

Béatrice Costa

# Elfriede Jelinek und das französische Vaudeville



narr  
VERLAG

edition lendemains 33

## Elfriede Jelinek und das französische Vaudeville

herausgegeben von

Wolfgang Asholt (Osnabrück), Hans Manfred Bock (Kassel),  
Andreas Gelz (Freiburg) und Christian Papilloud (Halle)

Béatrice Costa

# Elfriede Jelinek und das französische Vaudeville

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung: © Béatrice Costa.

© 2014 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG  
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.  
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.narr.de>  
E-Mail: [info@narr.de](mailto:info@narr.de)

Printed in Germany

ISSN 1861-3934  
ISBN 978-3-8233-6872-4

À mon mari  
Meinen Eltern



# Danksagung

Bei der vorliegenden Untersuchung handelt es sich um die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im März 2013 – nach Abschluss der öffentlichen Disputation – vom Promotionsausschuss der Universität Namur (Belgien) angenommen wurde. Die wissenschaftliche Betreuung erfolgte durch Prof. Dr. Anke Bosse (Universität Namur) und durch Dr. Indra Noël (Universität Mons). Beiden möchte ich an dieser Stelle meinen Dank entrichten.

Mit besonderem Dank gedenke ich der Anregungen zur Kategorie des Rhythmus, die ich aus den Untersuchungen Hans Löseners schöpfen konnte. Des weiteren danke ich dem Narr Francke Attempto Verlag für die Aufnahme der Arbeit in die von Wolfgang Asholt herausgegebene Schriftenreihe «éditions lendemains».

Ma profonde gratitude s'adresse à mon mari, qui par sa présence et son généreux soutien a su me donner autant de sources d'énergie et de réconfort. Que ce travail lui soit dédié comme témoignage de ma reconnaissance.

Auch meinen Eltern, die sich insbesondere in Zeiten «angestrengten Tüftelns» so liebevoll um meine beiden Kinder gekümmert haben, ist diese Arbeit gewidmet. Ihrem unermüdlichen Einsatz ist zuzuschreiben, dass Audrey und Alexandre unter der «wissenschaftlichen Vereinnahmung» ihrer Mutter nicht gelitten haben. Zu guter Letzt danke ich meinen Kindern, dass sie mir geholfen haben, der Welt der Wissenschaft in regelmäßigen Abständen zu entfliehen und den Sinn für Bodenhaftung nicht zu verlieren.



# Inhalt

Vorwort .....	11
I Einleitung .....	15
II Zur Gattung «Vaudeville» .....	23
III Erster Themenkomplex: Rhythmus und Performativität .....	36
1. Der systemische Ansatz .....	36
2. Der intertextuelle Ansatz .....	43
3. <i>La Dame de chez Maxim</i> – eine systemische Analyse .....	46
3.1 Dynamik der Zusammenstöße und Verwicklungen (erster Akt) .....	48
3.1.1 Bewegungsinszenierung im Haupt- und Nebentext .....	50
3.1.2 Figurenkonzeption .....	56
3.1.3 Inszenierung des Raums .....	60
3.2 Dynamik der Kontrastbildungen und Verschiebungen (zweiter Akt) .....	64
3.2.1 Bewegungsinszenierung im Haupt- und Nebentext .....	66
3.2.2 Figurenkonzeption .....	71
3.2.3 Inszenierung des Raums .....	78
3.3 Dynamik der beschleunigten Verzögerung (dritter Akt) ..	80
3.3.1 Bewegungsinszenierung im Haupt- und Nebentext .....	82
3.3.2 Figurenkonzeption .....	86
3.3.3 Inszenierung des Raums .....	90
4. <i>L'affaire de la rue de Lourcine</i> – eine systemisch-intertextuelle Analyse .....	92
4.1 Dynamik des Auslassens .....	92
4.1.1 Bewegungsinszenierung im Haupt- und Nebentext .....	93
4.1.2 Figurenkonzeption .....	99
4.1.3 Inszenierung des Raums .....	102
4.2 Intertextuelle Bezüge .....	104

IV	Zweiter Themenkomplex: Jelineks Übersetzungen von Feydeaus <i>La Dame de chez Maxim</i> und von Labiches <i>Affaire de la rue de Lourcine</i> .....	112
	1. Poetik des Übersetzens (Henri Meschonnic) .....	112
	2. Jelineks Übersetzung von Feydeaus <i>La Dame de chez Maxim</i> ..	126
	3. Jelineks Übersetzung von Labiches <i>Affaire de la rue de Lourcine</i> .....	161
V	Dritter Themenkomplex: Interkulturalität und das System «Grüber» .....	174
	1. Interkulturelle Perspektive .....	174
	2. Das System «Grüber» .....	180
	3. Grübers Inszenierung der <i>Affaire Rue de Lourcine</i> .....	186
	3.1 Die Aufführung als System .....	186
	3.2 Systemische Analyse der Aufführungskomponenten .....	188
VI	Vierter Themenkomplex: Vaudevilleske Züge in Jelineks Theater- texten <i>Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften</i> und <i>Raststätte oder Sie machens alle</i> .....	196
	1. <i>Nora</i> oder der ewige Kreislauf weiblichen Leidens .....	196
	2. <i>Raststätte</i> oder die Dynamik unerfüllten Begehrens .....	211
VII	Schlussfolgerung .....	228
VIII	Literaturverzeichnis .....	232
	1. Primärliteratur .....	232
	2. Sekundärliteratur .....	235

# Vorwort

Elfriede Jelinek gehört bekanntlich zu jenen «postdramatischen» Autoren, die sich in ihren Stücken maßgeblich von bestehenden Theaternormen distanzieren. Ihre Ankündigung, sie wolle ein neues Theater konzipieren («Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater»)<sup>1</sup>, ein Kunstmedium, in dem personal identifizierbare Figuren inexistent sind, hatte nicht nur eine Aushöhlung der klassischen Figurenkonzeption zur Folge, es wurde – wie Hajo Kurzenberger einprägsam formuliert – «dramaturgisch und dramatisch so gut wie alles außer Kraft gesetzt, was das aufklärerische Theater seit dem 18. Jahrhundert stark und wirkungsvoll gemacht hat.»<sup>2</sup> Dass eine solche Autorin sich in der Frühphase ihres Schaffens mit den Werken der beiden Vaudevillevertreter Eugène Labiche und Georges Feydeau auseinandergesetzt hat, mag auf den ersten Blick befremden, gilt doch diese Art von Theater im deutschsprachigen Raum als oberflächliche Unterhaltungsdramatik. Was mag die österreichische Gegenwartsdramatikerin an diesem Genre angezogen, was mag sie dazu bewogen haben, gleich mehrere Vaudevillestücke ins Deutsche zu übertragen?

Jelinek erstellte ihre Übersetzungen in den 1980er Jahren im Auftrag des deutschen Theaterverlages Ute Nyssen & J. Bansemmer. Zu dieser Zeit soll die finanzielle Situation der Autorin, «soweit sie aus dem Verkauf von Aufführungsrechten resultierte, [...] ziemlich katastrophal»<sup>3</sup> gewesen sein. Die beiden Theaterverleger «rietten ihr in dieser Lage [...] zu Klassikertübersetzungen und schlugen Georges Feydeau vor.»<sup>4</sup> Zwei Gründe sprachen für diese Wahl:

Einmal, weil wir glaubten, dass gerade sie den Witz für diese Vaudeville-Dramatik des 19. Jahrhunderts mitbrächte und zum anderen, weil wir hofften, dass diese Übersetzungen ihre (und unsere) leeren Kassen auffüllen könnten, denn Feydeau-Stücke werden immer in großen Häusern gespielt. Viele Dramatiker haben sich als Klassikerübersetzer finanziell über Wasser gehalten. Die Rechnung ging auf. Die

---

<sup>1</sup> Jelinek, Elfriede: *Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: Roeder, Anke (Hg.): *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 141–160.

<sup>2</sup> Kurzenberger, Hajo: *Die heutige Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet. Über das Erbe der Aufklärung im postdramatischen Theater der Elfriede Jelinek*. In: *Forum modernes Theater*, Bd. 15/1, 2000, S. 21–30, S. 22.

<sup>3</sup> Nyssen, Ute: *Zu den eisigen Höhen des Ruhms. Über den Vertrieb einiger Theaterstücke von Elfriede Jelinek*. In: Janke, Pia (Hg.): *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens 2007 (= Diskurse. Kontexte. Impulse. Publikationen des Elfriede-Jelinek-Forschungszentrums 1), S. 354–374, S. 363.

<sup>4</sup> Ebd., S. 364.

Feydeau-Übersetzung zog den Auftrag der damaligen Berliner Schaubühne, Direktion Peter Stein, für die Übersetzung von *Die Affaire Rue de Lourcine* von Labiche nach sich, Regie Klaus-Michael Grüber – und der Regisseurname sowie die Qualität der Übersetzung garantierten das Nachspielen (bis 2004 an über 30 Bühnen), zwei Fernsehaufzeichnungen kamen hinzu und damit erst einmal das Ende der Finanzmisere.<sup>5</sup>

Im Jahre 1983 übersetzte Jelinek das Stück *Monsieur chasse* (*Herrenjagd*) von Feydeau, das 1998 am Nationaltheater Mannheim unter der Regie von Dominik von Gunten ein einziges Mal aufgeführt wurde. 1986 folgten die Übersetzungen von Feydeaus wohl bekanntestem Stück *Le dindon* (*Der Gockel*), das 1987 am Stadttheater Würzburg von Vlad Mugur inszeniert wurde, und von *La Puce à l'oreille* (*Floh im Ohr*), das 1987 am Schauspiel Bonn unter der Regie von Nikolaus Büchel zur Aufführung gelangte. Im Jahre 1990 erstellte Jelinek die Übersetzung von *La Dame de chez Maxim* (*Die Dame vom Maxim*), die Rosemarie Fendel 1991 als Textgrundlage für ihre Inszenierung am Baadischen Staatstheater Karlsruhe verwendete. Jelineks Übertragung von Labiches *Affaire de la rue de Lourcine* (*Die Affaire Rue de Lourcine*) erschien 1988 als Erstdruck im Programmheft der Berliner Schaubühne am Lehliner Platz. Ein weiteres Stück Labiches (*La poudre aux yeux*), bislang nur als Bühnenmanuskript unter dem Titel *Der Bewerb oder Sand für die Augen* erschienen, wurde 1988 übersetzt.<sup>6</sup>

Der Erfolg der Übersetzungen Jelineks verdankt sich also einer glücklichen verlegerischen Intuition. Ute Nyssen und Jürgen Bansemer verfügen offenbar über jenen Instinkt, der notwendig ist, um die verbleibenden Marktlücken im Konkurrenzkampf der Neuerscheinungen durch originelle Produktionen zu schließen. So ließen denn auch die Reaktionen nicht lange auf sich warten. Insbesondere *Die Affaire Rue de Lourcine* wurde von den Kultur-Korrespondenten der einschlägigen Feuilletons zum Gegenstand des Interesses erhoben. Rolf Michaelis attestierte beispielsweise in einem in der Wochenzeitung *DIE ZEIT* erschienenen Artikel, «daß Labiche anders ist,»<sup>7</sup> anders als Millowitsch & Co, der durch seine überbordende Heiterkeit dem «Schenkelklopftheater» alle Ehre machte. Für dieses Anderssein habe Klaus-Michael Grüber, der «düstere Visionär apokalyptischer Szenarien,»<sup>8</sup> mit seiner Inszenierung einen überzeugenden Beweis erbracht. «Ein Triumph der Schaubühne, ganz ohne Spektakel-Lärm. Ein großer kleiner Abend des Theaters am Ende einer kargen Saison.»<sup>9</sup> Dabei empfand der Journalist die

---

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu: Janke, Pia & Student(Innen): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens 2004, S. 298–303.

<sup>7</sup> Michaelis, Rolf: *Leiser Donner*. In: *DIE ZEIT* [Hamburg] 01.07.1988 (<http://www.zeit.de/1988/27/leiser-donner>, zuletzt eingesehen am 10.02.2014).

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd.

unmittelbare Nähe zum Horrorstück als faszinierend: «Was als Clownerie beginnt, verwandelt sich in einen Krimi, in ein Mordstück, in die – eben noch vermiedene – Tragödie.»<sup>10</sup>

Die von Michaelis verfasste Rezension ist als Beispiel für das aufflammende Interesse an einer Gattung zu werten, die in erster Linie für die Bühne bestimmt ist. Der Grund, weshalb Autoren wie Labiche und Feydeau zunehmend ins Blickfeld geraten, ist darin zu sehen, dass sie eine Lücke schließen, die von der deutschsprachigen Komödie bisher nicht ausgefüllt werden konnte. Anders als beispielsweise die Literaturkomödien der Romantik wurden die Stücke des Vaudeville ausschließlich im Hinblick auf die unmittelbare Aufführbarkeit geschrieben. Das brüllende Gelächter des Publikums war für die Vertreter des Genres Anlass, die Dynamik ihrer Texte durch treffsichere Rhythmik zu vertiefen.

Ein Gedanke, der sich in der Literatur zum bürgerlichen Lachtheater<sup>11</sup> noch nicht durchsetzen konnte, bezieht sich auf die in französischsprachigen Untersuchungen vorgenommene Unterscheidung zwischen *Vaudeville*- und *Boulevard*-Dramatik,<sup>12</sup> eine Unterscheidung, die es im einleitenden Teil dieser Arbeit zu erläutern gilt. Fürs erste bleibt an dieser Stelle festzuhalten: Jelineks Übersetzungen haben das Bewusstsein dafür geschärft, dass die heitere Dramatik von den «Brettern, die die Welt bedeuten» nicht wegzudenken ist. Um so dringlicher muss dem oft zu hörenden Vorwurf nachgegangen werden, wonach die einschlägige Forschung die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Formen des Lachtheaters scheut. Das «Theater zum Lachen»<sup>13</sup> – so die Klage – sei «so sehr aus seiner Rolle gedrängt [worden], daß wir bereits beginnen, es als *rara avis* zu betrachten, als seltsame Skurrilität, wert, mit wissenschaftlichem Fleiß unter die Lupe genommen zu

---

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Der Begriff «Lachtheater» wurde von Volker Klotz geprägt. So heißt es in seiner Untersuchung über das *Bürgerliche Lachtheater*: «Lachtheater meint mehr und anderes als Komödie und Lustspiel. Mehr: Daß darunter nicht nur Stücke fallen, die das Markenzeichen «Komödie» oder «Lustspiel» tragen, sondern auch Possen, Schwänke und Operetten. Es geht also um einen breiteren Zuspruch dessen, was als heitere Dramatik großen Zuspruch fand und teilweise noch findet. Anderes: Daß es Stücke sind, die allererst für die Bühne bestimmt sind.» (*Bürgerliches Lachtheater: Komödie, Posse, Schwank, Operette*. Heidelberg: Winter 2007, S. 12). Zwar wird in dieser Begriffsdefinition die Gattung «Vaudeville» nicht explizit erwähnt, doch möchte ich sie auch als eine Form des Lachtheaters verstanden wissen.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu: Gidel, Henri: *Le vaudeville*. Paris: Presses universitaires de France 1986 (= *Que sais-je?*). Corvin, Michel: *Le théâtre de boulevard*. Paris: Presses universitaires de France 1989 (= *Que sais-je?*).

<sup>13</sup> Auch dieser Begriff ist auf Klotz zurückzuführen. Vgl. hierzu: *Bürgerliches Lachtheater*, S. 12.

werden.»<sup>14</sup> Diese Aussage, die einem Artikel aus den sechziger Jahren entnommen wurde, ist nach wie vor berechtigt, zumal es nicht eines gewissen Reizes entbehrt, sich mit einem Vogel zu beschäftigen, der gleich über zwei Fertigkeiten verfügt: das Singen und das Sprechen. Während gemeine Vögel (*lat.* «abiectae aves») sich bekanntlich nur auf die eine Fertigkeit konzentrieren können, stellt sich das komische Tier, das mich hier in Anspruch nehmen wird, als multimediales Talent der ganz besonderen Art dar. Als «zweisprachiges» Wesen, das ständig zwischen Sprech- und Singkanal hin und herspringt, weist es alle Qualitäten auf, die eine Schriftstellerin wie Elfriede Jelinek seit jeher fasziniert haben. Was Wunder, dass sie nicht müde wurde, speziell den Rhythmus nachzuempfinden, den dieses feine Wesen bei seinen komischen Darbietungen an den Tag legt.

---

<sup>14</sup> Beer, Otto F.: *Das Boulevardtheater ist nicht tot*. In: *DIE ZEIT* [Hamburg] 14.12.1962 (<http://www.zeit.de/1962/50/das-boulevardtheater-ist-nicht-tot>, zuletzt eingesehen am 10.02.2014).

# I Einleitung

Forschungsarbeiten zu Übersetzungen von Schriftstellern liegt die Auffassung zugrunde, dass «der Übersetzung und dem Vergleich zwischen Original und Übersetzung besondere Einsichten über die in den Texten repräsentierten Kulturen abgewonnen werden können.»<sup>1</sup> Zu diesen «besonderen Einsichten» gelangt der Interpret dadurch, dass er fundamentale Unterschiede zwischen Original und Übersetzung zu erkennen glaubt. In dieser Hinsicht halten gerade die von *Schriftstellern* verfassten Übersetzungen für den Interpreten eine Fülle von interessantem Material bereit, was sich auf die Besonderheit des Rezeptionsvorgangs zurückführen lässt. Denn anders als bei Berufsübersetzern, die ihre Praxis als reproduzierende Tätigkeit verstehen, nehmen Schriftsteller ihre Übersetzungstätigkeit als künstlerische Aufgabe wahr, als Anlass für eine eigene Produktion, die ihrerseits eines Rezipienten bedarf. Es ist sicherlich kein Zufall, dass sich viele Untersuchungen mit so genannten «Gegenübersetzungen»<sup>2</sup> befassen, mit Übertragungen, die sich durch eine «lockere» Bindung an die Vorlage und häufig sogar durch eine andere thematische Schwerpunktsetzung auszeichnen. So geht der bekannte Anglist und Übersetzungstheoretiker Norbert Greiner in einer Studie den Abweichungen in Peter Handkes Übersetzung von *The Last Gentleman* des amerikanischen Autors Walker Percy nach, «da man an ihnen zeigen [kann], wie sich einerseits ein Profil derartiger Abweichungen abzeichnet, und andererseits aus diesem Profil eine neue Textgestalt ergibt, die zentrale thematische Bereiche des Originals verändert.»<sup>3</sup>

Angesichts der Fülle solcher Untersuchungen entsteht zuweilen der Eindruck, dass der übersetzende Schriftsteller schon «von Berufs wegen» das Recht für sich in Anspruch nimmt, grundsätzliche Änderungen am Originalwerk vorzunehmen. Professionelle Übersetzer scheinen von diesem Recht ausgeschlossen zu sein, ihre Arbeiten haben dem Prinzip der Adaption zu genügen, kreative Vorstöße, wie sie von vielen Schriftstellern vorgenommen werden, sind für sie nur in Form minimaler Abweichungen denkbar. Auf die Frage, ob kreative Vorstöße überhaupt zulässig sind, scheint die Forschung nur eine Antwort zu kennen, nämlich die, dass dem übersetzenden

---

<sup>1</sup> Greiner, Norbert: *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Narr 2004 (= Grundlagen der Übersetzungsforschung), S. 111.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu: Harbusch, Ute: *Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*. Göttingen: Wallstein 2005.

<sup>3</sup> Greiner: *Übersetzung und Literaturwissenschaft*, S. 114.

Schriftsteller alle Freiheiten zustehen, weil er «im Vorgang des Übersetzens eine Tätigkeit [findet], die derjenigen des kreativen Schreibens ähnelt und diese ergänzt.»<sup>4</sup>

Tatsächlich kann der Übersetzungsprozess dazu beitragen, die eigene Produktionsaktivität zu fördern. Stefan Zweig beispielsweise schrieb in seinen *Die Welt von Gestern* genannten Erinnerungen, dass er – dem Rat eines Freundes folgend – die Zeit nütze, «um aus fremden Sprachen zu übersetzen, was ich noch heute für die beste Möglichkeit für einen jungen Dichter halte, den Geist der eigenen Sprache tiefer und schöpferischer zu begreifen.»<sup>5</sup> In einer Zeit, in der die eigene Produktionslust bedenklich dahinschmolz, übersetzte er Gedichte von Baudelaire, Verlaine, Keats, William Morris, ein Drama von Charles van Lerberghe, einen Roman von Camille Lemonnier. Dieser Aufgabe konnte der junge Schriftsteller deshalb viel abgewinnen, weil ihm die «Vermittlung erlauchten Kulturguts»<sup>6</sup> die Gelegenheit bot, «der fremden Sprache zäh das Eigenste abzuzwingen und der eigenen Sprache ebenso plastisch aufzuzwingen.»<sup>7</sup>

Die Frage, warum Jelinek die Werke Labiches und Feydeaus übersetzt hat, lässt sich allerdings nicht einfach mit dem Hinweis abtun, das französische Vaudeville stelle für die Schriftstellerin ein wunderbares Experimentierfeld dar, auf dem sie ihrem Schreibdrang nach Lust und Laune fröhen könne. Das Selbstverständnis dieser Autorin schließt aus, sich etwa als «Vermittlerin erlauchten Kulturguts» zu betrachten. Doch warum fühlt sich Jelinek ausgerechnet von jenen beiden Vaudevillisten angezogen, die in Deutschland mit seichtem Boulevard assoziiert werden? Für sie stellt die Auseinandersetzung mit Labiche und Feydeau künstlerisches Neuland dar. Aus dem Bewusstsein, völlig unbetretene Pfade zu begehen, unternimmt sie den Versuch einer übersetzerischen Annäherung, eine Vorgehensweise, die – methodisch gesehen – unproblematisch ist, da ja mit der Übersetzung ein Originaltext vorliegt, eine Nachdichtung, die als solche «ein ebenso komplexes wie disparates Beziehungsgefüge von klanglichen, rhythmischen [und] metaphorischen Komponenten»<sup>8</sup> darstellt wie der Ausgangstext.

Um das Verhältnis von Original und übertragenem Text zu beschreiben, greift Jelinek auf eine Metapher zurück: «Die Übersetzung» – so die Autorin in einem Gespräch mit Claudia Augustin – «schmiegt sich an das Original wie

---

<sup>4</sup> Ebd., S. 112.

<sup>5</sup> Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. [1944]. Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 143–144.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ingold, Felix Peter: *Im Namen des Autors. Arbeiten für die Kunst und Literatur*. München: Fink 2004, S. 236.

das Lamm an den Wolf.»<sup>9</sup> Die tiefere Bedeutung dieses Vergleichs lässt sich erschließen, wenn man sich das in der Aesopischen Fabel tradierte Gespräch zwischen den beiden Tieren vergegenwärtigt:

Ein Wolf trank aus einem Bach. Da sah er weiter unten ein Lamm im Wasser planschen. «Ich muss einen Grund finden, um es zu töten», dachte er. Er dachte einen Augenblick nach. Dann schrie er: «Du dummes Geschöpf! Wie kannst du es wagen, in meinem Trinkwasser herumzuplanschen! Du machst es mit deinen dummen Füßen ganz schmutzig!» «Verzeih mir, Herr», sagte das Lamm. «Aber ich wüsste nicht, wie das möglich sein sollte. Das Wasser fließt doch von dir zu mir und nicht umgekehrt. Was ich hier unten treibe, kann dich dort oben doch nicht stören.»<sup>10</sup>

Der oben am Bach trinkende Wolf, der dem Lämmchen Todesängste einflößt, steht für das unnahbare Original, für das bedeutende Kunstwerk, dem sich der Übersetzer völlig unterzuordnen hat. Das Lämmchen dagegen darf sich glücklich schätzen, wenn es überhaupt im gleichen Wasser planschen darf, aus dem der Wolf zuvor getrunken hat. Auf die Übersetzung übertragen bedeutet dies: Während das Original in selbtherrlicher Manier nur auf sich verweist, «labt» sich der Übersetzer an der Quelle, die sich aus dem Ausgangstext ergießt. Gleichzeitig macht die Metapher deutlich, dass Ausgangstext (Wolf) und Übersetzung (Lamm) ein Gegensatzpaar bilden, das unterschiedlicher nicht sein kann. Doch gerade die Differenz macht den eigentlichen Reiz der Begegnung zwischen Autor und Übersetzer aus. Sie kann im günstigsten Fall zur Folge haben, dass der Übersetzer zum Co-Autor avanciert, dass das Lämmchen sich zu einem prächtigen Schaf entwickelt. «So wie beim Theater der Regisseur der Co-Autor ist, ist bei einer guten Übersetzung der Übersetzer auch ein Co-Autor,»<sup>11</sup> gibt Jelinek in dem bereits erwähnten Gespräch zu Protokoll. Ein solcher Co-Autor muss allerdings der Versuchung widerstehen, den Wolfspelz anzulegen, d. h. die eigene Sprache über die des Ausgangswerkes zu stellen. Seine Aufgabe besteht darin, sich dem Ausgangstext anzuschmiegen, ihn in behutsamer Annäherung zu umschmeicheln – in der Hoffnung, das Original möge sich diesen «Streichel-einheiten» nicht entziehen. Jelinek dazu: «Wenn ich eine einmalige Übersetzung eines [...] großen Werkes machen darf, dann verleugne ich mich, dann nehme ich mich total zurück. Das heißt aber nicht, dass nicht mein Sprachrhythmus unbewusst trotzdem eingeflossen wäre bzw. einfließen wird.»<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Jelinek, Elfriede: «Die Übersetzung schmiegte sich an das Original wie das Lamm an den Wolf.» Elfriede Jelinek im Gespräch mit Claudia Augustin. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 29/2, 20. Dezember 2004, S. 94–106.

<sup>10</sup> Aesop/Spriggs, Ruth: *Die Fabeln des Aesop. 142 Erzählungen. Ausgewählt und nacherzählt von Ruth Spriggs*. Nürnberg: Tessloff 1980, S. 76.

<sup>11</sup> Jelinek: «Die Übersetzung schmiegte sich an das Original wie das Lamm an den Wolf», S. 101.

<sup>12</sup> Ebd.

Der Hinweis auf den weiterhin eigenen Sprachrhythmus ist insofern interessant, als in den Stücken Labiches und Feydeaus der Rhythmus eine essenzielle Tätigkeit darstellt, die es nicht nur für den Übersetzer, sondern auch für den Interpreten «zu entdecken, herauszuhören gilt.»<sup>13</sup> Dies ist ein Kerngedanke, der als Leitfaden die gesamte vorliegende Arbeit durchziehen wird. Dabei gehe ich von der Voraussetzung aus, dass für Jelinek gerade die im französischen Vaudeville wirksame Art der Rhythmisierung die Attraktivität von Stücken wie *L'affaire de la rue de Lourcine* (Labiche) und *La Dame de chez Maxim* (Feydeau) ausmacht. Wer aber vom Primat des Rhythmus ausgeht, der setzt sich – sei es bewusst oder unbewusst – mit allen Ausdrucksmöglichkeiten eines Textes auseinander, «denn der Rhythmus realisiert sich im Text durch die systemischen Beziehungen zwischen den Signifikanten.»<sup>14</sup>

Für die Vorgehensweise dieser Arbeit gilt demnach das Prinzip, das Augenmerk besonders auf das Textsystem der zu untersuchenden Dramen zu richten, also auf die Frage, «wie ein Text Wahrnehmungen, Wertungen und Haltungen schafft.»<sup>15</sup> Dabei leite ich meine Beobachtungen aus folgenden Primärquellen ab:

- Feydeaus *La Dame de chez Maxim* und Labiches *L'affaire de la rue de Lourcine*;
- Jelineks Übersetzungen dieser Texte;
- Grübers Inszenierung von *Die Affaire der Rue de Lourcine*;
- Jelineks Theaterstücke *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* und *Raststätte oder Sie machens alle*.

Befremdlicherweise hat die Forschung bisher den Wert von Jelineks Übertragungen des französischen Vaudeville kaum gewürdigt. Zwar verfasste Birgit Oberger eine allgemeine *Einführung*,<sup>16</sup> deren erklärtes Ziel darin besteht, «Elfriede Jelineks Schaffen als Übersetzerin einem breiteren Publikum näher zu bringen,»<sup>17</sup> doch finden in diesem Werk die Übersetzungen der Stücke Labiches und Feydeaus nur kurze Erwähnung. Auch ein von mir verfasster Artikel,<sup>18</sup> der die Übersetzungen Jelineks<sup>19</sup> im Kontext ihrer schriftstellerischen Tätigkeit analysiert, lässt noch viele Fragen offen. Wie lässt sich diese Forschungslücke erklären? Ein Grund dürfte darin bestehen, dass es

---

<sup>13</sup> Lösener, Hans: *Zwischen Wort und Wort. Interpretation und Textanalyse*. München: Fink 2006, S. 67.

<sup>14</sup> Ebd., S. 68.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Oberger, Birgit: *Elfriede Jelinek als Übersetzerin. Eine Einführung*. Frankfurt a. M./Berlin/Brüssel: Lang 2008 (= Europäische Hochschulschriften 120).

<sup>17</sup> Vgl. hierzu den Klappentext.

<sup>18</sup> Costa, Béatrice: *Labiche et Feydeau traduits par Elfriede Jelinek*. In: *Translatio in fabula. Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, Nr. 130, 2010, S. 205–225.

<sup>19</sup> Jelinek hat nicht nur Vaudevillestücke übersetzt, sondern auch Pynchons *Gravity's Rainbow* (1973) und Marlowes *Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta* (2001).

sich bei Jelineks Übersetzungen des französischen Vaudeville um Auftragsarbeiten<sup>20</sup> handelte, die – zumindest anfangs – nicht unter der Prämisse eines hehren literarischen Konzeptes standen, sondern durch finanzielle Engpässe bedingt waren, die die Autorin durch das Übertragen publikumswirksamer Texte zu beheben suchte. Dennoch haben gerade *diese* Vaudevillestücke Jelinek in ihrem eigenen schriftstellerischen Schaffen nachhaltig beeinflusst. So originell ihre Theaterästhetik sein mag, bei genauer Prüfung erweist sich, dass gewisse Erscheinungen, die von einigen Interpreten als noch nie zuvor dagewesene postdramatische Tendenzen eingestuft werden, in Wirklichkeit lediglich die Weiterführung von Verfahrensweisen sind, um die in anderen literarischen Epochen nicht viel Aufhebens gemacht wurde. Insbesondere die beiden Theatertexte *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* oder *Stützen der Gesellschaften* und *Raststätte oder Sie machens alle* enthalten Reminiszenzen an die Ästhetik des Vaudeville. Es lässt sich kaum leugnen, dass Jelineks Auseinandersetzung mit Labiche und Feydeau beflügelnde Effekte für ihre eigenen Texte hatte. Von diesen Überlegungen ausgehend, werde ich den Blick auf vier unterschiedliche Themenkomplexe fokussieren, die jeweils andere Fragestellungen ins Blickfeld rücken:

- 1) Der erste Themenkomplex umfasst die Analyse zweier Theatertexte: Feydeaus *La Dame de chez Maxim* und Labiches *L'affaire de la rue de Lourcine*, Werke, die für das Schaffen beider Autoren besonders repräsentativ sind. In *methodischer* Hinsicht lege ich den von Hans Lösener entwickelten Ansatz des systemischen Lesens zugrunde, eine an die sprachtheoretischen Reflexionen Meschonnic's anknüpfende Lesepraxis, die die «sinnmachende Dimension des Rhythmus»<sup>21</sup> in den Vordergrund stellt. In *terminologischer* Hinsicht greife ich auf Löseners Begrifflichkeit und (an dezidierten Stellen) auf die Analysekategorien Manfred Pfisters zurück.<sup>22</sup> Da allerdings Löseners Ansatz Fragen der intertextuellen Verflechtung nur am Rande berührt, soll er durch das von Gérard Genette entwickelte Intertextualitätskonzept ergänzt und bereichert werden. Was die Anordnung der Stücke anbelangt, so muss an dieser Stelle kurz angemerkt werden: Obwohl Feydeau (1862–1921) in der Nachfolge Labiches (1815–1888) steht und nicht umgekehrt, habe ich mich dennoch dazu entschieden, zunächst *La Dame de chez Maxim* und danach *L'affaire de la rue de Lourcine* zu analysieren, eine Entscheidung, die mit der Konzeption des dritten Themenkomplexes zusammenhängt, in dem untersucht werden soll, wie die beiden Vaudevillestücke in der Ausgangs- bzw. in der Zielkultur inszeniert wurden.

---

<sup>20</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen im Vorwort meiner Arbeit.

<sup>21</sup> Lösener: *Zwischen Wort und Wort*, S. 187–188.

<sup>22</sup> Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 2001 (= UTB 580).

- 2) Im Rahmen des zweiten Themenkomplexes werden die von Jelinek angefertigten Übersetzungen jener Vaudevillestücke untersucht, die im Rahmen des ersten Themenkomplexes einer eingehenden Analyse unterzogen worden sind. Als methodische Grundlage dient die von Henri Meschonnic entwickelte Übersetzungspoetik,<sup>23</sup> in deren Zentrum der Rhythmus steht.
- 3) Die im dritten Themenkomplex aufgeworfenen Fragen beziehen sich auf die Analyse der *Affaire* in der Inszenierung von Klaus-Michael Grüber. Als Vergleichsbasis und in dem Bemühen, die Voraussetzungen für das Verständnis einer ausgangssprachlichen Produktion zu schaffen, werde ich zunächst auf einige Rezeptionsaspekte einer französischen Produktion von *La Dame de chez Maxim* eingehen. Anschließend soll anhand von Grübers Inszenierung zum einen analysiert werden, wie deutsche Regisseure mit dem Vaudeville umgehen (d. h. auf welche Weise die komischen Effekte transponiert werden) und zum anderen, inwiefern die Bedingungen der Inszenierung Einfluss auf das Stück selbst und seine Rezeption ausgeübt haben. Grübers *Affaire* hat jedenfalls – so viel darf an dieser Stelle bereits vorweggenommen werden – maßgeblich dazu beigetragen, dem Stück Labiches einen festen Platz im deutschen Theaterrepertoire zu sichern.
- 4) Mit dem vierten Themenkomplex wird das Augenmerk auf «eine Lektüre der intimen Auseinandersetzung»<sup>24</sup> Elfriede Jelineks mit dem französischen Vaudeville gerichtet. Anhand ihrer Theater Texte *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* und *Raststätte oder Sie machens alle* soll untersucht werden, ob ihre intensive Beschäftigung mit dem Genre Spuren in ihrem eigenen dramatischen Werk hinterlassen hat. Dabei gehe ich von der Annahme aus, dass ihre übersetzerische Tätigkeit «nicht einfach die Übertragung und Wahrung eines bereits festliegenden Sinns in eine andere Sprache [bedeutet], sondern einen selbst originären Prozess der Sinngebung [darstellt], der sich mit Kristevas Begriff der Intertextualität vergleichen lässt.»<sup>25</sup> Anders formuliert: Das Übersetzen stellt für Jelinek eine Tätigkeit dar, bei der nicht nur einzigartige Einsichten in die sprachlichen Strukturen von Original und Übersetzung entstehen, sondern auch Einblick in anders geartete literarische und philosophische Grundpositionen gewährt wird. Im Laufe des Übersetzungsprozesses unternimmt Jelinek eine Prüfung ihrer Stellung innerhalb der literarischen Tradition, wozu u. a. auch die Beschäftigung mit den von den beiden Vaudevillisten entwickelten

---

<sup>23</sup> Meschonnic, Henri: *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier 1999.

<sup>24</sup> Harbusch: *Gegenübersetzungen*, S. 7.

<sup>25</sup> Hennig, Thomas: *Intertextualität als ethische Dimension: Peter Handkes Ästhetik nach Auschwitz*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 144.

Aspekten der Komik gehört. Klärung verlangt also nicht nur die Frage, ob der dem Genre des Vaudeville eigene Sprachrhythmus seinen Niederschlag in den Stücken Jelineks findet, sondern auch, ob die den Werken Labiches und Feydeaus zugrunde liegende Theaterpoetik Auswirkungen auf die ästhetischen Auffassungen von Jelinek zeitigt.

Die von mir gewählte Themenstellung birgt die Schwierigkeit, dass es angesichts der im Bereich der Forschung bestehenden Heterogenität der Analysekategorien kaum vorstellbar ist, die einzelnen Ansätze als zusammenschauende «Einheit der Gegensätze» aufzufassen. Ich werde daher *nicht* an den Anfang dieser Arbeit ein umfangreiches theoretisches Kapitel stellen, das – wie in ähnlichen Untersuchungen üblich – die methodischen Grundlagen für einen integralen Ansatz liefert. Vielmehr soll zu Beginn eines jeden Themenkomplexes der jeweils passende methodische Ansatz dargestellt werden,<sup>26</sup> wobei die praktische Anwendung der theoretischen Annahmen gelegentliche Anpassungen notwendig macht. Eine solche Vorgehensweise dürfte nicht nur die Lektüre der vorliegenden Untersuchung vereinfachen, sondern auch die Komplexität des Untersuchungsgegenstandes «Literarische Übersetzung» deutlich machen.

Allerdings bedeutet Heterogenität *nicht* Willkür der zugrunde gelegten Analysekategorien. Der Ariadnefaden der vorliegenden Arbeit ist der Rhythmus, den ich – in Anlehnung an die Formulierung Löseners – als «jeweilige Bewegung des Sprechens in der geschriebenen oder gesprochenen Rede»<sup>27</sup> verstehe. Diese Definition geht auf den französischen Sprach- und Literaturwissenschaftler Henri Meschonnic zurück, dessen Sprachtheorie «die Sprache als Sprachtätigkeit vom *Rhythmus* her denkt, vom Rhythmus als semantischem Organisationsprinzip des Äußerungsaktes.»<sup>28</sup>

Mit dem gesonderten Hinweis auf die Theorie Meschonnics sollen nicht nur die Umrisse für ein theoretisches Gerüst beleuchtet werden; es geht mir auch darum, den eventuell auftretenden Vorwurf zu entkräften, dass die aus den einzelnen Themenkomplexen sich ergebenden Interpretationsfragen nicht alle in der Weise Beachtung finden, wie dies in Einzeluntersuchungen üblich ist. Zwar bezieht sich – wie ja auch der Titel nahelegt – die Thematik meiner Arbeit auf *Elfriede Jelinek und das französische Vaudeville*, doch die Frage, ob die von Meschonnic/Lösener entwickelte Begrifflichkeit gleichermaßen auf die Systeme «Text», «Übersetzung» und «interkulturelle Inszenierung» übertragbar ist, stellt für mich einen ebenso untersuchenswerten Aspekt dar.

---

<sup>26</sup> Im vierten Themenkomplex wird der methodische Ansatz nicht eigens vorgestellt, da die hier verwandten theoretischen Implikationen dieselben sind wie im ersten Themenkomplex.

<sup>27</sup> Lösener: *Zwischen Wort und Wort*, S. 67 und S. 93.

<sup>28</sup> Ebd., S. 67, Hervorhebung im Original.

Zum Schluss der Einleitung noch eine grundsätzliche Bemerkung zum Titel der Arbeit (*Elfriede Jelinek und das französische Vaudeville*), der – wie auf den ersten Blick erkennbar – in zwei Segmente zerfällt:

- S1: *Elfriede Jelinek*
- S2: *das französische Vaudeville*.

So sehr die in diesen beiden Segmenten angesprochenen Untersuchungsgegenstände miteinander verwoben sind, so sehr möchte ich die Werke Feydeaus und Labiches als eigenständige literarische Werke verstanden wissen, die als solche eine einmalige literarische Komplexität aufweisen. Aus dem Wunsch heraus, mit meiner Untersuchung zu einer Rehabilitierung der Gattung «Vaudeville» beizutragen, habe ich eine Herangehensweise gewählt, die den Werken dreier bedeutender Autoren gerecht werden soll: Georges Feydeau, Eugène Labiche und Elfriede Jelinek.

Der «politischen Korrektheit» wegen sei noch darauf verwiesen, dass in meiner Untersuchung die männliche Schreibform lediglich aus Gründen leserfreundlicher Textgestaltung gewählt wurde. Ausnahmen sind kenntlich gemacht.

## II Zur Gattung «Vaudeville»

*Boulevardthemen interessieren mich nicht,  
ich kenne das Genre überhaupt nicht.*

(Der Dramatiker Bernard-Marie Koltes in einem  
*Spiegel*-Gespräch über seine Stücke)<sup>1</sup>

Als zu Beginn des Jahres 2014 Präsident François Hollande eine politisch-wirtschaftliche Wende einläuten will, wird sein Elan durch die Gerüchte über seine Affaire mit der Schauspielerin Julie Gayet geschwächt. Selbst seriöse Zeitungen lassen es sich nicht nehmen, pikante Details über das Liebesleben eines Politikers zu verbreiten, der mit dem Anspruch angetreten war, einen unpräzisen Gegenentwurf zu seinem Vorgänger – dem als überspannt geltenden Nicolas Sarkozy – zu bilden. Einhellig betont wird seitens der Journalisten, dass der Präsident mit seinen außerehelichen Eskapaden in vaudevilleskes Fahrwasser geraten sei. Hollande habe das Präsidentenamt in Misskredit gebracht, weil ihm – im Strudel der Begehrlichkeit – das Augenmaß abhanden gekommen sei. So schreibt etwa die Wochenzeitschrift *L'Express* in Anspielung auf Hollandes Wahlversprechen: «Avec ce moment de vaudeville, il est difficile de ne pas sourire en relisant: «Moi, président de la République, je ferai en sorte que mon comportement soit en chaque instant exemplaire.»<sup>2</sup>

Die Heranziehung der Vaudeville-Metapher ist insofern interessant, als hiermit deutlich wird, dass das Genre im kulturellen Gedächtnis der Franzosen tief verankert ist. Auch wenn die einschlägige Forschung die Antwort auf eine umfassende Definition des Vaudeville bislang schuldig geblieben ist, lässt sich kaum leugnen, dass gerade das Theater Feydeaus in Frankreich einen Stellenwert einnimmt, der als zentrale Bezugsgröße fungiert. So soll im Folgenden versucht werden, die kulturelle Genese des Vaudeville, die bis ins 15. Jh. zurückreicht, überblickshaft nachzuzeichnen.

---

<sup>1</sup> Matussek, Matthias/Von Festenberg, Nikolaus: *Ich fühle mich völlig verraten*. In: *Der Spiegel* [Hamburg] 24. 10. 1988 (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13531829.html>, zuletzt eingesehen am 10. 02. 2014).

<sup>2</sup> Karlin, Élise: *Hollande. Le discrédit*. In: *L'Express*, Nr. 3263, 15. Januar 2014, S. 38–48, S. 40.

## Ursprünge des Vaudeville

Für den Begriff «Vaudeville» lässt sich eine Entwicklung von *vaudevire* (15. Jh. bis zu Beginn des 17. Jhs.) über *voix de ville* (überwiegend 16. Jh.) zu *vaudeville* (seit dem 16. Jh.) nachweisen. Der älteste Name, «vaudevire», steht für einen einstimmigen Gesang, der von den «Compagnons gallois», einer im Vire-Tal (Normandie) angesiedelten literarisch-musikalischen Gesellschaft, zur Blüte gebracht wurde. Er kann – allem Anachronismus zum Trotz – als ein Genre bezeichnet werden, das eine Frühform des französischen Schlagers darstellt. So tun sich die Vaudevire durch eine eingängige und von jedermann leicht nachzusingende Melodieführung hervor. Ähnlich wie bei der Troubadourlyrik wurden die oftmals satirischen Texte in zahlreichen Variationen vorgetragen, wobei das satirische Verfahren sich vor allem deshalb durchsetzte, weil es «– außer der Beachtung der musikalischen Prosodie [...] und vielleicht noch des spezifischen Melodieeffekts – keiner größeren musikalischen Anstrengungen und Kompetenzen des Chansondichters»<sup>3</sup> bedurfte.

Eine *erste* Voraussetzung für die Wirkung des Genres war, dass die Hörer/ Zuschauer sowohl mit der einschlägigen Melodie (die als «Ohrwurm» für besondere Nachhaltigkeit sorgte) als auch mit den Ursprungstexten vertraut waren. Als (umstrittener<sup>4</sup>) Begründer des Vaudevire gilt der normannische Volksdichter Olivier Basselin (1403–1470), der als Erster Texte zu einem festen musikalischen Repertoire verfasst haben soll. Für die «Wiederverwendung von Melodien und die variable Zuschreibung von Text und Melodie»<sup>5</sup> stehen zudem Namen wie Baïf, Ronsard, Certon und Sermisy, deren Kompositionen vor allem «im sozialen Leben, etwa in der Moralkritik, in der Darstellung von Modeerscheinungen, in den großen Bereichen der Liebeslyrik, der Tafel- und Trinklieder, des Freimaurerliedes»<sup>6</sup> Verwendung fanden.

Eine *zweite* Voraussetzung für die Wirkung des Genres ist durch den Aspekt der Architextualität gegeben, der – unter Berufung auf die Definition Gérard Genettes – die gattungsspezifischen Merkmale eines Textes umfasst. Zu diesen Merkmalen gehört, dass der Erwartungshorizont des Hörers/

---

<sup>3</sup> Vickermann-Ribémont, Gabriele: *Spielarten des Chansons: Vom 15. Jahrhundert bis zur Französischen Revolution*. In: Vickermann-Ribémont: *Dialog und Dialogizität im Zeichen der Aufklärung*. Tübingen: Narr 2003, S. 96–134, S. 98–99.

<sup>4</sup> Lothar Matthes stellt in seiner Abhandlung die gängige Auffassung infrage, wonach das Genre des Vaudevire dem Komponisten Olivier Basselin zuzuschreiben ist. Vgl. hierzu: *Vaudeville. Untersuchungen zu Geschichte und literatursystematischem Ort einer Erfolgsgattung*. Heidelberg: Winter 1983.

<sup>5</sup> Keilhauer, Annette: *Musik-Text-Spiele: Parodie und Kontrafaktur im französischen Chanson der Renaissance*. In: Hempfer, Klaus W./Pfeiffer, Helmut (Hg.): *Performanz und Inszenierung in der Renaissance*. Stuttgart: Steiner 2002 (= Text und Kontext 16), S. 117–130, S. 117.

<sup>6</sup> Schneider, Herbert (Hg.): *Das Vaudeville. Funktionen eines multimedialen Phänomens*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1996 (= Musikwissenschaftliche Publikationen 7), S. 1.