Marie-Christine Gay

„Gossen-Orpheus“ Jean Genet: Deutsche Übersetzungs- und Rezeptions- schwierigkeiten eines poetisch-derben Stils

Abstract: Jean Genet's (1910–1986) unusual lifestyle and work bear witness to multiple literary, linguistic and sociological influences. What is seen today as a unique feature caused turmoil in 1960s' France. In West Germany however, the scandalous author enjoyed first a tentative and later an established success. His hybrid, often provocative style led to considerable difficulties in translation as well as fierce debates about the reception of this "Gutter-Orpheus". Genet's work always oscillates between æstheticism and profanity, as literary sentences are interrupted by obscenities or complemented by slang (the 'argot' of military servants and prostitutes) in a highly productive literary process. The author also spices up the blend with the highly specialized colonial vocabulary of former French Africa. His contribution resides both in the defiance of decency and in the blending of poetic and vulgar language on the stage. These peculiarities call for an examination of the stylistic transfer from diverse cultural influences into a different normative and discursive context.

The transfer from one theatrical landscape to another is a tedious process that begins with the translation, continues throughout staging, including adaptation, and ends with the reaction of target audience and reviewers. Translation and staging in a foreign culture implies a series of dramaturgical interferences such as simplification or even falsification of the original work. These processes are exemplified and analysed through Genet's Algerian drama *Les Paravents* (*The Screens*, 1960), a play that was first published in West Germany at a time when it was censored in France at war. It premiered on May 19th 1961 at the *Schlosspark Theater* in West Berlin while French staging was postponed by several years. Interestingly, the German publishing and dramaturgical personnel felt obliged to attenuate Genet's language and present a mild, revised version of the text. The critical comparison of the original and German versions sheds a new light on the difficulty of transposition and ultimately inter-cultural communication. The need for adaptation, the interventions during the production process as well as the reception by the German public are highly relevant to understanding the power and limits of hybridisation as an innovative process.

Keywords: Cultural transfer; cultural relations; Federal Republic of Germany; Hybridisation; Jean Genet; *Les Paravents* / *The Screens* (1960); Reception; Translation; Transposition; Staging

1 Einleitung

Im dreizehnten Bild von Jean Genets Algeriendrama *Die Wände* tauschen sich zwei Figuren über ihre trüben Perspektiven aus. Was auf den ersten Blick wie die Flucht aus einer ungünstigen Lage erscheinen mag, verbirgt jedoch im Kern einen selbstironischen, metaphorisch anmutenden Hinweis auf den Stil des Verfassers:

La Vamp: [...] il nous faudra aussi reprendre cet affreux langage...

Le Fils: Ça me fait chier aussi, mais si on veut se sauver vite, il faut que les mots aient la trouille, eux tout comme nous. En route. (Genet 1961, 148)

[Vamp: [...] dann müssen wir auch wieder in diese abscheuliche Sprache zurückfallen...

Sohn: Auch mich kotzt das an, aber wenn wir uns rasch davonmachen wollen, müssen die Worte genauso viel Schiss haben wie wir. Also weiter. (Genet 1968, 95)]

Jean Genet (1910–1986) gehört zu den „enfants terribles“ [bösen Buben] der französischen Nachkriegsliteratur. Die Stigmatisierung seiner Person als Kleinkrimineller und Homosexueller wurde in Westdeutschland als „Phänomen Genet“ bezeichnet, Publikationen und Erstaufführungen führten zu Eklaten in der Presse sowie unter Literaten und Theatermachern. Genets Romane unterlagen bei ihren Ersterscheinungen in deutscher Sprache dem Vorwurf der Unzüchtigkeit und der Erregung öffentlichen Ärgernisses: Gegen *Querelle* (Genet 1955) wurde ein Verfahren eröffnet und *Notre-Dame-des-Fleurs* (Genet 1960a) musste sich einem Prozess unterziehen. Die westdeutschen Erstaufführungen seiner Stücke lösten wiederum Erstaunen und Ratlosigkeit, Ekel oder gar Entsetzen aus. Der Lebensweg dieses skandalträchtigen Poeten wurde in die Tradition François Villons gestellt, sein Stil in die Erbschaft von Louis Ferdinand Céline.

In dem folgenden Beitrag soll der von vielfältigen kulturellen und sozialen Einflüssen geprägte poetisch-derbe Stil Genets im Hinblick auf seine Übersetzungen und Rezeption im deutschsprachigen Raum analysiert werden¹. In der Tat wird die Vermittlung in einen anderen Sprach- und Kulturraum durch den heterogenen Sprachgebrauch des Autors zunehmend erschwert, was vorzugsweise im Rahmen von Theaterinszenierungen, anhand der Reaktionen des Publikums und der Rezensenten, beobachtet werden kann. Somit beschränkt sich folgender Artikel auf die Stücke Genets, insbesondere auf das 1960 veröffentlichte Drama *Die Wände* (vgl. Genet 1960). Die Rezeption dieses Stücks wurde bereits in zwei Artikeln analysiert (vgl. Aslan 1972 und Colin 2014), jedoch setzen sich diese nicht

¹ Grundlage dieses Forschungsobjekts ist die 2016 an der Université Paris Nanterre / Universität zu Köln verteidigte Dissertation, die von De Gruyter veröffentlicht wurde (Marie-Christine Gay 2018).

mit den Schwierigkeiten der Übersetzung der Sprache Genets und deren Aufnahme im deutschsprachigen Kulturraum auseinander.

Der Analysegegenstand der Theaterrezeption bettet sich in den Wissensbereich des Kulturtransfers ein. Die Forschungsarbeiten über deutsch-französische Austauschmechanismen der Germanisten und Historiker Michel Espagne und Michael Werner (vgl. Espagne und Werner 1988) liefern vorliegendem Artikel, in Anbetracht der eingenommenen interkulturellen Perspektive, einen hilfreichen methodologischen Ansatz. Espagnes Analyse veranschaulicht, dass das erfolgreiche Ergebnis eines Kulturtransfers zum einen mehr den soziokulturellen Umständen der Empfangskultur unterliegt als denen des Herkunftslandes und zum anderen Elemente des latenten nationalen Gedächtnisses der Empfangskultur reaktiviert (vgl. Espagne 1999, 21). Zudem gehe es darum, ein „fremdes Objekt zu interpretieren, es in das neue Referenzsystem zu integrieren – meistens zuerst durch neue linguistische Referenzen – [es] zu übersetzen“² (Espagne 1999, 20). Desgleichen fordert die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, bei der Analyse eines Kulturtransfers solle der komplette Prozess des Austauschs berücksichtigt werden, eine, wie Fischer-Lichte betont, jedoch kaum verbreitete Vorgehensweise.³

Vorliegender Artikel wird sich sowohl mit den Übersetzungs- und Inszenierungs- als auch mit den Rezeptionsprozessen des Transfers von Genets *Wänden* auf westdeutschen Bühnen auseinandersetzen, um den „gesamten Prozess der kulturellen Transformation“ (Fischer-Lichte 1988, 143–144) angesichts des heterogenen, zwischen hoher und niederer Literatur pendelnden Stils des Autors zu verfolgen.

2 „[D]’interpréter un objet étranger, de l’intégrer à un nouveau système de références qui souvent sont pour commencer de nouvelles références linguistiques, de traduire“ (Übersetzung Marie-Christine Gay).

3 „Wenn man herausfinden will, aus welchem Grund, zu welchem Zweck und mit welchen Folgen ein Drama einer fremden Kultur in Szene gesetzt wird, reicht es daher nicht aus, die verwendete Übersetzung zu untersuchen noch auch die spezielle gesellschaftliche Situation, in der die Inszenierung vorgenommen wird. Vielmehr muss der gesamte Prozess der kulturellen Transformation zum Gegenstand der Untersuchung gemacht werden: Es sind also auch die konkrete Aufführung hinsichtlich ihres Einsatzes der theatralischen Zeichensysteme sowie Dokumente ihrer Rezeption durch das Publikum zu analysieren“ (Fischer-Lichte 1988, 143–144).

2 Jean Genet, der „Gossen-Orpheus“

2.1 Ein verfluchter...

Insofern als Genets Leben⁴ sein Werk thematisch und stilistisch tiefgehend geprägt und seine Rezeption weitgehend beeinflusst hat, soll es im Folgenden konzis dargestellt werden. Der unter westdeutschen Theaterkritikern „Orpheus aus der Gosse“ genannte Schriftsteller (Pfeiffer 1961) wuchs als Vollwaise bei einer Pflegefamilie auf und verbrachte seine Jugend in äußerst strengen und brutalen Erziehungsanstalten, wie in der Strafkolonie von Le Mettray. Dort sind die Gründe für die Themen Diebstahl, Verrat und Homosexualität zu suchen, die später zu den Leitmotiven seines Werkes wurden (vgl. Dichy und Fouche 2010). Es folgte eine zwei Jahrzehnte lange Existenz als Soldat, Fremdenlegionär, Deserteur und Kleinkrimineller; während der Streifzüge durch Europa lebte Genet von Diebstahl und Prostitution. Er fühlte sich in anderen Kultur- und Sprachkreisen zuhause und hegte stets eine Affinität für die Fremde und das Fremde, was seine zukünftige gelungene Rezeption außerhalb der französischen Grenzen anzukündigen schien.⁵ Genets Rückkehr nach Frankreich ist von zahlreichen Gefängnisaufenthalten geprägt, während derer er seine Romane verfasste und sich allmählich einen Namen in der literarischen Pariser Szene machte. Dank des Einsatzes von Jean-Paul Sartre und Jean Cocteau entkam der „poète maudit“ [verfluchter Poet] 1944 einer lebenslangen Haftstrafe.

2.2 ... und fluchender Poet

Der Autodidakt Genet beachtete literarische Wertungen nicht, sondern verachtete sie: „Für die Vorstellung eines literarischen Werks hätte ich nur ein Achselzucken“, schreibt er in seinem autobiographischen Roman *Tagebuch des Diebes* (Genet 2001, 118). Sein ungewöhnlicher Stil entspringe weniger dem Streben nach

⁴ Bzgl. einer ausführlicheren Biografie Genets siehe die in den 1950er (Bonnefoy 1956), 1970er (Aslan 1973) und 1990er Jahren (White 1993) erstellten Studien.

⁵ Als sprachbegabt erwies sich der zukünftige Schriftsteller ebenfalls (vgl. White 1993, 169). Genets deutschsprachiger Verleger Andreas J. Meyer, Gründer des Merlin-Verlags, teilte mir mit, dass Genet über Deutschkenntnisse verfügte, was seinen Biografen bisher entgangen war: „Genet sprach natürlich nicht fließend Deutsch, das wäre ein Missverständnis. Er verstand Deutsch recht gut, machte aber selbst so wenig wie möglich Gebrauch davon. Ich bin überzeugt, dass er sich seine Deutsch-Kenntnisse in der Zeit seines Vagabundierens durch Europa, insbesondere durch Deutschland angeeignet hat“ (Meyer 2013).

Innovation oder Experimentieren als dem Willen, den Leser mit der Schattenseite der Gesellschaft zu konfrontieren. So heißt es einige Zeilen weiter:

Während ich verschönte, was Ihr verachtet, wurde mein Geist dieses Spiels müde (mit glorreichen Namen zu benennen, was mein Herz erschütterte) – und verweigert jede Bezeichnung. Ohne sie zu vertauschen, nimmt er alle Wesen und Dinge in ihrer ungeschminkten Nacktheit hin. Und weigert sich, sie zu kleiden. (Genet 2001, 119)

Die heterogenen, hybriden Merkmale von Genets Stil sind vielfältig. Seine oft als obszön oder gar pornographisch bezeichneten Werke schwanken zwischen poetisch anmutenden Passagen und derben, dem Volksmund entnommenen Redensarten. Edle Wendungen werden abrupt unterbrochen und mit saloppen, brutalen oder vulgären Ausdrücken versehen oder von einem anderen Sprachniveau abgelöst, dem „Argot“ der Gaunersprache oder des Prostitutions- und Militärjargons. Somit erfährt Genets Leser eine zweifache Grenzüberschreitung: Zum einen ist er auf einer stilistischen Ebene einem Peleleme diverser Sprach- und Stilebenen ausgeliefert, zum anderen überschreitet er auf einer thematischen Ebene die Grenze zu einer Gesellschaftsschicht, in der die Faszination des Bösen und des Schrecklichen ihren Ausdruck findet. Darüber hinaus schöpft Genet gelegentlich aus dem Wortschatz der französischen Kolonialsprachen des Maghreb und der Sub-Sahara, vor allem in seinen Stücken *Die Wände* und *Die Neger*. Dies führt zu einer zusätzlichen kulturhistorischen Dimension, der bei dem Transfer der Werke in andere Sprach- und Kulturkreise Beachtung geschenkt werden muss.

3 Kultureller Transfer von Genets *Wänden* in den deutschen Sprachraum

3.1 Übersetzungsschwierigkeiten

Bei den Rezeptionsmechanismen von einem Theaterfeld zum anderen handelt es sich um einen langwierigen Prozess, der bei der Übersetzung beginnt, durch die Inszenierung – und in manchen Fällen durch eine Adaption – fortgeführt wird und erst bei der Rezeption durch das Zielpublikum und die Rezensenten endet. Auf den Ebenen der Übersetzung und der Inszenierung kann es zu Veränderungen und Interferenzen kommen, welche die sprachliche und kulturelle Vielfalt des Originalwerks vereinfachen oder gar vertuschen. Die Schwierigkeit eines solchen Unterfangens soll nun anhand einer Fallstudie, nämlich zu Genets Algeriendrama *Die Wände*, erläutert werden.

Die Wände, ein langes und schwieriges Werk, war in der Ursprungsversion von 1958 in 17 Bilder unterteilt. Der Titel weist auf das von Genet erdachte Bühnenbild hin: „une série de paravents sur lesquels les objets ou les paysages seront peints“ [„eine Reihe von Wandschirmen, auf denen die Gegenstände oder Landschaften aufgemalt sind“]⁶ (Genet 2002, 575). In der Liste der 62 Figuren (von denen die Hauptpersonen Saïd, seine Mutter und seine Gattin Leïla sind), tauchen einheimische Algerier (Dorfbewohner, Arbeiter, Prostituierte, Kadis) neben Franzosen (Siedler, Soldaten und hochrangige Angehörige der Kolonialarmee) sowie deutschen und englischen Grundbesitzern auf. Der Algerienkrieg steht als Kulisse des Stückes sinnbildlich für den Kolonialismus aller westlichen Länder, für die „größte Sünde des Westens“⁷ (Lévi-Strauss 2009, 73). Die teils konformistischen, teils verräterischen oder gar rebellischen Figuren begegnen und bekämpfen sich bis ins Jenseits – symbolisch durch das Überschreiten der Wandschirme dargestellt – und liefern dem Zuschauer ihre unterschiedlichen Sichtweisen über die Unabhängigkeit Algeriens, wobei zu betonen ist, dass Genet Partei für die Kolonisierten ergreift. Dem Autor ist es gelungen, den Krieg (1954–1962), den er als Zeitgenosse wahrnahm, anhand der Heterogenität des von Kolonisierten und Siedlern gesprochenen Französisch in Nordafrika, kennzeichnend für die dort herrschenden sozialen Ungerechtigkeiten, zu dokumentieren.

Die erste deutschsprachige Übersetzung des Stücks erschien 1960 im Merlin-Verlag unter dem vorläufigen Titel *Wände überall (Der Tod I)* (Genet 1960b), noch ein Jahr vor der französischen Fassung in den Éditions de l'Arlabète (Genet 1961). Der Verleger Andreas J. Meyer beauftragte Hans Georg Brenner, ehemaliges Mitglied der Gruppe 47 und Übersetzer von Jean-Paul Sartre und Albert Camus, mit der Übersetzung. Dieser kam insofern eine ganz besondere Bedeutung zu, als *Die Wände* am 19. Mai 1961 im Westberliner Schloßpark-Theater durch Hans Lietzau welturaufgeführt wurden; angesichts der außenpolitischen Lage eines noch immer im Algerienkrieg verstrickten Frankreichs war Genets Werk in seinem Heimatland zensiert worden.⁸ Die ungewöhnliche, teils vulgäre, teils poetische Sprache der Figuren des Stücks wurde somit zum allerersten Mal auf Deutsch vernommen – jedoch korrigiert, zensiert, aufpoliert, da die Sprachvirtuosität des Dichters in weiten Zügen missachtet wurde und das stetige Auf und Ab des Textes zwischen Derbheit und Schönheit verloren ging.

⁶ Übersetzung Marie-Christine Gay.

⁷ „[P]éché majeur de l'Occident“ (Übersetzung Marie-Christine Gay).

⁸ Anlässlich der französischen Erstaufführung 1966 durch Roger Blin im Théâtre de l'Odéon (Premiere am 16. Mai 1966) kam es zur sogenannten „Bataille des Paravents“ [Schlacht der Wände], einem der wichtigsten Theaterskandale Frankreichs im 20. Jahrhundert (Bellity Peskine und Dichy 1991).

Bei der Gegenüberstellung des französischen Originals und der ersten deutschen Fassung der *Wände* wird deutlich, dass die Heterogenität des Textes zu einem konsensfähigen Ensemble umgestaltet wird und die materiell armen, doch linguistisch facettenreichen Figuren ihres stärksten Attributs beraubt werden, nämlich der Verschiedenartigkeit der Sprechhandlungen. Die Übersetzung zeugt in der Tat von folgenden Problemfeldern: Die saloppen, vulgären oder obszönen Redewendungen werden gestrichen, das französische „Argot“ [Slang] wird ins Hochdeutsche übertragen, die französische Kolonialsprache wird dem historischen Kontext entsprechend nur ungenau wiedergegeben – wenn überhaupt übersetzt – und die poetischen Passagen werden zum Teil durch Umgangssprache ersetzt.

Diese Beobachtungen können anhand folgender Beispiele veranschaulicht werden: Im 15. Bild des Stücks ruft die Figur namens Kadidja mit Entzückung aus: „Et baver! Et chier! Et roter! Et pisser du feu! Dégueuler vos tripes!“ [„Und sabbern! Und scheißen! Und rülpfen! Und Feuer pissen! Eure Eingeweide auskotzen!“]⁹ (Genet 1961, 193). Brenners Übersetzung ins Deutsche hingegen mildert die Schimpf- und Fäkalwörter bis hin zum Erstellen von Reimen ab und hält allein am Bild des Verdauungsprozesses fest: „Und genug Spucke zum Kauen, und genug Säfte zum Verdauen“ (Genet 1960b, 164). Genauso werden Obszönitäten von dem Übersetzer schlicht gestrichen: „Elles n'ont pas réussi à faire bander les âmes défuntes“ [„Die verstorbenen Seelen haben dadurch keinen Ständer bekommen“]¹⁰ (Genet 1961, 224), erklärt die Figur der Mutter im 17. Bild. Der deutsche Text streicht indessen den schamlos provokanten Charakter des Satzes und lässt die Mutter lapidar feststellen: „Die haben sich auch nicht mit Abgeschiedenen abgeben können“ (Genet 1960b, 190).

Ausdrücke aus der Gaunersprache oder dem „Argot“-Jargon des kleinen Volkes gehen in der deutschen Fassung ebenfalls verloren. „À côté de Saïd, c'est du nougat!“ [„Gegen Saïd ist das ein Zuckerschlecken!“]¹¹ (Genet 1961, 145): Dieses sinnbildliche Eigenkompliment der Hauptfigur Saïd im 13. Bild wird von Brenner auf eine materielle Feststellung herabgestuft: „Bei Saïd [sic] gibt's was zu essen“ (Genet 1960b, 122). Mehrfach entsteht der Eindruck, der Übersetzer sei nicht ganz hinter den Sinn einiger Begriffe aus dem „Argot“ gekommen. Als der Soldat Pierre im 15. Bild behauptet „Moi, j'ai raléjé dare-dare...“ [„Dalli dalli war ich wieder da“]¹² (Genet 1961, 189), wird das Slangwort „raléjé“ [zurückkommen] durch ein umgangssprachliches Synonym des Verbs „sterben“ ersetzt: „Ich hatte ganz schnell ausgeröchelt...“ (Genet 1960b, 162) heißt es bei Brenner.

⁹ Übersetzung Marie-Christine Gay.

¹⁰ Übersetzung Marie-Christine Gay.

¹¹ Übersetzung Marie-Christine Gay.

¹² Übersetzung Marie-Christine Gay.

Des Weiteren sind xenophobe Bezeichnungen aus der französischen Kolonialsprache des Maghreb (vgl. Lanly 1962) hin und wieder nicht übersetzt worden, obwohl sie ein wichtiges Thema des Stücks, nämlich den Rassismus der Kolonialherrscher, veranschaulichen. Der Satz des Oberleutnants im 11. Bild „Les Bicots sont des rats“ [„Mohrenköpfe sind Ratten“]¹³ (Genet 1961, 105) ist in der Übersetzung ganz weggefallen.

Schließlich ist festzustellen, dass Brenner oftmals darauf verzichtet hat, poetische Wendungen wiederzugeben. Im 13. Bild beschreibt der Oberleutnant in einer übergangslos poetisch anmutenden Sprache seine Soldaten folgendermaßen: „L'Orient déteint sur vous et y dépose ses tons pastels, n'est-ce pas, ses demi-teintes?“ [Der Orient färbt auf euch ab, hinterlässt seine Pastelltöne, seine Halbschatten, nicht wahr?“]¹⁴ (Genet 1961, 154). Dem Kenner des französischen Theaters des 17. Jahrhunderts wird bewusst, dass es sich hier um eine Parodie eines berühmten Satzes aus Jean Racines Tragödie *Bérénice* (1670) handelt könnte: „Dans l'Orient désert quel devint mon ennui“ (Racine 1999, 455) [„Mir blieb der Orient, ein leergewordnes Reich“] (Racine 1958, 174), muss die Figur Antiochus, König von Kommagene, bei dem Wegzug nach Rom der Königin von Palästina, Berenize, eingestehen. Indem Brenner die Anspielung auf Racine mit „Der Orient verfärbt euch“ (Genet 1960b, 131) übersetzt, dadurch einen Großteil des Satzes weglässt und auf das schlichte, nur den Naturvorgang beschreibende Verb „verfärben“ zurückgreift, beraubt er Genets Stil jeglicher Poesie.

Zusammenfassend lassen sich vier Gründe für diese starken Veränderungen anführen. Erstens können sie auf ein Unverständnis des Übersetzers zurückzuführen sein, da der Sinn gewisser Ausdrücke, zum Beispiel aus dem „Argot“-Jargon, nur unzureichend oder gar falsch wiedergegeben wurde. Eine weitere Ursache ist womöglich das Fehlen von gesellschaftlichen oder kulturhistorischen sprachlichen Äquivalenzen im deutschen Wortschatz. Ferner spielte die Meinung des Übersetzers, der Intendanten oder der Regisseure, man könne dem deutschsprachigen Publikum Genets Sprache nicht zumuten, ebenfalls eine nicht zu unterschätzende Rolle. So schrieb Brenner am Anfang der deutschen Fassung in den *Vorbemerkungen des Übersetzers*:

Genets unbekümmert, aber ebenfalls bewusst verwendeten Wörter und Wendungen der ‚Analsprache‘ klingen im Französischen viel weniger anstößig oder gemein als im Deutschen; um sinnentstellende Vergröberungen zu vermeiden, wurden sie deshalb behutsam abgemildert oder gar nur auf Andeutungen beschränkt, wenn nach Ansicht des Übersetzers der Tenor des Originals dadurch nicht verfälscht, sondern – im Gegenteil – für deutsche Zuschauer besser gewahrt schienen. (Genet 1960b, Vorbemerkungen)

13 Übersetzung Marie-Christine Gay.

14 Übersetzung Marie-Christine Gay.

Schließlich muss in einer Rezeptionsästhetischen Perspektive die durch eine vereinfachte Übertragung des Textes ins Deutsche entstandene Maximierung des Zielpublikums hervorgehoben werden. In der Tat wurde dieses für eine französische Minderheit, eine intellektuelle Elite geschriebene Stück von dem deutschen Übersetzer derart verändert, dass es von einem breiten ausländischen Publikum verstanden werden konnte.

3.2 Inszenierungs- und Rezeptionsschwierigkeiten

Am 19. Mai 1961 wurden *Die Wände* im Westberliner Schloßpark-Theater von Hans Lietzau welturaufgeführt. Das Regiebuch der Berliner Uraufführung lässt erkennen, dass Initiativen des Regisseurs Lietzau zu weiteren starken Veränderungen des Originaltextes führten (vgl. Lietzau 1961). So strich der Regisseur etwa ein Drittel des Stücks und tauschte holprige, ungenaue oder unpassende Textpassagen durch neue Übersetzungen aus, in Absprache mit dem deutschen Verleger.¹⁵

Der deutsche Text wurde bei der Uraufführung auf zweierlei Arten rezipiert. Eine Reihe von Rezensenten lobte ihn ausführlich und befürwortete die Abmilderung der sprachlichen Gewalt und Obszönitäten. So schrieb Walther Karsch im *Tagesspiegel*:

Und hier gebührt dem Übersetzer Hans Georg Brenner hohes Lob, weil er diesen Genet nachgedichtet hat. [...] Und wenn sich der Verlag entscheiden könnte, auch den *Balkon*, die *Toten* und *Unter Aufsicht* von Brenner neu übersetzen zu lassen, würden auch die Tauben endlich hören, dass hier ein Dichter spricht. (Karsch 1961)

Andere Theaterkritiker hingegen übten harte Kritik an der mangelhaften Übersetzung, trotz deren Überarbeitung durch den Regisseur. Der Rezensent E. G. Schäfer betrachtete die deutschsprachige Fassung gar als Raub an Genet:

Die textliche Reinigung lief auf die Probe hinaus, ob Genets Aussage auch ohne obszönen Dialog zum Widerspruch reize. Sie reizte nicht. Die Reinigung, die starken Kürzungen und die Beschränkungen des darstellerischen Registers raubten dem ‚phantastischen Schauspiel‘ den Atem Genets. [...] [D]em gereinigten Genet wurde Genet gestohlen. (Schäfer 1961)

¹⁵ Genets Verleger Andreas J. Meyer schrieb dem Schloßpark-Theater diesbezüglich: „Ich möchte aber betonen, dass es sich nur um Streichungen handeln darf. Soweit sich aus den Kürzungen irgendwelche Umstellungen als notwendig erweisen sollten, werden wir uns darüber sicherlich ohne weiteres einigen; in dieser Beziehung kann ich Ihnen bzw. Herrn Lietzau natürlich nicht uneingeschränkt und bedingungslos plein pouvoir erteilen. Aber auch hier übernehme dem Autor gegenüber ich die Verantwortung auf mich; ich nehme an, es ist Ihnen lieber“ (Meyer 1960).

Die Rezeption der Sprache Genets veränderte sich jedoch im Laufe der Jahre und der Inszenierungen.¹⁶ Als 1967 der französische Regisseur Roger Blin von den Bühnen der Stadt Essen eingeladen wurde, *Die Wände* nach dem Modell seiner französischen Erstaufführung zu inszenieren, stand er kurz davor, das Projekt aufgrund der schlechten Übersetzung abzuberechnen. Dank seiner französischsprachigen Assistenten Willy Herzig und Elgin Gerlach stellte er den Ton des Originaltextes wieder her. Bei der Premiere jedoch kam es zu einem solch ungeheuren Skandal, dass der Theaterintendant Erich Schumacher letzten Endes beschloss, bei den weiteren Aufführungen die Obszönitäten zu streichen, um einem revoltierenden Publikum zuvorkommen. Nichtsdestotrotz fand die Presse scharfe Worte, man sprach von einer „Orgie des Ekels“ (Tamms 1967) und „perverse[n] Traumbilder[n]‘ auf unserer Theaterbühne“ (Essener Leserforum 1967). Kaum einige Monate später vollzog sich allerdings ein Wendepunkt in der Rezeption des Werkes. Anfang 1968 erschien anlässlich der neuen Inszenierung des Stücks durch Hans Lietzau im Münchner Residenztheater eine werkgetreue Neuübersetzung von Ernst Sander (vgl. Genet 1968). Lietzau blieb der publizierten Vorlage treu und scheute vor der harten Sprache Genets nicht zurück: Drei Monate nach dem Skandal in Essen schien das Münchner Publikum die Derbheit akzeptiert zu haben. Lietzaus Inszenierung wies einen analytischeren und realeren Charakter als die von Blin auf, welche sich in der Welt der Maskerade und des Spiels bewegte. Der Rezensent Georg Hensel schrieb damals: „Lietzaus Inszenierung ist klarer, rationaler, irdischer, grotesker, karikierter, ‚politischer‘ als Roger Blins Inszenierung, die manieristischer ist, präziöser, irrealer, traumhafter, ästhetisch-artistischer, poetischer – dem Autor Genet eben doch näher“ (Hensel 1968). Die von Lietzau eingeführte „politische“ Perspektive schien bei den Fürsprechern der Münchner Inszenierung, vor allem bei jungen Leuten (vgl. Völker 1999, 229), auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein, was auf die soziokulturellen Entwicklungen in Westdeutschland und die Studentenrevolten von 1967 und 1968 zurückzuführen ist.

Abgesehen von den Übersetzungsproblemen enthielten *Die Wände* eine weitere Herausforderung für deutschsprachige Zuschauer und Schauspieler. War nämlich der Verlauf der Fabel, trotz seiner Länge und hohen Anzahl an Figuren, dank der historischen Kulisse in weiten Zügen verständlich, so stellten

16 Nach der Welturaufführung in Berlin wurden *Die Wände* drei weitere Male auf Deutsch inszeniert: 1963 an der Wiener Volksbühne durch Leon Epp (Premiere am 25. Januar 1963), 1967 an den Bühnen der Stadt Essen durch den französischen Regisseur Roger Blin (Premiere am 18. November 1967) und 1968 am Münchner Residenztheater erneut durch Hans Lietzau (Premiere am 9. Februar 1968).

die sozio-kulturellen Referenzen Rezeptionsschwierigkeiten dar – nicht nur für die Zuschauer, sondern zuallererst auch für die Schauspieler. Die Schwierigkeit bestand sowohl in der sprachlichen als auch in der gestischen Transposition. Bei der Weltpremiere des Stücks 1961 erschien der Schauspielerin Berta Drews (in der Rolle der Mutter) der Maghreb fern und fremd, sie verfügte über keinerlei Anhaltspunkte, um sich in ihrer Figur zurechtzufinden und ihr somit gerecht zu werden. Jahre später erläuterte sie in ihrer Autobiografie *Wohin des Wegs, Erinnerungen*: „Lietzau [d. i. der Regisseur] hätte doch wissen müssen, dass diese fremde arabische Welt, umstellt von Unheimlichkeiten, einen neuen Atem, eine neue Sprache verlangte und dass dies nur langsam erarbeitet werden konnte“ (Drews 1986, 273–274). 1967, anlässlich seiner deutschsprachigen Inszenierung des Stücks in Essen, teilte der Franzose Roger Blin Drews Beobachtung. Dem Journalisten Roland Hehn beschrieb der Regisseur, worin seiner Meinung nach die Unterschiede der deutschen und französischen Schauspielkunst bezüglich einer Affinität zum mediterranen Kulturkreis bestehen:

Natürlich ergeben sich Unterschiede aus der verschiedenen Mentalität und der physischen Beschaffenheit. Bei den deutschen Schauspielern besteht eine größere Ernsthaftigkeit für ihren Beruf. Außergewöhnlich ist bei den deutschen Schauspielern die Sprecherziehung und die Schönheit der Sprache. Bei der französischen Besetzung hatten Genet und ich für die Rolle der Mutter von Anfang an an Maria Casarès gedacht, wegen ihrer mediterranen Empfindung für Poesie, wegen ihrer Stimme und ihres Lachens. Aber die deutsche Schauspielerin dieser Rolle, Edith Lechtape, wird eine Gestalt verkörpern, die, wie ich glaube, sehr, sehr interessant sein wird. Wir haben mit ihr eine Interpretation tragischer Art, und doch gelingt es dieser Schauspielerin, jenen notwendigen Humor einzuflechten, alle Arten von Witz, die hier aufzuwenden sind – und die Sprache ohne Vulgarität zu bringen. (Hehn 1967)

Vorliegende Rezeptionsstudie der Übersetzungen und Inszenierungen von Genets *Wänden* hat zum Vorschein gebracht, dass die Übertragung des Stücks von linguistischen und kulturellen Referenzen untrennbar ist. Wurde einerseits die höhere und poetische Komponente der Sprache Genets nur als Randerscheinung aufgefasst, so erschien andererseits der Transfer des niederen Sprachstils Genets zugleich als Hindernis und Maßstab für eine gelungene Integration des Werkes in die deutschsprachige Empfangskultur.

4 Schlussfolgerung

Die Innovation Jean Genets bestand letztendlich darin, den Regeln des Anstands getrotzt und seiner poetisch-derben Sprache einen Platz auf den Theaterbrettern ermöglicht zu haben. Wenngleich Genet behauptete, er habe nur geschrieben, um

der Gefängnishaft zu entkommen, mag dies ebenfalls ein bewusstes Experiment mit dem Sittenkodex des Theaters, mit den Empfindlichkeiten des bürgerlichen Theaterpublikums gewesen sein. In der westdeutschen Theaterlandschaft wurde auf Genets Sprachgebrauch derart heftig reagiert, dass eine Überarbeitung des veröffentlichten deutschsprachigen Textes für nötig befunden und dieser somit dem Zuschauer gedämpft und gelindert präsentiert wurde. Im Laufe der Jahrzehnte erschienen die Werke Genets in textgetreueren Übersetzungen in ihrem wahren Licht, hatten jedoch ihr Skandalpotential weitgehend verloren. War es dem ehemals als „Gossen-Orpheus“ (Pfeiffer 1961) bezeichneten Poeten einst tatsächlich gelungen, sein Publikum zu provozieren, so erklärte 1983 der Theaterkritiker Friedrich Luft anlässlich einer Inszenierung des ehemaligen Skandalstücks *Der Balkon* durch Hans Neuenfels am Berliner Schiller-Theater: „Der Text reißt nicht mehr hin. Misstrauen wir, inzwischen an schon viel Grässlicheres gewohnt, den Spielen der Grässlichkeit? Erschrecken wir nicht mehr? Ist Genet, der Dichter des Schlimmen, zu einem Klassiker geworden, schlimmerweise?“ (Luft 1983).

Literaturverzeichnis

- Aslan, Odette. „*Les Paravents* de Jean Genet“. *Les Voies de la création théâtrale*. Hg. Denis Bablet und Jean Jacquot. Paris: CNRS, 1972. 13–107.
- Aslan, Odette. *Jean Genet*. Paris: Seghers, 1973.
- Bellity Peskine, Lynda, und Albert Dichy (Hg.). *La bataille des Paravents*. Paris: IMEC, 1991.
- Bonnefoy, Claude. *Genet*. Paris: Éditions Universitaires, 1956.
- Colin, Nicole. „Taktische Kürzungen: Jean Genets *Paravents* auf deutschen Bühnen“. *Jean Genet und Deutschland*. Hg. Mathias Lorenz und Oliver Lubrich. Gifkendorf: Merlin Verlag, 2014. 259–277.
- Dichy, Albert und Pascal Fouche. *Jean Genet matricule 192.102. Chronique des années 1910–1944*. Paris: Gallimard, 2010.
- Drews, Berta. *Wohin des Wegs, Erinnerungen*. Berlin: Langen Müller, 1986.
- Espagne, Michel, und Michael Werner (Hg.). *Transferts: les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècles)*. Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988.
- Espagne, Michel. *Les Transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF, 1999.
- Essener Leserforum. „'Perverse Traumbilder' auf unserer Theaterbühne“. *WAZ*. 13.12.1967.
- Fischer-Lichte, Erika. „Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation“. *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Fritz Paul, Brigitte Schultze und Horst Turk. Tübingen: Gunter Narr, 1988. 129–144.
- Gay, Marie-Christine. *Le théâtre „de l'absurde“ en RFA. Les œuvres d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco outre-Rhin*. Berlin/München/Boston: De Gruyter (Reihe Mimesis – Romanische Literaturen der Welt, Bd. 70), 2018.
- Genet, Jean. *Querelle*. Deutsch von Rolf Italiaander. Hamburg: Rowohlt, 1955.

- Genet, Jean. *Notre-Dame-des-Flours*. Deutsch von Gerhard Hock. Hamburg: Merlin Verlag, 1960a.
- Genet, Jean. *Wände überall (Der Tod I)*. Deutsch von Hans Georg Brenner. Hamburg: Merlin Verlag, 1960b.
- Genet, Jean. *Les Paravents*. Paris: L'Arbalète, 1961.
- Genet, Jean. *Die Wände*. Deutsch von Ernst Sander. Hamburg: Merlin Verlag, 1968.
- Genet, Jean. *Tagebuch des Diebes*. Deutsch von Gerhard Hock. Gifkendorf: Merlin Verlag, 2001.
- Genet, Jean. *Théâtre complet*. Hg. Michel Corvin und Albert Dichy. Paris: Gallimard 2002 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Hehn, Roland. „Roger Blin in Deutschland“. *Frankfurter Rundschau*. 20.11.1967.
- Hensel, Georg. „Nochmals *Die Wände* von Genet“. *Darmstädter Echo*. 24.02.1968.
- Karsch, Walther. „Ein Sieg des poetischen Theaters“. *Der Tagesspiegel*. 21.05.1961.
- Lanly, André. *Le Français d'Afrique du Nord. Étude linguistique*. Paris: PUF, 1962.
- Lévi-Strauss, Claude. *De près et de loin*. Paris: Odile Jacob, 2009.
- Lietzau, Hans. Regiebuch der Welturaufführung der *Wände* von Jean Genet, Berlin, 1961. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 132.
- Luft, Friedrich. „Das Böse weggebügelt“. *Süddeutsche Zeitung*. 21.03.1983.
- Meyer, Andreas J., und Marie-Christine Gay. Brief vom 18. September 2013. Persönlicher Bestand.
- Meyer, Andreas J. Brief vom 15.11.1960 an das Schloßpark-Theater. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133.
- Pfeiffer, Herbert. „Orpheus aus der Gosse“. *Berliner Morgenpost*. 21.05.1961.
- Racine, Jean. „Bérénice“. *Œuvres complètes, Tome 1*. Paris: Gallimard, 1999. 447–509.
- Racine, Jean. *Berenize. Gesammelte Werke. Sechster Band. Corneille / Racine / Molière*. Hg. Rudolf Alexander Schröder. Berlin: Suhrkamp, 1958. 163–226.
- Schäfer, E. G. „Genet wurde Genet gestohlen“. *Kieler Nachrichten*. 23.05.1961.
- Tamms, Werner. „Orgie des Ekels“. *WAZ*. 20.11.1967.
- Völker, Klaus. *Hans Lietzau: Schauspieler, Regisseur, Intendant*. Berlin: Hentrich und Hentrich, 1999.
- White, Edmund. *Jean Genet*. Paris: Gallimard, 1993.

Marie-Christine Gay hat in Theaterwissenschaften (Universität Paris Nanterre) und Kultur- und Medienwissenschaften (Universität zu Köln) promoviert. Davor war sie Studentin an der École Normale Supérieure de Lyon in Frankreich; ihr Hauptforschungsgebiet sind die kulturellen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland im 20. Jahrhundert.