

**„ICH MÖCHERT SCHON EINMAL NACH WIEN“
– MIEF UND MUFF IN FRANZ XAVER KROETZ‘
OBERÖSTERREICH (1972) UND DER BRASILIANISCHEN
ÜBERSETZUNG VON 1979**

Werner Heidermann*

Universidade Federal de Santa Catarina

Zusammenfassung: *Alta Áustria* ist das Heft No. 20 der Reihe *Caderno de Teatro Alemão*, die vor rund 30 Jahren von verschiedenen brasilianischen Goethe-Instituten herausgegeben wurde. Die Kroetz-Übersetzung selbst ist in Curitiba entstanden, eine Gruppe von Übersetzern zeichnet für sie verantwortlich, geleitet wurde das Projekt von Heidede Emily Liede. Wir gehen der Frage nach, inwieweit das fatal Kleinbürgerliche im Österreich der Siebziger Jahre überhaupt einem brasilianischen Theaterpublikum vermittelbar ist. Wird die Enge der Zweierbeziehung mit ihren Fluchtendenzen als gemeinsame soziale Erfahrung gewertet? Ist *Oberösterreich* ambitionierte österreichische Landeskunde? Umfassende Zivilisationskritik? Frühe Konsumismuskritik? Inwieweit steht hinter dem Erfolg des Stücks nicht auch ein perfides Behagen am Spießertum der Anderen? In derselben Publikationsreihe erschienen *Mensch Meier*, *Das Nest*, und *Wer durch Laub geht* – mithin ein bedeutender Teil Kroetzscher Theaterdichtung. Der Beitrag wird nach kulturellen Affinitäten fragen und Provokationen einzuordnen versuchen, auch in übersetzungstheoretischer Hinsicht.

Schlüsselwörter: Franz Xaver Kroetz. Oberösterreich. Theater-Übersetzung.

* Formação em Filologia Germânica e Filosofia, Westfälische Wilhelms-Universität em Münster, Alemanha. Doutorado em Letras, Westfälische Wilhelms-Universität em Münster, Alemanha. Pós-Doutorado em Linguística (lexicografia e história da linguística), Westfälische Wilhelms-Universität em Münster, Alemanha. Professor associado da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: heidermann@gmail.com



„ICH MÖCHERT SCHON EINMAL NACH WIEN“ – FUG AND MOLD IN FRANZ XAVER KROETZ‘S OBERÖSTERREICH (1972) AND THE BRAZILIAN TRANSLATION FROM 1979

Abstract: *Alta Áustria* is the no. 20 of the series *Caderno de Teatro Alemão*, a series which was published 30 years ago by several Goethe-Institutes in Brazil. The translation itself was created in Curitiba by a group of non-professional translators led by Heidede Emily Liedt. We examine the question of to what extent the fatal petit bourgeois in Austria's Seventies may ever be reproducible for a Brazilian theater audience. The narrowness of the relationship between two people with their escape tendencies will be considered a common social experience? *Alta Áustria* (Upper Austria) is an example of ambitious Austrian cultural critique? Comprehensive commentary on civilization? Early critique on abusive consuming? To what extent the play's success expresses a perfidious pleasure regarding the philistinism of the others? In the same series of publication appeared *Mensch Meier*, *Das Nest* and others – hence an important part of the theatrical poetry of Franz Xaver Kroetz. The contribution will try to categorize affinities and provocations, as well in view of some aspects of translation theory.

Keywords: Franz Xaver Kroetz. Oberösterreich (Upper Austria). Theatre translation.

Das Stück – „Oberösterreich“

„Oberösterreich“, Zwei-Personen-Stück von Franz Xaver Kroetz aus dem Jahr 1972, bringt Anni und Heinz auf die Bühne, Ehepaar, Arbeiterpaar, Verkäuferin sie, er Auslieferungsfahrer. Die nachgezeichnete Realität des einfachen Volks korrespondiert mit der Sprache wie mit dem Ton, in dem sich die beiden begegnen: schlicht, aber nicht simpel, deftig, aber nie anzüglich, geradeheraus, aber nicht unflätig, miteinander vertraut, aber gar nicht müde aneinander. Die Themen könnten allgemeiner und lebensnäher nicht sein: das Fernsehprogramm mit dem Anhimmeln von TV-Prominenz, Konsumwünsche, erfüllte und unerfüllte,

Annis Träume (eine Reise nach Wien) und Heinz' Autotick. Zumeist finden die Dialoge in der Wohnung statt, im Wohnzimmer, in der kleinen Küche, im Schlafzimmer – im Schlafzimmer mit (Zitat aus dem Vorspann) „Anni und Heinz beim gewöhnlichen Geschlechtsverkehr“ (ÖÖ, 15). Es gibt den Ostersonntag im Strandcafé und die Flasche Wein zum Hochzeitstag. Der Zuschauer bekommt den Muff und Mief der Sechziger und Siebziger in Deutschland und in Österreich zu sehen: den Kadett-Fahrer, der dem Freund den größeren Opel missgönnt; den per Ratenzahlung angeschafften Wohnzimmerschrank; das knappe Haushaltsgeld und die drohende Verschuldung. Zu Beginn des zweiten Akts überrascht Anni ihren Heinz mit der Neuigkeit, dass sie schwanger ist. Die Aussicht auf die kleine Familie lässt die beiden rechnen und zusammenstreichen, bis sie auf „318 Mark und 75 Pfennig für drei Personen“ (ÖÖ, 36) kommen oder „3 Mark 54 Pfennig für jeden pro Tag“ (ÖÖ, 36). „Viel is das nicht“ (ÖÖ, 36), kommentiert Heinz die eigene Rechnung. Viel war das wirklich nicht: 3.54 DM pro Person im Jahr 1972. Naheliegend für ihn die Idee einer Abtreibung. Er arrangiert den Arzttermin, er argumentiert, er drängt, doch Anni setzt sich im letzten Moment durch, entwaffnend: „Ich fahr nicht, weil ich dableib.“ (ÖÖ, 39) Wenig später verliert Heinz, der LKW-Fahrer, bei einer Verkehrskontrolle seinen Führerschein. Wo nun eine Überspitzung denkbar wäre und der soziale Radikalabsturz wahrscheinlich mit drohender Arbeitslosigkeit, Verarmung, Verwahrlosung, da kennt das damals neue Volkstheater auch einen weniger dramatischen Weg: „Zamhalt'n muß man dann.“ (ÖÖ, 40) Das sagt die Frau, und der Mann „kriecht weinend zu Anni ins Bett“ (ÖÖ, 40). „Hoffnungsvoll“ (ÖÖ, 42) ist das achtletzte Wort des Stücks, aufhören tut 's mit Musik, volkstümlich, der Ehemann spielt Akkordeon, „Wien, Wien, nur du allein“ heißt das Lied.

Einfach, schlicht, banal! Sind diese Dialoge kommentierenswert? Ist dieser Ehediskurs interpretabel? Bleibt überhaupt etwas, wenn wir dem Stück die wenigen situationsübergreifenden Wendungen und Äußerungen entziehen? „Illusionen braucht der Mensch“ (ÖÖ, 18) ist eine solche, das klingt schon sehr nach Brecht. „Raum braucht

der Mensch“ (OÖ, 25), sagt Heinz wenig später. „Zufriedn muß man sein“ (OÖ, 27), ist Annis Antwort auf die Herausforderungen des Lebens, und „Unzufriedenheit is eine Krankheit, heißt es“ (OÖ, 27). „Man lebt nur einmal“ (OÖ, 29), stereotypisiert es vor sich hin, und ein Echo lautet: „Man muß an das Lebn glaubn“ (OÖ, 30). Allesamt Lebensweisheiten aus zweiter, dritter Hand, allesamt Versuche, das Unerträgliche erträglich zu reden. Nach einer Fernsehsendung heißt es über die beiden Moderatoren: „Weils etwas ham die zwei, was einem imponiert und mitreißt. Man vergißt sich selber ganz. Das is das Schöne daran, was Mut macht.“ (OÖ, 11) Man muss das paradox Hoffnungslose noch einmal zum Klingen bringen: Man vergißt sich selber ganz. Das is das Schöne daran, was Mut macht. Die Verehrung des Anderen, des Entfernten und Unerreichbaren, des Virtuellen geht einher mit der wortwörtlichen Selbstaufgabe. Und die Selbstaufgabe wird keineswegs als Verlust, Zerstörung, als das Ende eigentlich empfunden, sondern als Genuss. Die Entfremdung als Lustfaktor, das Sichvertilgen als Bedingung des Weitermachens.

„Oberösterreich“ könnte ebenso gut „Westerwald“ heißen – oder „Eifel“ oder „Hunsrück“ oder „Bayerischer Wald“. Oberösterreich ist, wo die Provinz in erster Linie Provinz ist, wo die Lebensbedingungen bescheiden sind und die Fantasie beflügeln – in sehr engen Grenzen allerdings. Wien, die Kaiserstadt ist Ziel von Annis Reisesehnsucht, der Wohnzimmerschrank war im Grunde schon eine Anschaffung jenseits der ökonomischen Vernunft. Provinz ist eigentlich überall, wo die Meinung des anderen das eigene Urteil imprägniert.

Dabei ist Heinz, unser Held, durchaus individualitätsbewusst. „Wenn der Kadett nicht so ein Massenauto wär, wär er richtig“ (OÖ, 13), entfährt es ihm. „Weil man der einzige sein will, was denn sonst“ (OÖ, 18), heißt es später. „Etwas Bsonders“ (OÖ, 25), „Was Außergewöhnliches“ (OÖ, 25) möchte er – haben und sein! Heinz, der Auslieferungsfahrer, leidet unter nichts anderem so sehr wie unter seiner Bedeutungslosigkeit: Er spricht von seiner Arbeit und dem „direktn Verkehr mit die Kundn [...] als wär das

gar ned ich, als wär das irgendeiner, der keine Bedeutung hat. Ich.“ (OÖ, 26) Und, im selben Atemzug: „Man macht etwas, irgendeiner der zufällig man selber is, sozusagen, und das ham schon Millionen vorher gmacht, ganz genauso.“ (OÖ, 26)

Diese nicht dem Intellektuellen vorbehaltenen Idee der Entindividualisierung und existentiellen Vermassung lässt unseren Auslieferungsfahrer leiden. Hier ist vielleicht der Punkt, an dem sich das Wesentliche, das relativ Überzeitliche des Kroetz-Stücks entfalten lässt: das Individuum, das seiner Individualität verlustig wird, bewusst und sehenden Auges. Und da mögen die Gesprächsinhalte oberflächlich sein und die Reflexionen flach – der Kern dieser Geschichte ist von universaler Reichweite und atemporaler Dringlichkeit. Es geht um nicht weniger als um die Einordnung des Individuums in das unübersichtliche Große und Ganze. Diese Einordnung ist meistens schmerzhaft, selten harmonisch, unabschließbar, immer dem Risiko des Irrtums ausgesetzt. Es geht nicht um den ganz oberflächlichen Konflikt eines Mehr-Scheinen-als-Sein-Wollens; es geht vielmehr um das Sein-Können, und es geht um das Recht, es zu etwas eigener Besonderheit zu bringen. Das Thema ist vor nicht allzu langer Zeit von einer der Größen der US-amerikanischen Gegenwartsliteratur in der Skala relevanter Aspekte ganz nach vorn geschoben worden. In „TV der Leiden – The Suffering Channel“ schreibt David Foster Wallace, ins Deutsche übersetzt von Marcus Ingendaay, das Folgende:

Das Celebrity-Paradox war jedoch nur Teil eines anderen, universellen, noch tieferen, noch tragischeren Widerspruchs: und zwar zwischen der subjektiv empfundenen Zentralstellung jedes Einzelnen in der Welt und dem Wissen um seine objektive Bedeutungslosigkeit. Auch wenn es niemand laut aussprach, jeder bei Style, Atwater eingeschlossen, erkannte darin den alles beherrschenden Konflikt in der amerikanischen Psyche. Es ging um die Bewirtschaftung der Bedeutungslosigkeit [...]. (WALLACE, 2010, S. 157)

Die Bewirtschaftung der Bedeutungslosigkeit, in David Foster Wallace' Erzählung ist das der übergeordnete Auftrag von Journalisten eines *Lifestyle*-Magazins, intellektuell -wir sind in New York- entsprechend aufgeblasen; bei Kroetz ist es die Konfrontation mit dem Ich, dem die Verhältnisse die Entfaltung verweigert haben – eine Erkenntnis, die sich in Wohnzimmer, kleiner Küche und Schlafzimmer Bahn bricht und zu bedrückender Gewissheit wird. Die „subjektiv empfundene Zentralstellung jedes Einzelnen in der Welt“, wie Wallace das nennt, gilt als Lebens- und Erlebensfolie für den New Yorker Kultautor wie für Heinz, den LKW-Fahrer. Seine Welt ist, was auf Deutsch heute „unterkomplex“ heißt: Wohnzimmer, kleine Küche, Schlafzimmer, Arbeit, Kegelabend, Arbeit – Zitat: „Die Zeit zwischen der Arbeit is zu kurz. Man kommt nicht richtig zu sich die ganze Woch.“ (OÖ, 27) Wo Anni sich so gern so ganz vergisst, da fehlt es dem Mann an der Gelegenheit, zu sich zu kommen. Wir schreiben das Jahr 1972, noch geht der Mann zum Kegeln und nimmt seine Frau mit; Mann und Frau erleben sich noch in ihren Antagonismen: er der Ernährer der Familie, sie die Dazuverdienerin; sie die Gardinennäherin, er der PKW-Sachverständige; er, der zuweilen Lebensmüde, sie, die stets Lebensmutige. Das „Wissen um seine objektive Bedeutungslosigkeit“ erschüttert unseren Helden. Was er macht, „das ham schon Millionen vorher gmacht, ganz genauso“. Diese Einsicht ist nicht das Privileg der Arbeiterklasse – ach ja, Kroetz war Mitglied der DKP, der Deutschen Kommunistischen Partei.

Der Autor – Franz Xaver Kroetz

Der Verfasser von „Oberösterreich“ ist wenig dem Schöngestigen verschrieben, mehr dem Deftigen, gern auch mal dem Rüpelhaften. Bis heute nimmt er kein Blatt vor den Mund, und als er noch schrieb, flogen die Fetzen – vielleicht wie vorher nur bei den ganz authentischen und überaus detailversessenen Naturalisten. Sein Personal ist die einfache Frau, der einfache

Mann, von Beruf immer mal wieder LKW-Fahrer, wie im Stück „Das Nest“ aus dem Jahr 1975, wie im richtigen Leben des Autors übrigens, der sich als Gelegenheitsarbeiter, Kraftfahrer und Pfleger durchgeschlagen hatte, bis er ans Schreiben geriet, das ihn spätestens seit „Oberösterreich“ in der deutschsprachigen Theaterszene bekannt machte. 1972 ist das Jahr von „Oberösterreich“ (mit der Uraufführung in den Städtischen Bühnen Heidelberg), ebenfalls das Jahr, in dem Kroetz den renommierten Deutschen Kritikerpreis erhielt, und auch das Jahr, in dem er der DKP beitrug, für die er 1972 und 1976 als Kandidat für den Bundestag in Erscheinung trat, bevor er diese Partei 1980 bereits wieder verließ. Eine Kritiker-Meinung: „Seine Dramen der 70er Jahre porträtieren Menschen, die durch ihr soziales Elend sprachlos werden und scheitern.“ Das greift wirklich zu kurz. „Oberösterreich“ zum Beispiel zeigt einfache, bescheidene, überhaupt nicht beneidenswerte Lebensverhältnisse – soziales Elend aber sieht anders aus. Anni und Heinz begegnen uns in ihrer Biederkeit, die schon in den 70er Jahren abstoßend gewesen sein mag – sprachlos aber sind die beiden nicht. Sogar im Bett, erster Akt, vierte Szene, wissen sie sich – gemessen an den Beischlafgewohnheiten der 70er Jahre – ganz gut zu artikulieren! Und „scheitern“ schließlich! Die beiden scheitern nicht! Keineswegs! Sie kultivieren ihre ganz kleinen Fluchten, den Osterspaziergang, den wahrscheinlich unsäglichen Wohnzimmerschrank, den Kegelabend. In der großstädtischen Perspektive von damals und auch von heute aus gesehen haben wir es mit den Spießern par excellence zu tun – natürlich. Aber es hat auch eine gewisse Größe, wenn Anni zu der ernüchternden, aber realistischen Einschätzung gelangt: „Mir sind der gute Durchschnitt, da muß man sich abfinden.“ (OÖ, 26) Diese Erkenntnis ist wahrscheinlich nicht zerstörerischer als der postmoderne Narzißmus und Individualitätsfetischismus mit seinem Konsumismus auf Höchsthiveau. Und noch etwas: „Zamhalten muß man dann.“ (OÖ, 40), sagt Anni angesichts der wirklich bedrohlichen Situation der Arbeitslosigkeit ihres Mannes. „Zusammenhalten“ ist eigentlich eine ganz schöne Lösung, und klingt sie auch noch so altmodisch. „*Depois dessa, precisamos*

ficar ainda mais unidos.“ (AA, 61) heißt dieser Satz in der Fassung von Curitiba. Die Erfahrung zeigt ja, dass das Große oft in der Einfachheit liegt, dass das Zusammenhalten im ganz Kleinen oft größere Früchte trägt als die Solidarität im deklarierten Universellen.

Die Übersetzung – „Alta Áustria“

Eine der brasilianischen Übersetzungen des Kroetz-Stücks datiert aus dem Jahr 1979; als Übersetzer ist angegeben die „Grupo de Tradutores do Instituto Goethe de Curitiba-Paraná/Orientação e adaptação: Heidede Emily Liede“. Wie die meisten der in dieser Initiative des Goethe-Instituts entstandenen Übersetzungen deutschen Theaters enthält auch die „Oberösterreich“-Übertragung folgenden Hinweis: *„Esta publicação é somente informativo. Em caso de interesse numa produção da peça, não existindo uma tradução autorizada pela SBAT, deve-se obter uma edição definitiva, feita por um tradutor registrado na SBAT.“* (AA, o.S.) Es ist hier nicht der Ort, über Bezeichnungen wie „publicação somente informativa“, „tradução autorizada“ und „edição definitiva“ nachzudenken. Es ist nicht einmal der Ort, übersetzungskritisch an den Text heranzugehen, da Übersetzungskritik -spätestens seit den 60er Jahren eine quasi millimetergenaue Herangehensweise bedeutet und die beteiligten Texte Zeile für Zeile, Entscheidung für Entscheidung vergleichen lässt – eine Arbeitsweise, die zum Eventcharakter eines Kongresses einfach nicht passt. Das Fehlen von fast mikroskopischer Präzision im Sinne von Katharina Reiß ist ja bis heute auch der Grund dafür, dass es derart wenig gute Übersetzungskritik gibt. Anstelle einer minutiösen Gegenüberstellung von Original und Übersetzung wird auch hier eine allgemeine Einschätzung vorgenommen, die danach als Ausgangspunkt für die Frage dienen wird, ob dieser Theatertext als Theatertext angemessen übersetzt worden ist. Gut und richtig war die Entscheidung des Übersetzerteams, auf alles zu verzichten, was als

Versuch hätte angesehen werden können, den Dialekt nachzubilden. Kroetz selbst stellt dem Stück hierzu folgende Bemerkung voran: „An Süddeutsch angelehnt, also relativ ungebunden und lediglich in der Grammatik sehr eigenständig bayrisch.“ (OÖ, 9) Jede Bemühung, die Anlehnung ans Süddeutsche zu konstruieren, wäre fehlgeschlagen, und so war die Entscheidung zugunsten eines gesprochenen und eher städtischen Umgangsportugiesisch angemessen. Die Übersetzung ist sehr sorgfältig, auf Fehler hinzuweisen ist nicht Aufgabe dieses Beitrags, der stattdessen eingangs auf einen Umstand eingehen möchte, der kurios erscheint und doch eine genauere Betrachtung verdienen würde: Es geht um die Frage, inwieweit Fehler im Original in der Übersetzung als Fehler aufzutreten haben. So sagt Heinz, „ein Metereologe (habe) gsagt“ (OÖ, 15) . Und die Übersetzer stellen den Lapsus nicht richtig, sondern geben den „meteorólogo“ als „metereólogo“ wieder. Es gilt eben bei der Übersetzung immer, was Ulrich Blumenbach, Übersetzer von David Foster Wallace über die eigene Arbeit gesagt hat: „Ich musste das Falsche richtig falsch übersetzen“ (<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,646947,00.html> – 10.8.2011). Eine ganze Reihe handwerklicher Entscheidungen sind richtig ausgefallen: Eigennamen sind nur da übernommen worden, wo man beim brasilianischen Zuschauer die entsprechende Vorkenntnis voraussetzen konnte. Schönherr nein, Curd Jürgens ja, und aus „Tenglmann“ (OÖ, 14) wird ein „supermercado“ (AA, 11). Interessant die übersetzerische Veränderung von Satzzeichen. Mehrmals und immer nach „gell“ wird aus dem Punkt am deutschen Satzende ein Fragezeichen im Portugiesischen, was in pragmatischer Hinsicht bemerkenswert anders ist: „Einmal fahrn mir auch nach Wien, gell.“ (OÖ, 10) vs. „Vamos pra lá um dia, não é?“ (AA, 3) Ebenfalls richtig und nachvollziehbar die Entscheidung, darauf zu verzichten, Annis verrutschtes Englisch im Portugiesischen nachbilden zu wollen. Anni sagt „schwimming-pool“ (OÖ, 12) und völlig richtig wird daraus in der brasilianischen Übertragung „piscina“ (AA, 7). Einfach nicht nachbildbar sind auch gewagte dialektale Passivkonstruktionen wie diese „Jetzt muss

gangen sein, sonst kommen mir zu spät.“ (OÖ, 22) Das Team belässt es ganz undramatisch bei folgender Äußerung: „*Agora temos que ir, senão chegamos atrasados.*“ (AA, 26) Zuweilen bedeutet der zwangsläufige Verzicht auf jede dialektale Anspielung natürlich einen Verlust von Deftigkeit: „*uma criança é um fator que não se pode avaliar*“ (AA, 57) ist schwach im Vergleich zu einer umwerfenden Äußerung des sich verweigernden Vaters: „ein Kind is ein Faktor, wo kein Mensch überschaut“ (OÖ, 38f).

Ich komme zu der Frage nach der Textsortenadäquatheit der Übersetzung. Fabienne Hörmannseeder -aus Wien!- hat über die „bühnenwirksame Übersetzung“ gearbeitet und die Ergebnisse in ihrer Dissertation unter dem Titel „Text und Publikum“ (Stauffenburg 2008) vorgestellt. Fabienne Hörmannseeder zitiert Josef Weinheber, Wiener Autor, mit den Worten: „Sprach, des is Bluat, und Schrift is Papier“ (HÖRMANNSEDER, 2008, S. 115). Besser ist die Herausforderung in acht Wörtern nicht zu umreißen! Die Besonderheit der Theater-Übersetzung und ihre Vorläufigkeit im Blick auf die Inszenierung ist von Mary Snell-Hornby (Universität Wien) beschrieben worden: „Die schriftliche Vorlage ist mit einer Partitur vergleichbar, die erst im Zusammenspiel der vorgesehenen ‚Instrumente‘ interpretiert und realisiert werden und dadurch ihr volles Potential entfalten kann.“ (SNELL-HORNBY, 1993, S. 336) Diese Entfaltung gelingt nur, wo die Textvorlage theaterspezifische Bedingungen erfüllt – Bedingungen, die Hörmannseeder in drei Dimensionen darstellt. Es geht darum, welche Kriterien im Blick auf den Übersetzer, im Blick auf das Publikum und im Blick auf die Schauspieler Berücksichtigung finden müssen. Schlüsselbegriff ist die „Bühnenwirksamkeit“, die sich nur ergeben kann, wo seitens des Publikums von einer „verständlichen Beschaffenheit“ des Stücks ausgegangen werden kann, von „Hörbarkeit“, „Fasslichkeit“, „Klarheit“ – und wo der Text dem Schauspieler mit seiner „Sprechbarkeit“, „Atembarkeit“ und „Spielbarkeit“ Eigenschaften zusichert, die sich als ausgesprochen theaterspezifisch erweisen. (HÖRMANNSEDER, 2008, S. 95-111)

Dem Originaltext war ja eine Anweisung vorangestellt, deren zweiter Teil so lautet: „Keinen süddeutschen Dialekt beherrschende Schauspieler müssen die Sprache als Kunstsprache betrachten und herstellen.“ (OÖ, 9) Das wird im deutschen Sprachraum nicht weiter schwierig sein, eine irgendwie „an Süddeutsch angelehnt(e)“ Varietät ist deutschen Schauspielern zumutbar und Zuschauern vertraut. Die entsprechende Anweisung ist so übersetzt: „*Nível de linguagem com formas gramaticais nem sempre corretas, como também acontece na linguagem tirada do dialeto bávaro usado pelo autor. Atores que não dominem bem essa linguagem devem recriá-la como linguagem artificial.*“ (AA, o.S.) Die Übersetzer haben auf unkorrekte grammatische Formen verzichtet, was völlig richtig ist, da die meisten der grammatisch bedenklichen Formen im Originaltext bedenklich sind nur vor dem Hintergrund des Standarddeutschen und der Dichotomie von gesprochenem und geschriebenem Deutsch. Durch den Verzicht auf jeden Versuch der Nachbildung von Dialekt ergibt es sich, dass Grammatikverstöße ganz wegfallen; ausgeglichen werden diese durch eine radikal einfache Diktion. Die Übersetzung kommt beinahe ohne Hypotaxe aus, ohne „Drumherumgerede“ auch: eine Beispielsequenz aus der dritten Szene, zweiter Akt: „*Nós temos que pensar na nossa situação./No que pensa?/Temos que pensar na nossa situação./Você pensa demais./Que nada./Como a pessoa muda./Quem?/Você./Porque não vejo saída./A gente não precisa mudar só porque não vê saída./O homem precisa de espaço, é isto./Por que?*“ (AA, 30f) Es gibt nicht ein Lexem außerhalb des portugiesisch-brasilianischen Grundwortschatzes! Die durchschnittliche Satzlänge ist rekordverdächtig. Wiederum dient die dritte Szene des zweiten Aktes als Minicorpus, die durchschnittliche Satzlänge beträgt 5,5 Wörter (564 Wörter in 102 Sätzen); noch kürzer sind die Sätze in der allerersten Szene des Stückes: 5,2 Wörter pro Satz (207 Wörter in 40 Sätzen). Die Äußerungen in „Alta Áustria“ sind ausnahmslos sprechbar, atembar, spielbar – die schauspielerischen Herausforderungen des Stückes rühren nicht vom Text her. Das gilt für das Original wie für die Übersetzung ins Portugiesische.

Die wesentliche Herausforderung dürfte die dramaturgische sein, die Herausforderung nämlich, die Beklommenheit des Stücks zum Klingen zu bringen und die Enge des Kleinbürgerlichen auf einer zwangsläufig wohl sehr kleinen Bühne.

Apropos: Zwei-Personen-Stück mit kleiner Bühne ist wahrscheinlich ein Hauptmotiv dafür, dass „Oberösterreich“ relativ erfolgreich war – und geblieben ist. Nicht sonderlich erfolgreich waren die Kroetz-Stücke allerdings in Brasilien. Über ein Theaterprojekt der „Oficina Cultural Oswald de Andrade“ heißt es beispielsweise „O projeto teve vida curta“. „Cidade Alta“ (so hieß „Oberösterreich“ dort) und „O Ninho“ wurden 2003 auf dem Festival in São José do Rio Preto aufgeführt (basierend auf einer Übersetzung von Christine Röhrig). Einigermaßen naiv hieß es in der Projektdarstellung: „As problemáticas levantadas em terreno alemão têm diversos pontos em comum com nosso meio.“ Kroetz dürfte nur funktionieren, wo Regisseur und Ensemble sich sehr viel Freiheit erlauben und den Partitur-Gedanken sehr ernst nehmen. Treue zum Originaltext ist ganz besonders im Fall von Kroetz unangebracht, und ein Text wie „Oberösterreich“ taugt nicht als theaterhistorisches Dokument, sondern bedarf der radikalen Aktualisierung, und zwar in lokaler wie in temporaler Hinsicht. Ein Beispiel für die Freiheit, mit der das Stück angegangen werden kann, findet sich im Begleittext zur Aufführung im Turmtheater Regensburg: „Um diesem gutgeschriebenen prägnanten Text (...) das Antiquierte der Nach-68er-Jahre zu nehmen, haben wir das Stück in eine Grotteske getrieben: die Darsteller sind deutlich älter und spielen fern eines ‚Küchenrealismus‘.“ So kann es gehen: Der Text wird als Impuls genommen, und angesichts der vierzig Jahre, die seit dem Verfassen des Stücks ins Land gegangen sind, und angesichts der Tabubrüche, die sich mit der größten Selbstverständlichkeit vollzogen haben, bedarf dieser Impulstext einer weitgehenden Radikalisierung. Die -wenngleich miefigen und muffigen- Lebensverhältnisse der Siebziger erscheinen dem heutigen Leser zuweilen als Sozialidylle, Hartz war nur ein Familienname, Hartz IV in weiter Ferne. Und in Brasilien? In

Brasilien darf man einen 1972er Kroetz nicht nötig haben. Es muss eigenes, zeitgemäßeres Theater geben, um mit den Konflikten fertigzuwerden, die bekannt und benannt sind. Solange es eine „classe F“ (mit einem Monatseinkommen von weniger als 200 Reais/Target) geben kann, solange 10,4 Prozent der Bevölkerung über 44 Prozent des Nationaleinkommens verfügen (http://blig.ig.com.br/eder_geo/2010/03/07/classes-a-b-c-d-e-e-no-brasil/ - 14.8.2011), solange müssen wir uns vielleicht nicht vorrangig mit Sozialkonflikten in der Bundesrepublik des Jahres 1972 befassen. Lusitanistentagsmäßig reden wir ja auch von Utopien, und eine Utopie könnte die eines sozial wirkungsvollen brasilianischen Theaters sein, das via Übersetzungen Impulse aus aller Welt aufzunehmen bereit ist, in der Folge dann sehr eigenständig die eigenen Nuancen menschlicher Existenz herausarbeitet. Mit Bedeutungslosigkeit kann man sich arrangieren, mit Hoffnungslosigkeit nicht. Und: Anni wird es schaffen nach Wien.

An dieser Stelle schließen wir die kurze Betrachtung der „Oberösterreich“-Übersetzung, um allerdings in einem anschließenden Schritt ganz kurz die Initiative darzustellen, der diese und andere Übersetzungen zu verdanken sind.

Die Reihe – “Caderno de teatro alemão”

In verschiedenen Goethe-Instituten Brasiliens (Curitiba, Porto Alegre, Salvador) fanden sich in den 70er und 80er Jahren Gruppen von DozentInnen und StudentInnen, um deutsche Theaterstücke ins Portugiesische zu übertragen. Es entstand so eine bemerkenswerte Sammlung moderner Dramentexte. Moderne Klassiker (Frisch, Tankred Dorst) überwiegen, engagiertes Kindertheater ist mit dem Grips-Theater sehr präsent, und Franz Xaver Kroetz ist in dieser Sammlung von rund 50 Übersetzungen geradezu überrepräsentiert. Außer „Oberösterreich“ (Uraufführung 1972/brasilianische Übersetzung 1979) wurden „Das Nest“/“O Ninho“ (Uraufführung 1975/brasilianische Übersetzung 1980), „Mensch

Meier“/“Linha de montagem“ (Uraufführung in Brasilien (!) 1978/Übersetzung Goethe-Institut Porto Alegre 1979), „Nicht Fisch, nicht Fleisch“/“Nem peixe, nem carne“ (Uraufführung 1981/brasilianische Übersetzung 1982) und schließlich „Wer durchs Laub geht“/“Quem atravessa a folhagem“ (Uraufführung 1981/brasilianische Übersetzung 1987) erarbeitet. Fünf der rund fünfzig Theatertexte sind demnach Kroetz-Stücke. Seine Vorrangstellung lässt sich auch leicht erklären. Die Kroetz-Texte sind ausnahmslos unmittelbar zugänglich, und zwar in sprachlicher, in stilistischer, in inhaltlicher, in struktureller Hinsicht. Es gibt keine Geheimnisse! Alles erschließt sich beim ersten Lesen! Immer geht es um die großen Krisen in kleinen Verhältnissen – der spießige Wohnzimmerschrank ist Programm, auch in „Das Nest“, einer Fortsetzung gewissermaßen von „Oberösterreich“. Der Kroetz-Kosmos ist die Kleinstadt (Augsburg zum Beispiel) – und das stets vor der Großstadt-Illusion (Wien zum Beispiel oder auch München). Die ungewollte Schwangerschaft, das uneheliche Kind, die Familienehre sind die thematischen Stationen der ersten Kroetz-Stücke. Spätere Stücke -insgesamt hat Kroetz um die 60 Dramentexte vorgelegt- bringen einen teilweise erstaunlich kruden „da oben/hier unten“-Agitprop, wie beispielsweise in „Münchner Kindl“ Untertitel: „Eine Ballade aus Bayern“, die ganz reich mit ganz arm in Beziehung setzt und im Grunde wohl die DKP-Mitgliedschaft des Autors aufarbeitet. „Münchner Kindl“ ist von den Gruppen des Goethe-Instituts nicht übersetzt worden, ebenso wenig wie „Dolomitenstadt Lienz, Posse mit Gesang“, einer Sequenz von Unterhaltungen zwischen inhaftierten Straftätern, ebenso wenig wie „Maria Magdalena, Komödie in drei Akten frei nach Friedrich Hebbel“ aus dem Jahr 1973, dem vielleicht überzeugendsten Stück aus der Feder von Kroetz. Überzeugend ist der Text, weil er zum einen die Größe der sozialen Hebbel-Dramatik bewahrt und zum anderen gewissen gesellschaftlichen Veränderungen Rechnung trägt, die aus dem bürgerlichen Trauerspiel des 19. Jahrhunderts immerhin eine Komödie werden und die Marie überleben lassen, wo Klara sich das Leben nahm.

Die leichte Erschließbarkeit der Texte wird ein Grund gewesen sein, Kroetz zu übersetzen. Hiermit zusammen hängt natürlich der Umstand, dass der Umgangssprache in den 70er und 80er Jahren eine gewisse Emanzipation zuteilwurde. Und diese Emanzipation wurde im Deutsch-als-Fremdsprache-Bereich aufgegriffen und oft sehr produktiv umgesetzt. Plötzlich galt das gesprochene Wort – und nicht mehr der zumeist tote Text von zweifelhaften Figuren aus der Lehrbuch-Retorte. Da kam ein Kroetz gerade recht, der dem Volk ganz gut aufs Maul schaute und authentische Dialoge abzuliefern verstand. Die Kehrseite dieser Authentizität allerdings ist die relativ kurze sozial-kulturelle Halbwertszeit der Stücke. Die Texte sind derart in den politischen und gesellschaftlichen Moment hineingeschrieben, dass man von einer Langzeitwirkung nicht ausgehen kann. Kroetz wusste das, und erst kürzlich brachte er dies noch einmal auf den Punkt, als er in einem Tagesspiegel-Interview (vom 12.10.2008) bemerkte: „Meine Stücke sind Dokumente ihrer jeweiligen Zeit; kleinteilige Konstrukte.“ Da ist es gut, dass die Gruppen des Goethe-Instituts die Kroetz-Stücke schnell übertragen haben. Mal vergingen fünf oder sechs Jahre von der Uraufführung eines Stücks bis zur Übersetzung in Porto Alegre oder Curitiba, mal war es nur ein Jahr – im Durchschnitt waren es gerade einmal vier Jahre, was -Kompliment- auch bedeutet, dass die Projekt-Verantwortlichen sehr nah am bundesdeutschen Theatergeschehen waren. Als „Dokumente ihrer jeweiligen Zeit“ können die Stücke von Kroetz keine bedeutsamen Textvorlagen für unsere Zeit sein, sondern allenfalls Impulse geben und im wesentlichen daran erinnern, dass die deutsche Provinz der 70er und 80er Jahre ein Gruselkabinett bürgerlicher Repression gewesen ist – aber auch, dass etliche der Repressionsmechanismen längst überwunden sind. Wo die Patchwork-Familie dabei ist, zur Regel zu werden, da haben sich eben auch gesellschaftliche und familiäre Zwänge gewandelt. Auch die Utopien: Anna zum Beispiel sitzt wahrscheinlich längst im Flugzeug und fliegt für fünfzehn Euro die europäischen Metropolen ab.

References

Hörmannseeder, Fabienne. *Text und Publikum: Kriterien für eine bühenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr, 2008.

Kroetz, Franz Xaver. *Oberösterreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972. (OÖ)

_____. *Alta Áustria*. Übersetzung von Grupo de Tradutores do Instituto Goethe de Curitiba. Titel des Originals: „Oberösterreich“. Porto Alegre: Instituto Goethe do Brasil, 1979. (AA)

_____. *Linha de Montagem*. Übersetzung von Grupo de Tradutores do Instituto Goethe de Curitiba. Titel des Originals: „Mensch Meier“. Porto Alegre: Institutos Goethe do Brasil, 1979.

_____. *O Ninho*. Übersetzung von Heidede Emily Liedt. Titel des Originals: „Das Nest“. Porto Alegre: Institutos Goethe do Brasil, 1980.

_____. *Nem Peixe, nem Carne*. Übersetzung von Tania M. Bernkopf e Betty M. Kunz. Titel des Originals: „Nicht Fisch, nicht Fleisch“. Porto Alegre: Institutos Goethe no Brasil, 1982.

Snell-Hornby, Mary. „Der Text als Partitur: Möglichkeiten und Grenzen der multimedialen Übersetzung“. In Holz-Mänttari, Justa; Nord, Christiane (Hrsg.). *Traducere Navem: Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Studia Translatologica (1993).

Wallace, David Foster. „TV der Leiden: The Suffering Channel“. In *Vergessenheit: Storys*. Übersetzung von Marcus Ingendaay. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010.

Recebido em: 12/02/2014

Aceito em: 23/05/2014