

## 14. Der deutsche Molière oder: Die schönen Untreuen sterben nicht aus

### 14.1. Weigels und Enzensbergers Zugang

Wir tauchen noch einmal auf und widmen uns einem Beispiel für eine zeitgenössische schöne untreue Übersetzung im Vergleich mit einer treuen Version, das nicht zufällig dem Bereich des Theaters entnommen ist. Die Komödien Molières stellen seit drei Jahrhunderten eine Herausforderung für die Übersetzer dar. Komplett wurden sie zuletzt von **Hans Weigel** übersetzt (erschienen 1975). Seine Fassungen, die zum Teil seit den sechziger Jahren vorlagen, wurden schnell zur deutschen Standardversion Molières, beinahe in demselben Ausmaß, wie dies vorher Schlegel und Tieck mit ihren Shakespeareübersetzungen gelungen war. Auch bei Weigels Übertragung handelt es sich um den Versuch einer treuen Übersetzung, die sowohl den historischen Gehalt wie auch den Witz des Originals einfangen und den Bühnen dennoch sprechbare Verse zur Verfügung stellen will. Auf die Bühnenwirkung legte Weigel großen Wert, und er maß die eigenen Leistungen in erster Linie daran. Über seine erste Molière-Übersetzung, *Die Schule der Frauen*, sagte er: „Ich hab mir gedacht, wenn das gespielt wird, dann geh ich in die Hauptprobe, was schon eine Art Vorstellung ist, und wenn es klingt wie Wilhelm Busch, dann geb ich's auf, und wenn es klingt wie Molière, dann tu ich weiter.“ Die Praxisnähe, das Einkalkulieren der Bühnensituation, dient im Falle der Dramenübersetzung der Durchsetzung des eigenen Textes, der ansonsten ungespielt bliebe.

Die Forderung nach **Sprechbarkeit** bzw. Bühnenwirksamkeit drängt sich bei Dramenübersetzungen klarerweise in den Vordergrund und triumphiert in der Regel über alle Überlegungen zur philologischen Treue. Dazu kommt, dass die Regisseure die Übersetzung eines Stückes ihrerseits wieder nur als Rohfassung behandeln, die im Zuge der Produktion nach Gutdünken verändert, adaptiert, gekürzt usw. werden kann. In einem Aufsatz von 1963, also vom Beginn der Übersetzungsarbeit, mit dem Titel „Umgang mit Molière“ formulierte Weigel sein Programm. Wie dies meist der Fall ist, übersetzt auch Weigel in Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern, von denen im Falle des *Misanthrope* Viktoria Gottsched (1742), Friedrich Samuel Bierling (1752), Wolf Graf Baudissin (1865-67) und Ludwig Fulda (1892) hervorzuheben sind; ein prominenter Molière-Übersetzer war ferner Rudolf Alexander Schröder (1958). Uneinigkeit hatte es immer schon über das im Deutschen zu wählende **Versmaß** gegeben. Bierling hatte in Prosa übertragen, Baudissin, der Mitarbeiter an der Schlegel-Tieck'schen Shakespeareübersetzung, in Blankverse, Fulda in das Versmaß von Goethes *Faust*, d. h. in prinzipiell fünffüßige Jamben, die mit vierfüßigen und gelegentlich sechsfüßigen wechseln. Zu Fulda bemerkt Weigel:

Der trauliche Fulda mit Zuckertand und Leckermund war durch Jahrzehnte als Molière-Übersetzer kanonisiert. Seit er Molière übersetzt hat, ist das Übersetzen Molières in deutsche Verse nötiger und dringlicher geworden als zuvor. Denn Fulda hat Ärgeres angerichtet als alle seine Vorgänger, deren Fehler es gewesen sein mag, daß sie zu trocken waren. Er hat Molière versüßlicht, verniedlicht, er hat aus dem größten Franzosen einen vier- bis fünf- bis sechsfüßigen deutschen Gartenzwerg gemacht.

Ein nach wie vor zugkräftiger und viel gespielter Autor stellt natürlich noch immer eine Herausforderung für die Übersetzer dar. Weigel blieb nicht der letzte Übersetzer des

Franzosen, zumal seine Versionen, wie wir sehen werden, trotz aller Rücksichten auf die Theaterpraxis etwas bieder und altbacken ausgefallen sind. Neuübersetzungen bzw. -bearbeitungen stammen u. a. von **Tankred Dorst** (*Der Geizige, Der eingebildete Kranke, George Dandin*, 1978), von **Johanna** und **Martin Walser** (*Der eingebildete Kranke*, 1983) und **Hans Magnus Enzensberger** (*Der Menschenfeind*, 1979). Die letztgenannte Übersetzung werden wir mit Weigels Übertragung bzw. dem Original konfrontieren, als Beispiel für einen virtuosen Versuch der Aktualisierung eines Klassikers. Enzensberger ist Spezialist für schwierige Übersetzungsaufgaben und provokante Bearbeitungen, Paraphrasen, Fortsetzungen und Kommentare zu berühmten Werken. Neben Molière übersetzte/bearbeitete er u. a. John Gays *Bettleroper* (1960), Edward Lears *Kompletten Nonsense* (1977) und Calderóns *Die Tochter der Luft* (1992).

In seinen Kommentaren zur *Menschenfeind*-Übersetzung (Nachwort) reflektiert Enzensberger die Versform und entscheidet sich gegen den Alexandriner, der seiner Ansicht nach im Deutschen zu einem „geschraubten“ und „angestregten Ton“ führt, und für einen fünfhebigen Vers mit Endreim. Die schließlich gewählte Sprachform führt Enzensberger auf „Echos“ aus seiner Umgebung zurück, die ihm beim Studium der Vorlage unterkamen.

Je genauer ich meinen Molière studierte, desto mehr Echos stellten sich ein. Auf Schritt und Tritt begegneten mir, in München, Hamburg, Düsseldorf, Reaktionen, Mechanismen, Verkehrsformen, die denen der Komödie bis ins Detail glichen. Ich entdeckte, daß die Party, die am Abend des 4. Juni 1666 auf der Bühne des Theaters vom Palais-Royal begann, immer noch andauert, und daß sich das Verhalten der Gäste nur in unerheblichen Äußerlichkeiten verändert hat.

Er findet z. B. Molière-Figuren in seiner Umgebung „am Steuer ihres BMW“ wieder. Solche einzelnen Beobachtungen führten zum Durchbruch: der überlieferte und allenthalben aufgeführte Molière erschien dem Übersetzer schließlich als Fälschung, als Verkleidung, die sich in Versatzstücke wie Stellwände und Perücken, Tabatièren und Spitzenjabots verbeißt. Vielmehr sei die aktuelle *upper middle class*, die Schickeria der Gegenwart, auf die Bühne zu bringen. Deren Jargon weidet der Übersetzer auch genüsslich in der Übersetzung aus. „Im Notfall schlug ich gewisse Namen in meinem Telefonkalender auf, um Cléonte und Bélise, Acaste und Clitandre gewissermaßen im O-Ton zu vernehmen.“ Überdies stützt er sich auf journalistische Quellen (*Zeit, Spiegel*). Es zeigt sich, dass sich die von Molière abgebildete Bourgeoisie in dreihundert Jahren in ihren Denk- und Verhaltensweisen kaum verändert hat. Insofern eignet sich die Adaptation zur Gesellschaftskritik, die durch eine Inszenierung im Sinne eines Kostümfilms verschleiert würde.

Einzelne Schritte der **Modernisierung** bzw. **Transponierung** sind z. B. (1) die Ersetzung des Hofes als Machtzentrum bei Molière, an dem sich alle orientieren, durch die neuen Herrscher (Wirtschafts- und Parteispitzen), die hinter den Kulissen die Fäden ziehen und die Demokratie nach Meinung Enzensbergers zu einer „Wahlmonarchie durch Akklamation“ verzerren. Das (2) Motiv des Misanthropen, der beschließt, vor der Menschheit in die Wüste zu fliehen, ersetzt Enzensberger durch das moderne Aussteigertum. (3) Das Sonett, das bei Molière den zentralen Konflikt auslöst, bot gewisse Probleme. (Bekanntlich liest der bei Hof einflussreiche Oronte Alceste ein selbst verfasstes Sonett vor, erwartet Lob dafür, erntet aber nur Hohn.) Aber auch hier findet der Übersetzer so manches moderne Echo, z. B.: „literarisches Analphabetentum gehört zu

den am besten gehüteten Traditionen unserer politischen Klasse.“ Oder: „Ein früherer Kanzlerkandidat hat sich unlängst bemüht gefühlt, einen Roman zu verfassen, und die daraus folgende Blamage war beträchtlich.“ Ein wichtiges Element des Originals musste hingegen unter den Tisch fallen, nämlich die Humorallehre, nach der der Misanthrop ein Melancholiker ist, der an einem Übermaß von Gallenflüssigkeit leidet (Molière selbst wurde ein ähnliches ‚Temperament‘ nachgesagt, d. h. eine entsprechende Mischung der vier Körperflüssigkeiten, von denen man damals ausging). Bei aller Lust an der Travestie bleiben doch Reste des ursprünglichen Plans einer treuen Übersetzung - man könnte auch sagen: des übersetzerischen Gewissens - erhalten: Enzensberger ist z. B. stolz darauf, die Zeilenzahl des Originals beibehalten zu haben.

## 14.2. Vergleich der beiden *Misanthrope*-Übersetzungen

Ehe wir uns dem eher historisierend treuen deutschen Misanthropen Weigels und dem aktuellen von Enzensberger widmen, scheint eine kurze Inhaltsangabe angebracht. Alceste verachtet die in den Salons verbreiteten verlogenen Umgangsformen und trachtet der absoluten Aufrichtigkeit auch um den Preis der Unhöflichkeit zur Geltung zu verhelfen, womit er sich natürlich unbeliebt und lächerlich macht. Er ist in die kokette Spötterin Célimène verliebt, obwohl sie zahlreiche Mitbewerber (darunter Acaste und Clitandre) ermutigt. Zu diesen Bewerbern zählt auch Oronte, den Alceste wegen des erwähnten Sonetts brüskiert. Oronte rächt sich, indem er bei Hof Alceste als Verfasser eines von der Zensur verbotenen Buches ausgibt. Zudem ist Alceste in einen Prozess verwickelt, der zu seinen Ungunsten beeinflusst wird. Durch Indiskretionen aufgetauchte Briefe Célimènes offenbaren ihr frivoles Spiel und öffnen den Verehrern die Augen darüber, dass sie die ganze Zeit nur zum Narren gehalten worden sind. Nur Alceste ist noch bereit, ihr zu vergeben, und bietet ihr seine Hand an, wenn sie mit ihm in die Wüste geht. Célimène lehnt ab, und Alceste zieht sich verbittert zurück. Die Handlung ist Nebensache, es kommt allein auf die Charaktere und ihr Zusammen- bzw. Widerspiel an. Zentral ist der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Aufrichtigkeit und Gesellschaftslüge, die Diskussion des Ideals des bürgerlichen *honnête homme*. In diesem Licht erscheint der Misanthrop nicht nur als lächerliche, sondern auch als tragische Figur - z. B. versuchte Rousseau seine Ehrenrettung.

Betrachten wir nun einige Übersetzungsbeispiele, oder im Fall von Theatertexten vielleicht besser: hören wir sie uns an. Zunächst ein Dialog zwischen Alceste und seinem Freund Philinte über das Grundproblem des Stücks, nämlich den Zwiespalt von konventionellen Umgangsformen und Ehrlichkeit. Alceste besteht darauf, dass man immer und um jeden Preis ehrlich sein muss; um ihn zu widerlegen, erfindet Philinte Beispiele für übertriebene Offenheit.

PHILINTE: [...] Et quand on a quelqu'un qu'on hait ou qui déplaît,  
Lui doit-on déclarer la chose comme elle est?

ALCESTE: Oui.

PHILINTE: Quoi? Vous iriez dire à la vieille Émilie  
Qu'à son âge il sied mal de faire la jolie,  
Et que le blanc qu'elle a scandalise chacun?

ALCESTE: Sans doute.

PHILINTE: A Dorilas, qu'il est trop importun,  
Et qu'il n'est, à la cour, oreille qu'il ne lasse

A conter sa bravoure et l'éclat de sa race?  
ALCESTE: Fort bien.

Hans Weigel versucht sich im Rahmen des Möglichen an das Original zu halten. Die Beibehaltung des Alexandriners ist in seinem Übersetzungskonzept eine Selbstverständlichkeit, er schafft es sogar, die für dieses Versmaß obligate Cäsur anzubringen.

PHILINTE: [...] Den einen lehnt man ab, den andern mag man nicht,  
Sagt man das beiden drum unfehlbar ins Gesicht?  
ALCESTE: Jawohl!  
PHILINTE: Wie, würden Sie der Emilie wohl sagen,  
Sie sei zu alt, um das, was sie noch trägt, zu tragen,  
Daß jeder drüber lacht, wie sie sich färbt und schminkt?  
ALCESTE: Gewiß!  
PHILINTE: Und Dorilas, daß es zum Himmel stinkt,  
Wie er den ganzen Hof bis zur Verzweiflung bringt,  
Wenn er von früh bis spät sein eigenes Loblied singt?  
ALCESTE: Natürlich!

Die Sinnverschiebungen sind minimal und ändern wenig an der Atmosphäre des Originals. „Hassen“ und „mißfallen“ beziehen sich bei Molière als Varianten auf ein- und dieselbe Person (man vgl. die Übersetzung von Arthur Luther von 1954, der, ähnliche Intentionen wie Weigel verfolgend, übersetzt: „Sie hassen diesen Mann, Sie finden ihn abscheulich“), Weigel spaltet den Ausdruck auf, um dem Pleonasmus auszuweichen; „ins Gesicht sagen“ kann als leicht modernistisches Äquivalent für „die Dinge so benennen, wie sie sind“ (die von Weigel verwendete Redewendung wird im Deutschen erstmals im Wörterbuch von Adelung 1775 vermerkt). Dass es unziemlich ist, dass Emilie in ihrem Alter „trägt, was sie trägt“, konkretisiert die allgemeinere Formulierung „faire la jolie“ am Beispiel der Kleidung (Luther hat hier „sich jugendlich gebärden“), andererseits verallgemeinert „Färben und Schminken“ das bei Molière zeittypische Weiß (Luther setzt an dieser Stelle „schminkt sie sich leichenblaß“). Leicht modernistisch ist auch „zum Himmel stinken“ für „importun“; „bis zur Verzweiflung bringen“ folgt einzig dem metrischen Zwang; „sein Loblied singen“ für über seine „bravoure“ (Kühnheit, eine spezifisch aristokratische Tugend) und „race“ (Abstammung, Familie) prahlen verallgemeinert wiederum auf Kosten der zeitspezifischen Angebereien.

Alle diese kleinen Freiheiten, die sich Weigel herausnimmt, verblassen beim Vergleich mit Enzensberger, der die seit Voltaire und Konsorten gleich gebliebenen Verfahren zur Erzielung einer schönen untreuen Übersetzung anwendet.

PHILINTE: [...] Wo kämen wir denn hin? „Ich mag Sie nicht!“ -  
auch du sagst sowas keinem ins Gesicht.  
ALCESTE: Warum nicht? Wenn es stimmt?  
PHILINTE: „Nein, Emmy-Bird,  
Sie sind mir zu verwelkt für einen Flirt  
und zu senil. Man sieht es Ihnen an,  
trotz der Hormonbehandlung in Lausanne!“  
ALCESTE: Ich würd's ihr sagen.  
PHILINTE: „Lieber Dorilas,“ -  
wenn er das hört, dann wird er totenblaß:  
„Sie wissen doch, was sie so öde macht?  
Sie geben zuviel an mit Ihrer Jacht!“  
ALCESTE: Ich würd's ihm sagen.

Das nächste Beispiel stammt aus einer Szene, in der der eifersüchtige Alceste mit der geliebten Célimène disputiert.

ALCESTE: Je ne querelle point; mais votre humeur, Madame,  
Ouvre au premier venu trop d'accès dans votre âme:  
Vous avez trop d'amants qu'on voit vous obséder,  
Et mon coeur de cela ne peut s'accomoder.

CELIMENE: Des amants que je fais me rendez-vous coupable?  
Puis-je empêcher les gens de me trouver aimable?  
Et lorsque pour me voir ils font de doux efforts,  
Dois-je prendre un bâton pour les mettre dehors?

*Weigel:*

ALCESTE: Nicht streiten, meine Dame; nur fördert ihr Betragen  
Die Kühnheit allzu vieler, die allzu vieles wagen;  
Verehrer gehen bei Ihnen so zahlreich aus und ein,  
Mein Herz wird auf die Dauer dem nicht gewachsen sein.

CELIMENE: Daß Männer für mich schwärmen, ist Ihnen nicht genehm?  
Wie sollt' ich das verbieten? Sie täten's ja trotzdem.  
Sie suchen meine Nähe mit Freude und Behagen,  
Soll ich sie mit der Peitsche aus diesem Haus verjagen?

*Enzensberger:*

ALCESTE: Ich will ja keinen Krach. Nur, Célimène,  
so kann es wirklich nicht mehr weitergehn.

Ich hasse diese blöde Konkurrenz  
mit deinen unerträglich vielen Fans.

CÉLIMENE: Es irritiert dich, daß man mich beachtet.  
Glaubst du vielleicht, du hättest mich gepachtet?

Was bildest du dir ein? Was schlägst du vor?  
Alarmanlagen an mein Gartentor?

Alceste setzt nach. Er geht ins Detail und charakterisiert Célimènes Verehrer Clitandre, einen Dandy.

Est-ce par l'ongle long qu'il porte au petit doigt  
Qu'il s'est acquis chez vous l'estime où l'on le voit?  
Vous êtes-vous rendue, avec tout le beau monde,  
Au mérite éclatant de sa perruque blonde?  
Sont-ce ses grands canons qui vous le font aimer?  
L'amas des ses rubans a-t-il su vous charmer?  
Est-ce par les appas de sa vaste rhingrave  
Qu'il a gagné votre âme en faisant votre esclave?  
Ou sa façon de rire et son ton de fausset  
Ont-ils de vous toucher su trouver le secret?

Die Accessoires der Mode sind natürlich extrem zeitbedingt. Weigel tendiert tatsächlich in Richtung eines Kostümfilms, wenn er die Einzelheiten beinahe sämtlich getreu beibehält: den überlangen Fingernagel, die blonde Perücke, Spitzen, Bänder und die Falsettstimme; nur ‚la rhingrave‘ (besonders weite Hosen, die ein Graf vom Rhein in Frankreich eingeführt haben soll; Luther hat „Die Pluderhose, die Unmengen Stoffs verschlang“) wird etwas abgeändert zu Stiefeln. Im Übrigen gilt das oben zu Weigel Festgestellte auch für diese Stelle.

Er schneidet sich den Nagel am kleinen Finger nie,  
Vermutet oder weiß er vielleicht: das schätzen Sie?  
Die gelbliche Perücke begeistert groß und klein,

Sie stimmen hingerissen in diese Hymnen ein?  
Was hat er denn an sich, das Sie so sehr entzückt?  
Ist es die Flut von Spitzen, die Ihren Sinn berückt,  
Die Fülle bunter Bänder, mit denen er sich schmückt,  
Sind Sie nach seinen Stiefeln vom neuesten Schnitt verrückt?  
Sollt' er am Ende gar durch melodiöses Kichern,  
Durch seine Fistelstimme sich Ihrer Gunst versichern?

Bemerkenswert ist vielleicht noch, dass sich die Liebenden bei Weigel wie im Original siezen und damit ein weiteres historisch gewordenes Moment der gesellschaftlichen Etikette konserviert wird. Ganz anders begegnet man einander bei Enzensberger. (Zur Du-Form vergleiche man die Stelle, in der Célimène über einen Partygast feststellt: „Er ist beleidigt, wenn ihn Schlagermiezen / und prominente Tennisspieler siezen. / Mit jedem Schnösel ist er gleich per du, / vorausgesetzt, er steht im Who is Who.“)

Ein Rätsel ist es, mir zu allermindest,  
was du an dem so toll, so witzig findest.  
Sag bitte nicht, daß es dich wirklich reizt,  
wie er den Finger von der Tasse spreizt,  
daß dir sein rosa Nagellack gefällt,  
sein Plastik-Blüschchen von Karl Lagerfeld,  
der helle Schlapphut im Chicago-Look  
und seine Bäckchen aus bemaltem Stuck.  
Und wie er kräht und gackert, im Falsett:  
„Wir waren indisch essen. Riesig nett!“

Trotz der Menge krass-karikaturistischer Erfindungen kann man nicht behaupten, dass die Absichten des Originals vernachlässigt werden, sofern man sich nur mit dem Verfahren der Aktualisierung prinzipiell abfindet. Die Attraktivität von Enzensbergers Version besteht, abgesehen von den Möglichkeiten aktueller Anspielungen auf der Bühne, in den Reimen, deren Gesuchtheit jene der von Molière verwendeten bei weitem übertrifft. Eine kleine Auswahl: „Komplizen seid ihr! Ekel! Borstentiere!/Nimm nur das Schwein, mit dem ich prozessiere.“ – „Sein blauer Blick, sein dümmliches Gehüsel/täuscht nicht einmal den Pikkolo im Bristol.“ – „Dann denk ich mir in meinem Liegestuhl/Macht was ihr wollt! - und bleibe völlig cool.“ – „Jetzt kommst du mir als Guru und als Weiser./Gelassenheit - das ist dein Tranquilizer.“ – „Du eignest dich vielleicht zum Kamikaze;/sie weniger. Sie dankt für die Strapaze.“ – „Wenn Sie ein Dichter sind, bin ich ein Neger./Das alles sagte ich dem Herrn Verleger.“ – „Ihr wißt, wer da in ihrem Herzen thront:/Sie schreibt an dieses Arschloch von Oronte!“ – „Entwürdigung! In Ihren Liebesbriefen/verrät sich die Tendenz zum Kollektiven.“ – „Kein Mensch spricht heutzutage noch in Reimen./Man zieht es vor, sich einfach auszuschleimen.“

Der vorletzte Satz stammt von dem Möchtegern-Dichter Oronte, Alceste wiederum entlarvt mit dem letzten Satz in der poetologischen Debatte den modernen Standpunkt sarkastisch als Banausentum. Sieht man von der Reimfrage einmal ab, so scheint Enzensbergers aktualisierende Version nach knapp zwei Jahrzehnten schon überholt und kaum noch spielbar. Viele der Redensarten und die karikierten Elemente des Lebensstils (z. B. „indisch essen“) sind zu sehr Allgemeingut geworden, um noch eine bestimmte Jetset-Clique zu charakterisieren. Aktualisierende Übersetzungen und schöne Untreue haben im Allgemeinen nur ein kurzes Leben.