur erweitern und dabei wirklich bereichern.

Nicht uninteressant in unserem Zusammenhang ist, dass die Übersetzerin, die Raimund vorher nicht kannte, das Stück als ein „Opernlibretto“ („livret d'opéra“) empfand.³⁵ Opernartiges treffen wir in den Chorszenen (I, 1 und I, 11; II, 1, II, 11 und II, 17; III, 11) an, hinzu kommen dialogisch eingeleitete (Rezitativ) und durchgeführte Duette (z. B. Valentin und Rosa in I, 6) oder aber Arien (Valentin in I, 6 und III, 6). All diese musikalisch-poetischen Teile stellen das kreative Potenzial des Übersetzers – als eines Nachschöpfers – auf die Probe. Als repräsentatives Beispiel erscheinen zuerst die „hohen“ Verse des Chors in II, 11: „Froh entzückte Gäste wallen / Durch die reich geschmückten Hallen. / Will sich Lust mit Glanz vermählen, / Muß sie Flottwells Schloß sich wählen. / Nur in seinen Sälen prangt, / Was das trunkne Herz verlangt.“ (S. 49) Muller schlägt folgende Übersetzung vor: „Voyez les halls envahis / Par le flot des gens ravis. / Pour allier l'éclat au plaisir / C'est Flottwell qu'il faut choisir. / Dans ses salons on peut trouver / Ce qu'il faut au cœur enivré.“ (S. 52) Hier – wie z. B. auch in der Übertragung der Szene II, 17 – werden sowohl das Reimschema (Paarreime) als auch der Rhythmus und der Inhalt des Originals befriedigend wiedergegeben. Sylvie Muller verfährt allerdings nicht immer so rigoros; so übersetzt sie etwa den Anfang des Duetts mit Rosa und Valentin in I, 6, welcher auf Kreuzreimen beruht (Rosa: „Ein Schlosser ist mein schwache Seit, / Das ist der erste Mann, / Der sorgt für unsre Sicherheit / Und schlägt die Schlösser an“, S. 17), mit Paarreimen: „J'ai un faibl' pour le serrurier, / c'est lui l'homme à aimer. / Tout' les serrur' seront posées / Pour notr' sécurité“ (S. 13). Allerdings werden auch hier Inhalt, Sprachebene, Rhythmus und Musikalität der Verse effizient wiederhergestellt – was nicht unbedingt auf Mullers Übertragung des „Hobellieds“ zutrifft, die Heinz Schwarzinger einer stellenweise radikalen Veränderung unterzogen hat.

3. Vom geschriebenen zum gesprochenen Text

Heinz Schwarzingers Eingriff in Mullers/Venards französischen Text fordert dazu auf, diese Reflexion über die Übersetzung als Verlust *und* Neugewinn fortzuführen.

Fünf Jahre nach Mullers und Venards Übersetzung (also 1997) beschloss Schwarzinger, Raimund in das Programm der Pariser „Wochen des österrei-

34 Henri Meschonnic, *Pour une théorie de la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris 1973.

35 Telefonisches Gespräch mit Sylvie Muller am 11. Mai 2012.

chischen Theaters“ („Semaines du théâtre autrichien“³⁶) aufzunehmen. Vom 13. bis zum 19. Oktober 1997 fand die 11. „Woche“ im Théâtre de la Cité Internationale in Paris statt, die unter dem Titel „Österreichische Komödien“ („Comédies autrichiennes“) eben mit Raimund begann.

Was die Darstellungsform angeht (es geht nicht um regelrechte Aufführungen, sondern eher um szenische Lesungen), so wurde die Bühne in verschiedene Teile gegliedert, hier in sechs Szenenräume mit unterschiedlichen Beleuchtungen. Die Darstellung, die sich auf insgesamt zehn Schauspieler stützte, welche zum Teil mehrere Rollen spielten,³⁷ stand im Zeichen zweier Hauptprinzipien: Einerseits wurde der Anpassungsfähigkeit (die Schauspieler bewegen sich je nach den Bühnenanweisungen) und der kreativen Improvisation (erst zum zweiten Mal waren sie mit dem Text konfrontiert) eine zentrale Bedeutung beigemessen, andererseits wurde eine gekürzte Fassung der vorliegenden Übersetzung zum Zwecke der Lesung geboten. Beispielhaft hierfür ist der nahezu gänzliche Verzicht auf die Lieder: Sowohl das traditionelle Lied des Chors in I, 1 als auch Valentins Auftrittslied (I, 6) und das Duett des letzteren mit Rosa wurden weggelassen – was natürlich (insbesondere im Falle von Valentins Auftrittslied) einen Verlust im Hinblick nicht nur auf die logische Struktur des Stückes, sondern auch auf die Gestaltung der Figur als Hanswurst (zumindest am Anfang) darstellt. Hier stehen Kohärenz der Handlung und Bearbeitungsprinzip einander gegenüber. Vielleicht wäre es möglich gewesen, auf andere Stellen des Stückes zu verzichten oder sie zu kürzen (man könnte etwa an die längere Schlusszene des I. Aktes mit Flottwell und der Fee Cheristane denken), um dem Aufbau des Werkes eher gerecht zu werden. Immerhin wurden die längeren Szenen (etwa I, 5 oder I, 9) ebenfalls, demselben Bearbeitungsprinzip der Komprimierung gemäß, stark gekürzt.

Eine bedeutende Ausnahme bildet die durchaus willkommene Beibehaltung von Valentins Darstellung seiner Lebensphilosophie von der Gleichheit aller Menschen vor dem „Schicksal“ und vor dem Tod, die im berühmten „Hobelied“ (III, 6) zum Vorschein kommt.

Bei Raimund lauten die ersten drei Strophen des Liedes:

Da streiten sich die Leut herum / Oft um den Wert des Glücks,
 Der eine heißt den andern dumm, / Am End weiß keiner nix.
 Da ist der allerärmste Mann / Dem andern viel zu reich.
 Das Schicksal setzt den Hobel an / Und hobelt s' beide gleich.

Die Jugend will halt stets mit Gwalt / In allen glücklich sein,

36 Siehe hierzu Heinz Schwarzinger, ‚Les „Semaines du théâtre autrichien“: un théâtre de résistance‘, *Austriaca* 53 (2001), S. 257–281.

37 Besetzung: Féodor Atkine spielte Flottwell, Jean-Luc Debattice Pralling und Dumond, Yves Gerbaulet Gründling, Sockel und Klugheim, Michel Hart Azur, Philippe Mercier Wolf, Roger Mirmont Valentin, Yvette Petit Rosa, Nicolas Taïeb Johann, Flitterstein und Pepi, Marie Vialle die Fee Cheristane und Heinz Schwarzinger selbst Johann.

Doch wird man nur ein bisschen alt, / Da find man sich schon drein.
Oft zankt mein Weib mit mir, o Graus! / Das bringt mich nicht in Wut.
Da klopf ich meinen Hobel aus / Und denk, du brummst mir gut.

Zeigt sich der Tod einst mit Verlaub / Und zupft mich: Brüderl, kumm!
Da stell ich mich im Anfang taub / Und schau mich gar nicht um.
Doch sagt er: Lieber Valentin! / Mach keine Umständ! Geh!
Da leg ich meinen Hobel hin / Und sag der Welt Adje.

Nun beide Übersetzungen im Vergleich:

Muller (S. 83 f.)	Schwarzinger
Les gens discutent souvent trop	Les gens discutent souvent trop
Du bonheur qu'on pourrait avoir	Du bonheur qu'on peut avoir
Que l'un traite l'autre d'idiot	Quand l'un traite l'autre d'idiot
Et on sait vraiment plus qui croire.	On ne sait plus qui croire.
Pour l'autr' mêm' le plus miséreux	L'un est on n' peut plus miséreux,
Est toujours le plus riche des deux.	Un autre riche pour deux:
Le destin avec son rabot	Le destin avec son rabot
Saura bien égaliser l' lot.	Rabotera bien le lot.
Les jeunes veulent, c'est évident	Les jeunes réclament partout toujours
Du bonheur immédiatement.	Le bonheur, tout, tout de suite...
Mais c'est sûr que l'âge venant,	Mais quand on va sur ses vieux jours
On finit par s'accommoder.	On s'accommode bien vite...
Ma femm' me dispute souvent	Ma femme elle me dispute souvent
Mais ça ne peut plus me fâcher.	Mais ça n' peut plus m' fâcher:
Je chass' les copeaux du rabot	J'ôte les copeaux de mon rabot,
Ronchonner c'est pas mon boulot.	A elle le dernier mot!
La mort peut bien venir toquer,	La mort a beau venir toquer,
A ma porte pour m'emmener,	„Frérot, j' suis là pour toi...“
Je saurai bien, pour l'ignorer,	Je fais semblant de l'ignorer
Fair' le sourd, ne pas m'retourner.	Et ne m' retourne pas...
Mais qu'elle dis': mon cher Valentin,	Mais elle dit: „Valentin, l'ami,
Il est temps de nous en aller,	Traîne pas, tout est fini...“
Je pos' mon rabot sur l' côté.	Alors je pose mon rabot,
Adieu le monde, je prends sa main.	Salut, vieux monde, si beau!

Der Regisseur greift generell in die Übersetzung ein, um offenkundige Ungenauigkeiten bzw. Fehler zu korrigieren. In der ersten Strophe wird bei Schwarzinger das Reimschema Mullers beibehalten, und abgesehen von relativ unbedeutenden Modifizierungen (z. B. Änderung des Tempus im V. 2, Streichung des unnützen Adverbs „vraiment“ im V. 4 und Ersetzen des Verbs „égaliser“ durch das richtigere „raboter“ im V. 8) fällt vor allem die Veränderung der Verse 5–6 auf: Hier korrigiert Schwarzinger durchaus zu Recht eine Übersetzung, die

zweifellos auf einer Fehldeutung beruht. Zur Verteidigung Mullers sei jedoch hervorgehoben, dass die Schreibung bei Reclam („Da ist der allerärmste Mann / Dem andern viel zu reich.“) nicht stimmt und durch „Das ist der allerärmste Mann / Der andre viel zu reich“ ersetzt werden müsste.

Was die zweite Strophe anbelangt, so springen vor allem die Unterschiede in Bezug auf die ersten vier Verse ins Auge: hier modifiziert Schwarzinger Mullers Endreime, um die Kreuzreime des Originals wiederherzustellen. Die anderen Veränderungen halten sich in Grenzen, und im letzten Reim der Strophe („Ronchonner c'est pas mon boulot.“ vs „A elle le dernier mot!“) bleibt Muller diesmal näher am Ausgangstext.

Die bedeutendsten Unterschiede betreffen aber die dritte Strophe, in der fast jeder Vers gründlich umgearbeitet und die Endreime der letzten vier Verse verändert werden. Am auffälligsten ist wohl die Kluft in der Übertragung des deutlich wienerisch ausgeprägten zweiten Verses der Strophe („Und zupft mich: Brüderl, kumm!“), der bei Muller zu „A ma porte pour m'emmener“, bei Schwarzinger hingegen zu „Frérot, j' suis là pour toi...“ wird. Hier erweist sich Schwarzingers Übersetzung deswegen als gelungener, weil die Bezeichnung des Todes als „Brüderl“, die auf die wiederholte Aufforderung vom Geist Moritz Stiefels an Melchior Gabor in der Schlusszene von Wedekinds *Frühlings Erwachen* („Gib mir die Hand!“) vorauszuweisen scheint, auch im Tonfall wieder auftaucht („Frérot“), während dieser Aspekt des Todes als „Bruder“ in Mullers Übersetzung fast komplett verschwindet: Was bleibt, ist bei ihr nur die Idee der – allerdings wichtigen – Entführung im Gebrauch des Verbs „emmener“ („mitnehmen“). Schwarzingers Entscheidung für die direkte Rede („Valentin, l'ami, / Traîne pas, tout est fini...“) und für familiärere Wendungen als bei Muller – etwa im letzten Vers, „Salut, vieux monde, si beau!“, der sich auf „rabet“ („Hobel“) reimt – scheint mir besser zum umgangssprachlichen Stil Valentins zu passen als Mullers „hochsprachlicher“ Vorschlag „Adieu le monde, je prends sa main“.

Insgesamt wird Valentins Wiener Umgangssprache von beiden Übersetzern doch grundsätzlich treffend durch ein ‚mündliches‘ Französisch wiedergegeben, das den typisch österreichischen Formen (etwa „ein bisschen“, zweite Strophe, V. 3, oder dem typisch österreichischen Diminutiv auf „-erl“ in „Brüderl“, dritte Strophe, V. 2 – im Gegensatz zu „Brüderlein fein“ in *Der Bauer als Millionär*, II, 7) gerecht wird. Allerdings „ruft“ Schwarzingers lebendige Übertragung (vor allem in der dritten Strophe) – was natürlich auch der Absicht des Bearbeiters entsprach – lauter nach der Bühne als Mullers Übersetzung, die wohl aufgrund der lexikalischen Genauigkeit ihrer Arbeit eher in den Grenzen einer „schriftlichen“ Übertragung bleibt.

In Schwarzingers punktueller Entfernung von Mullers und Venards Übersetzung spiegeln sich also nicht zuletzt Bühnenansprüche, die nicht unbedingt denen der „schriftlichen“ Übersetzung entsprechen oder sich ihnen sogar manchmal widersetzen, es sei denn, man erwartet von der Übersetzung eines Theaterstückes, dass sie das Theatralische bzw. Szenische schon stark mit in

den Übersetzungsprozess integriert, wobei der Übersetzer dann dem Regisseur unter Umständen den Wind aus den Segeln nimmt. Hier wird das Problem dadurch gelöst, dass Schwarzinger die beiden Funktionen (die des Übersetzers wie die des Regisseurs) innehat. Worin besteht aber generell die Rolle des Übersetzers in einem solchen Kontext? Soll er für eine Übersetzung sorgen, die eine spezifische Inszenierung vorwegnimmt oder vorbereitet? Oder kommt vielmehr nur dem Dramatiker oder dem Regisseur die Aufgabe zu, über diese Frage zu entscheiden? Bernard Faivre d'Arcier, der ehemalige Direktor der Avignon-Festspiele, ist der Ansicht, dass jede Theaterübersetzung notwendigerweise schon eine Bearbeitung sei.³⁸ Einer der berühmtesten Übersetzer der deutschsprachigen Literatur ins Französische, Bernard Lortholary, vertritt genau den entgegengesetzten Standpunkt: Für ihn ist die Bearbeitung der Bereich der Theaterleute, während der Übersetzer seinerseits nur eine Übersetzung erzeugen sollte, die das Original respektiert und die szenisch wirksam ist.³⁹ Man möge sich der einen oder der anderen Meinung anschließen, es geht hier grundsätzlich um Vorentscheidungen des Übersetzers, der sich schon als Bearbeiter verstehen oder aber seine Rolle strikt von der des Bearbeiters trennen kann.

Aus der Analyse von Mullers/Venards Übersetzung lässt sich folgendes Fazit ziehen: Nicht nur liefert die Untersuchung rückblickend interessante Informationen über Raimunds subtilen und vielfältigen Umgang mit den Sprachebenen, sondern diese Übersetzung und Schwarzingers punktuelle Bearbeitung stellen ein lehrreiches Beispiel für Raimunds Überleben auf der (hier französischen) Bühne dar, dem für andere Länder in vergleichbarer Weise nachgegangen werden könnte. Außerdem leisten solche Unternehmungen, wenn auch in bescheidenem Rahmen, ihren Beitrag zu einer lebendigen Geschichte des österreichisch-französischen Kulturtransfers im 19. und 20. Jahrhundert.

Zugleich darf selbstverständlich nicht übersehen werden, dass Mullers/Venards Übersetzung, die zum Glück nicht ganz in der Schublade blieb, bis jetzt nur eine sehr begrenzte Bühnenexistenz (nur eine szenische Lesung, dazu noch in gekürzter Form) aufweisen kann. Wie die anderen Raimund-Übersetzungen ins Französische erschien auch diese nicht im Druck und ist folglich dem nicht hartnäckig Interessierten kaum zugänglich. Nach wie vor verdienen aber Raimunds Stücke zuverlässige Übersetzungen, die dann Zugang zur Bühne finden könnten.

38 *Sixièmes Assises de la traduction, 1989. Traduire le théâtre*, Arles 1990, S. 15: „L'impératif, ici, c'est la scène, la conjonction de l'espace et du mouvement. Du coup, la traduction ne peut plus se contenter de donner à comprendre. Elle doit aussi – et je dirais même avant tout – donner à voir et à entendre. [...] C'est dire que la traduction pour le théâtre est d'emblée et indissociablement une adaptation.“

39 Ebd., S. 18: „[...] je pense que si adaptation il y a, c'est l'affaire des gens de théâtre. Pour ma part, je suis traducteur et lorsque je traduis également un texte de théâtre, je veux d'abord fournir aux gens de théâtre la traduction la plus exacte et la plus efficace oralement et scéniquement [...]“.