

Die vorliegende pdf beinhaltet einen Scan der Original-Druckversion des folgenden Beitrags:

Thorsten Unger:

Dr. Einsteins Akzent. Schwarzer Humor im politischen Kontext in Kesselrings *Arsenic and Old Lace* und ausgewählten Übersetzungen.
In: Jahrbuch für internationale Germanistik XXXII, 1 (2000), S. 111-129.

Bitte zitieren Sie den Beitrag in dieser Form mit dem Publikationsort des Erstdrucks.

Die Internet-Seite (URL), auf der Sie die pdf gefunden haben, unterliegt nicht der Langzeitarchivierung; ihre dauerhafte Erreichbarkeit ist nicht gewährleistet.

Sonderdruck aus:

Jahrbuch für Internationale Germanistik
Jahrgang XXXII – Heft 1

2000

Verlag Peter Lang

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Dr. Einsteins Akzent

Schwarzer Humor im politischen Kontext in
Kesselrings *Arsenic and Old Lace* und ausgewählten Übersetzungen

Von Thorsten Unger, Göttingen

Arsenic and Old Lace, auf deutsch: *Arsen und Spitzenhäubchen*, war von Anfang an ein Erfolgsstück. Am 10. Januar 1941 wurde es am New Yorker Fulton Theater uraufgeführt und erreichte in der Erstszenierung von Howard Lindsay und Russel Crouse bis Kriegsende auf dem Broadway insgesamt 1.444 Aufführungen.¹ Am Londoner Strand Theatre hatte die schwarze Komödie 1942 am Tag vor Heiligabend Premiere und konnte an 1.332 Abenden gegeben werden.² Seither gilt *Arsenic and Old Lace* als Klassiker des Schwarzen Humors. Mit nur einem einzigen Spielort, dem "Wohnzimmer im Hause der Familie Brewster in Brooklyn", aus dessen Fenstern man direkt auf den Friedhof schaut, ist es auf jeder Bühne ohne großen Aufwand zu inszenieren und findet sich bis heute immer wieder auf den Spielplänen auch renommierter Häuser. Wer aber noch nicht das Vergnügen hatte, *Arsenic and Old Lace* auf der Bühne zu sehen, kennt Frank Capras gleichnamigen Spielfilm, der ab 1944 in den Kinos lief.³ Unvergeßlich sind Abby und Martha Brewster, die frommen älteren Damen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, alleinstehenden älteren Herren durch eine Prise Arsen im Holunderbeerwein das leidige Leben zu verkürzen, und davon nicht ohne Stolz wie von einem ganz alltäglichen karitativen Engagement erzählen. Unvergeßlich ist auch Teddy Brewster, der etwas verwirrte Neffe, der sich für Präsident Theodore Roosevelt hält, im Keller des Hauses

- 1 Vgl. Gerald Bordman: *The Oxford Companion to American Theatre*. New York: Oxford University Press, 1984, S. 38. Hinzu kommen bis 1944 allein in den USA mehr als 1000 Amateur-Inszenierungen sowie über 150 Aufführungen in amerikanischen Armeestützpunkten. Vgl. dazu Russel Crouse: "Arsenic and Old Lace". In: *Life* 16, Chicago, 3. 4. 1944, S. 57–62, hier S. 58. Zum Erfolg von *Arsenic and Old Lace* auf dem Broadway vgl. auch Abe Laube: *Anatomy of a Hit. Long-Run Plays on Broadway from 1900 to the Present Day*. Introduction by Jack Gaver. New York: Hawthorn Books, 1966, bes. S. 98–101. – Bemerkenswerterweise wurde am 10. Mai 1942 zusätzlich eine Inszenierung in Zeichensprache für Taubstumme im Fulton Theater gespielt. Vgl. dazu den Artikel in *Newsweek* (New York) 19 vom 18. 5. 1942, S. 56.
- 2 Vgl. Robin May: *A Companion to the Theatre. The Anglo-American Stage from 1920. Guildford and London 1973*, S. 224f.
- 3 Der Film wurde bereits 1941 gedreht und 1942 fertiggestellt, durfte aber erst 1944 in den Verleih gebracht werden. Vgl. Jerry Vermilye: *Cary Grant. Seine Filme – sein Leben*. München: Heyne, 1979 (Heyne Filmbibliothek), S. 106–110.

Schleusen für den Panamakanal ausschachtet und darin Malariaopfer in Gestalt der Arsenleichen seiner Tanten bestattet. Ferner bleibt Jonathan Brewster in Erinnerung, der zweite Neffe und weltweit gesuchte Mörder, der sich mit seinen Tanten darüber streitet, wer von ihnen mehr Menschen vom Leben erlöst hat – die Frage bleibt ungeklärt, denn bei beiden ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob die dreizehnte Leiche nicht doch eines natürlichen Todes gestorben ist. In Erinnerung bleibt schließlich Mortimer Brewster, Theaterkritiker und sonst nicht weiter auffällig, der ausgerechnet am Tag seiner Verlobung eine Leiche in der Fenstertruhe entdeckt und von seinem mutmaßlichen Bruder Jonathan grausam zu Tode gequält werden soll.

Etwas weniger leicht erinnerlich ist vielleicht Dr. Einstein, der Gesichtschirurg, der für Jonathan Brewsters Ähnlichkeit mit Boris Karloff, dem Darsteller des Monsters in James Whales *Frankenstein*-Film (1931), verantwortlich ist. Auf Einstein werden aber gerade Leser der deutschen Übersetzung (zuerst 1949) der amerikanischen Komödie besonders aufmerksam gemacht. Unmittelbar nach seinem ersten Auftritt im Hause der Brewster-Tanten in Brooklyn fügt nämlich die Übersetzerin, Annemarie Artinger, folgenden Hinweis für die Inszenierung in den Text ein:

Im engl. Original hat Einstein einen deutschen Akzent, für die deutsche Fassung dürfte ein russischer angebracht sein.⁴

Mit diesem überraschenden Vorschlag einer Substitution reagiert die Übersetzerin zunächst auf das *Sprachenpaarproblem*, schon im Ausgangstext vorhandene zielsprachliche Elemente äquivalent reproduzieren zu müssen. Aber zugleich handelt es sich um eine Übersetzungsentscheidung im Feld *nationaler Fremdbilder*. Sie läßt sich im Kontext des Stücks unter dem Aspekt des politisch konnotierten *Schwarzen Humors* interpretieren.

In diesem Beitrag erörtere ich zunächst das Übersetzungsproblem (I) und mache auf einige Anspielungen aufmerksam, die *Arsenic and Old Lace* historisch in den Kontext des Zweiten Weltkriegs einordnen (II). Es folgen Überlegungen zum Begriff des Schwarzen Humors, die einen Deutungsversuch der am Dramentext erhobenen Befunde erlauben (III). Zum Vergleich werden abschließend bearbeitende Übersetzungen des Stücks ins Portugiesische, Niederländische, Norwegische und Polnische in den Blick gebracht (IV).

4 Joseph Kesselring: *Arsenic and Spitzenhäubchen*. (*Arsenic and Old Lace*). Deutsch von Annemarie Artinger. [Masch. vervielfältigter Theatertext] Frankfurt am Main: S. Fischer, 1981, S. 66. Die Übersetzung ist bisher nicht auf dem Buchmarkt erschienen, sondern nur als Theaterübersetzung zugänglich. Ich zitiere sie im folgenden unter dem Kürzel "ASp" und Seitenangabe direkt im Text.

I.

Die "kontrastierende Interferenz zweier Sprachen" im Komödientext gehört – wie Forschungen der übersetzungswissenschaftlichen Komparatistik zeigen – zu den universalen Gattungskonventionen zur Erzeugung von Sprachkomik.⁵ Auch Einsteins Repliken mit ihren typisch deutschen phonetischen und grammatischen Englischfehlern verfehlen die komische Wirkung nicht, besonders wenn Einstein in heiklen Situationen noch deutsche Flüche und Schimpfwörter herausrutschen. Als er zum Beispiel den toten Mr. Spenalzo durch das Fenster in die Wohnung heben will und dabei in die offene Fenstertruhe fällt, ruft er aus: "Who left dis open? Dummkopf!"⁶ Außerdem wird sein Akzent im englischen Text explizit als ein deutscher benannt und dabei in einer Verwechslungsszene zur Erzeugung von Situationskomik genutzt. Als Polizeichef Rooney den flüchtigen Jonathan Brewster identifiziert und festgenommen hat, erinnert er sich, daß auf dem Fahndungsplakat noch von einem Komplizen die Rede war. Telefonisch läßt er sich von der Polizeizentrale die Beschreibung durchgeben und wiederholt die Einzelheiten laut. Währenddessen steht ihm der gesuchte Dr. Einstein direkt gegenüber und wird ihm noch von Witherspoon vorgestellt, ohne daß ihn Rooney erkennt. Die Situation wird im Text folgendermaßen beschrieben:

ROONEY. Hello, Mac. Rooney. We've picked up that guy that's wanted in Indiana. Now there's a description of his accomplice – it's right on the desk there – read it to me. (EINSTEIN sees ROONEY at phone. He starts toward kitchen and sees KLEIN standing there. He comes back to R. of table and stands there dejectedly waiting for the pinch. ROONEY repeats the description given him over phone, looking blankly at EINSTEIN the while.) Yeah – about fifty-four – five foot six – hundred and forty pounds – blue eyes – talks with a German accent. Poses as a doctor. Thanks, Mac. (He hangs up as WITHERSPOON crosses to him with papers in hand.)

WITHERSPOON. It's all right, Lieutenant. The Doctor here has just completed the signatures.

(ROONEY goes to EINSTEIN and shakes his hand.)

ROONEY. Thanks, Doc. You're really doing Brooklyn a service. (AOL 94f.)

Die Stelle wird von der Übersetzerin vollständig wiedergegeben, und bei der Benennung des Akzents setzt sie konsequenterweise den russischen ein: "[...]

5 Vgl. Fritz Paul: Das Spiel mit der fremden Sprache. Zur Übersetzung von Sprachkomik in den Komödien Holbergs. In: Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer. Hrsg. v. Fritz Paul et al. Tübingen: Narr, 1993 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 11), S. 295–323.

6 Joseph Kesselring: *Arsenic and Old Lace*. London: Warner Chappell Plays, 1988, S. 48. Ich zitiere den englischen Text im folgenden unter dem Kürzel "AOL" und Seitenangabe direkt im Text.

140 Pfund schwer, blaue Augen, spricht mit russischem Akzent, behauptet Arzt zu sein." (ASp 171).

Auf die Markierung der Person Einsteins in der Übersetzung ganz zu verzichten, hätte bedeutet, Komikangebote wie diese auf der Ebene der komischen Handlungen wie der Komödienhandlung ungenutzt zu lassen. Vorstellbar wäre die Übersetzung seiner Repliken in eine deutsche Sondersprache oder einen Dialekt.⁷ Bei einer Inszenierung des Göttinger Studierendentheaters hatten sich Ensemble und Regisseur für einen Schweizer Akzent entschieden, der jedenfalls zur handwerklich-technischen Geschicklichkeit Dr. Einsteins paßt.⁸ Es gibt aber auch im Drama Möglichkeiten der rein fiktionalen Markierung einer Fremdsprache im Text.⁹ Dazu wären allerdings bearbeitende Eingriffe auch in die Repliken der anderen Bühnenfiguren nötig. Daß Annemarie Artinger im Deutschen dann aber gerade einen *russischen* Akzent für "angebracht", sie hätte auch sagen können: für "äquivalent",¹⁰ hält, läßt erkennen, daß die Übersetzungsentscheidung noch in einer anderen kontextuellen Hinsicht getroffen wurde. Insofern der Akzent der Alienisierung der Figur dient, wird hier auch ein nationales Fremdbild durch ein anderes ersetzt. Welche Komponenten enthält aber das an Dr. Einstein ausgebrachte Fremdbild?

Die Frage läßt sich im Rahmen der komparatistischen Imagologie auf der Grundlage überzeitlich wirksamer Stereotypen des Deutschen präzisieren, wie sie sich etwa in den Studien von Franz K. Stanzel und Günther Blaicher zusammengestellt finden.¹¹ Wenigstens drei Eigenschaften Einsteins entsprechen dem gängigen Nationalitätenschema. Erstens seine Trunksucht. Dabei handelt es sich allerdings um ein "Wanderstereotyp", das seit der Wiederentdek-

7 Vgl. Paul, Das Spiel mit der fremden Sprache (wie Anm. 5), S. 308, der drei Möglichkeiten der Übersetzung von Sprachkomik dieser Art auflistet.

8 Premiere der Inszenierung von Thomas Müller im Göttinger Theater im Operationssaal (ThOP) am 17. März 1999 mit Oliver Gehrke als Dr. Einstein. In allen anderen deutschen Bühneninszenierungen von *Arsen und Spitzenhäubchen*, die mir bekannt geworden sind, wurde allerdings auf die Markierung des Akzents ganz verzichtet. Das gilt, wie das Soufflierbuch dokumentiert, zum Beispiel auch für die Inszenierung von Heinz Engels am Deutschen Theater Göttingen, Premiere am 21. Dezember 1991.

9 Vgl. die Typologie bei Paul Goetsch: Fremdsprachen in der Literatur. Ein typologischer Überblick. In: Paul Goetsch (Hg.): Dialekte und Fremdsprachen in der Literatur. Tübingen: Narr, 1987 (Script-Oralia 2), S. 43–68.

10 Zur übersetzungstheoretischen Kategorie der Äquivalenz vgl. Horst Turk: Adäquatheit, Äquivalenz, Korrespondenz. Der kategoriale Rahmen der Übersetzungsanalyse. In: R. Arntz (Hg.): Textlinguistik und Fremdsprache. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1987 (Studien zu Sprache und Technik 1), S. 87–100.

11 Vgl. Franz Karl Stanzel: Das Nationalitätenschema in der Literatur und seine Entstehung zu Beginn der Neuzeit. In: Günther Blaicher (Hg.): Erstarrtes Denken. Studien zu Klischee, Stereotyp und Vorurteil in der englischsprachigen Literatur. Tübingen: Narr, 1987, S. 84–96; Günther Blaicher (Hg.): Das Deutschlandbild in der englischen Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

kung von Tacitus' *Germania* Mitte des 15. Jahrhunderts regelmäßig auf Deutsche angewendet wird, aber bereits lange vorher und noch bis heute als Topos zur Beschreibung je anderer Völker eingesetzt wurde und wird.¹² In Europa wird der Wandertopos der Trunksucht gegenwärtig wohl je nach Standpunkt des Betrachters auf die jeweils nördlicheren und östlicheren Nationen angewendet. Insofern würde die Ersetzung des deutschen durch einen russischen Akzent von Deutschland aus gesehen durchaus passen. Zweitens Einsteins Unterwürfigkeit gegenüber Jonathan Brewster, ein durch den historischen Kontext motivierter Ausdruck deutschen Untertanengeistes. Damit verbunden ist drittens sein technischer Perfektionismus. Daß dieser sich nicht einer übergeordneten Ethik verpflichtet weiß, sondern als Mittel zu unseriösen Zwecken eingesetzt werden kann, gehört ausdrücklich zum Stereotyp.¹³ Wie aber werden diese Elemente im Stück umgesetzt?

Die Professionalität Einsteins liegt im Feld der Gesichtschirurgie. Jonathan Brewster nutzt seine Fähigkeiten, um sich bei Bedarf eine neue Visage gestalten zu lassen: Einstein gibt dem Bösen ein neues Gesicht. Jonathan nutzt den Chirurgen aber auch, um besonders pikante Tötungsmethoden zu erproben. Dabei siegt Einsteins Unterwürfigkeit über durchaus vorhandene moralische Skrupel. Der Alkohol schließlich sichert ihm bei der Arbeit eine ruhige Hand und hält letzte Gewissensregungen auf einem erträglichen Niveau. Neben den Aktivitäten der Brewster-Tanten sind Einsteins Tötungsmethoden, die an Mortimer Brewster auf der Bühne vorgeführt werden sollen, eine Hauptquelle des Schwarzen Humors. Dabei wird das Lachenkönnen der Zuschauer dadurch gewährleistet, daß die betreffende Szene über eine Theaterparodie eingefädelt wird. Mortimer erzählt Dr. Einstein eine Fesselungsszene aus einem Theaterstück und wird, noch während er erzählt, genau auf die von ihm geschilderte Weise mit einer Gardinenschnur von Jonathan an einem Stuhl festgebunden. Aber auch als die Tötungszeremonie beginnen soll, wird durch die Vorführung der Instrumente und durch Jonathans ironische Bemerkung die Theaterfiktion demonstrativ herausgestellt und der an sich grausame Vorgang im Modus des zeigenden Spiels gehalten:

(JONATHAN [...] *picks up instrument case at cellar doorway and sets it on table between candelabra and opens it, revealing various surgical instruments both in the bottom of case and on the inside of the cover.*) Now, Doctor, we go to work! (*He removes an instrument from the case and fingers it lovingly, as EINSTEIN crosses and kneels on chair L. of table. He is not too happy about all this.*)

12 Vgl. Franz K. Stanzel: Europäer. Ein imagologischer Essay. Heidelberg: Winter, 1997, S. 69–72, bes. S. 71: "Vielmehr handelt es sich um die Übernahme eines in der Antike bereits traditionellen, das heißt mit Bezug auf verschiedene Völker angewendeten, ethnographischen Schemas, also einen 'Wandertopos'."

13 Vgl. beispielsweise die aussagekräftige Karikatur eines giftgasproduzierenden deutschen Professors der Chemie, abgedruckt in Blaicher, Deutschlandbild (wie Anm. 11), S. 32.

EINSTEIN. Please, Chonny, for me, the quick way!

JONATHAN. Doctor! This must really be an artistic achievement. After all, we're performing before a very distinguished critic.

EINSTEIN. Chonny!

JONATHAN (*flaring*). Doctor!

EINSTEIN (*beaten*). All right. Let's get it over. [...] I gotta have a drink. I can't do this without a drink. (AOL 80)

Die Übersetzerin läßt Einsteins Charaktereigenschaften, die an dieser Stelle wiederum gut sichtbar werden, unverändert, und auch der an seiner Person haftende Schwarze Humor bleibt insoweit im Deutschen erhalten. Das Übersetzungsproblem liegt also nicht hier, sondern auf einer weiteren noch anzusprechenden Ebene, nämlich der historischen Einbettung des Stücks.

II.

Im amerikanischen Text kennzeichnen Anspielungen auf Hitlerdeutschland und auf Japan die historische Situierung in den ersten Jahren des Zweiten Weltkriegs. Eine Reihe von Anspielungen gibt die Übersetzerin Annemarie Artinger texttreu wieder, aber das ganze Spektrum mutet sie im Jahre 1949 dem deutschen Nachkriegspublikum nicht zu. Im Ausgangstext wird das Thema Krieg durchweg in verharmlosender Weise angesprochen, wobei der Kontrast zwischen dem eigentlich ernsten Thema und der spielerischen Art seiner Behandlung im jeweiligen Kommunikationskontext Schwarzen Humor generiert. Ich gebe einige Beispiele:

Die Gegenwart des Krieges kommt mit seinen Auswirkungen in Brooklyn ganz zu Anfang des Stückes zur Sprache. Abby Brewster muß nämlich seit einiger Zeit auf hochwertige Mehlsorten für ihre Kekse verzichten, wie sie im Gespräch mit dem Geistlichen Dr. Harper beklagt:

ABBY. I do hope they don't make us use that imitation flour again. I mean with this war trouble. It may not be very charitable of me, but I've almost come to the conclusion that this Mr. Hitler isn't a Christian. (AOL 2)

Artinger übersetzt diese Stelle ziemlich texttreu und behält die Banalisierung Hitlers bei:

ABBY: Ich hoffe ja, daß die Geschichte mit dem Ersatzmehl endlich aufhört. Ich meine, wegen der dauernden Kriegsgerüchte. Es ist vielleicht nicht die richtige Nächstenliebe, aber ich komme langsam zu der Überzeugung, daß dieser Herr Hitler kein Christ ist. (ASp 7)

Im unmittelbaren Anschluß wird die weltpolitische Position Amerikas zwischen Europa und Japan angespielt:

DR. HARPER (*with a sigh*). If only Europe were on another planet!

TEDDY (*sharply*). Europe, sir?

DR. HARPER. Yes, Teddy.

TEDDY. Point your gun the other way!

DR. HARPER. Gun?

ABBY (*trying to calm him*). Teddy.

TEDDY. To the West! There's your danger! There's your enemy! Japan!

DR. HARPER. Why, yes – yes, of course. (AOL 2)

Durch diesen kurzen Dialog des geistig Verwirrten mit dem verwirrten Geistlichen, der auf die Sterne verweist, werden die zeitgenössischen amerikanischen Zuschauer Anfang des Jahres 1941 mit der unmittelbaren Gegenwart konfrontiert. In Europa weitet sich der Krieg immer weiter aus. Zusätzlich wachsen die Spannungen mit Japan. Teddy Brewsters Empfehlung sollte sich noch vor Ablauf des Jahres als zweckmäßig erweisen, als nach der japanischen Bombardierung der amerikanischen Flotte in Pearl Harbor am 7. Dezember 1941 die Vereinigten Staaten unter Präsident Franklin Delano Roosevelt in den Krieg eintraten. Joseph Kesselrings Referenz auf den politischen Diskurs blieb also hochaktuell, und *Arsenic and Old Lace* sorgte auf dem Broadway weiterhin für volle Kassen. Nach drei Aufführungsjahren verrät Russel Crouse 1944 in seinem Erfolgsbericht eine Summe: "[...] a total of more than \$4,000,000. And the end is not within artillery range."¹⁴ Annemarie Artinger ändert in ihrer Übersetzung der oben zitierten Stelle eine Kleinigkeit:

HARPER: (mit einem Seufzer) Ich wünschte, unser ganzer Kontinent läge auf einem anderen Stern.

TEDDY: Das kann doch nicht ihr Ernst sein, mein Herr!

HARPER: Doch Teddy.

TEDDY: Dann kann ich ihnen nur sagen, schwenken Sie Ihre Geschütze herum.

HARPER: Was denn für Geschütze?

ABBY: Aber Teddy!

TEDDY: Nach Westen, mein Herr. Dort lauert die Gefahr, dort ist der Feind in Japan. (ASp 7f.)

Daß im deutschen Text nicht Europa, sondern der amerikanische Kontinent ins Weltall verlegt werden soll – ob durch einen Lapsus der Übersetzerin oder beabsichtigt, muß offen bleiben –, betont Harpers weltfremde Haltung. Zugleich aber wird dadurch Teddys Aufforderung, die Geschütze herumzuschwenken, unverständlich. Die Übersetzung reduziert die besondere amerikanische Perspek-

14 Crouse, *Arsenic* (wie Anm. 1), S. 57.

tive zwischen Europa und Asien; sie spielt zwar eine von Japan drohende Gefahr noch an, aber die spezifische Brisanz der Stelle durch ihren Bezug auf die weltpolitische Situation des Jahres 1941 wird im deutschen Text nicht mehr spürbar.

An einer späteren Stelle sprechen Brooklyns Polizisten Brophy und Klein bei den Brewsters vor, weil sich die Nachbarn massiv über Teddy Brewsters nächtliches Trompetenspiel beschwerten. Im Ausgangstext heißt es:

BROPHY. We came to warn the old ladies that there's hell to pay. The Colonel blew that bugle again in the middle of the night.

KLEIN. From the way the neighbours have been calling in about it you'd think the Germans had dropped a bomb on Flatbush Avenue. (AOL 84)

Bei Annemarie Artinger war es keine deutsche Bombe an einem bestimmten Ort, sondern eine herrenlose Bombe, gewissermaßen eine Bombe schlechthin. Der entsprechende Satz lautet einfach: "Die Nachbarn haben sich so darüber aufgeregt, daß man glauben könnte, eine Bombe sei gefallen." (ASp 152) Auch hier wird also die historische Spezifik in der Übersetzung zurückgenommen.

Russel Crouse stellt in seinem Erfolgsbericht über *Arsenic and Old Lace* den Zweiten Weltkrieg als Wirkungshorizont besonders heraus. Seine Auflistungen von professionellen und Amateur-Inszenierungen in den USA, in Europa, Australien und Südamerika machen seine Einschätzung plausibel, daß das Stück "a record in wartime" war; und dies nicht ohne besondere Schwierigkeiten:

For instance, the first manuscript of *Arsenic and Old Lace* dispatched to England never reached there. A Nazi submarine commander evidently did not like the play.¹⁵

Auch für Frank Capras Verfilmung spielt der Zweite Weltkrieg noch eine besondere Rolle. Der bereits Ende 1941 fertiggestellte Film stand für den allgemeinen Kinoverleih erst ab 1944 zur Verfügung, als für die Broadwayauführung eine geschäftsschädigende Wirkung nicht mehr zu befürchten war. Zur Vorführung vor den amerikanischen Truppen an den Kriegsfrenten in Übersee wurde der Film jedoch schon erheblich früher freigegeben. In seiner Autobiographie berichtet Capra, wie die schwarze Komödie gerade an der Front gut aufgenommen wurde:

In the blacked-out London it was easy to recognize American soldiers' voices in Piccadilly Circus, or in Grosvenor Square (nick-named 'Eisenhower Platz'). A couple of times, listening to G.I.'s horse-playing around, I heard them shout: 'Charge!' [...]

15 Ebd., S. 60.

Old softly Jack Warner had released my film *Arsenic and Old Lace* to all our armed forces a full year before he could play it in public theaters. Batty Teddy Roosevelt's 'Charge!' up the stairs became a catchword wherever Americans wore uniforms.¹⁶

Mithin avancierte ausgerechnet Teddy Brewster, der am Schluß der Komödie zwangsweise in ein Sanatorium eingeliefert wird, im Zweiten Weltkrieg zum Lieferanten eines geflügelten Wortes.

Wie paßt nun unser Dr. Einstein genauer ins historische Setting. Natürlich wird in seiner Figur nicht nur ein allgemeines deutsches Fremdbild verkörpert, sondern auch die Anspielung auf den namensgleichen Physiker, den Begründer der Relativitätstheorie und Nobelpreisträger von 1921.¹⁷ Die Verwechslungsmöglichkeit mit Albert Einstein, der sich seit 1933 als Emigrant in den USA aufhielt, wird im Stück angesprochen und ausdrücklich verworfen, als Jonathan seinen Kompagnon im Hause der Brewsters vorstellt. Gerade dadurch aber bleibt sie als möglicher Deutungshorizont präsent:

JONATHAN (*crossing closer*). But I am Jonathan. And this (*indicating* EINSTEIN) is Dr. Einstein.

ABBY. And he's not Dr. Einstein either.

JONATHAN. Not Dr. Albert Einstein – Dr. Herman Einstein. (AOL 34)

Hermann hieß nun aber der Vater des historisch gegenwärtigen Albert Einstein. Insofern haben wir es hier mit einer Rückdatierung um eine Generation zu tun, und damit rückt Dr. Einstein in gewisse Nähe zu Teddy Brewster. Teddy hält sich für Präsident Roosevelt; allerdings nicht für den historisch gegenwärtigen Franklin D. Roosevelt (32. Präsident von 1933 bis 1945), sondern für dessen älteren Verwandten Theodore Roosevelt (26. Präsident von 1901 bis 1909), dessen Leben er unter Rückgriff auf historische Fachliteratur detailliert nachspielt. Theodore Roosevelt ist als einer der Hauptvertreter amerikanischer Expansionspolitik in die Geschichte eingegangen. Er proklamierte in einer Neuinterpretation der Monroedoktrin für die USA Polizeifunktionen in Lateinamerika, und in seine Amtszeit fielen die Abspaltung der Provinz Panama von Kolumbien (1903) und der Beginn am Bau des Panamakanals unter amerikanischer Hoheit. Roosevelt war bekannt für seine ständige militärische Kampfbereitschaft. Noch im Ersten Weltkrieg, also schon nach seiner Präsidentschaft, engagierte er sich gegen die amerikanische Neutralitätspolitik. Teddy Brewsters

16 Frank Capra: *The Name Above the Title. An Autobiography*. New York: The Macmillan Comp., 1971, S. 353.

17 Die mit dem Namen Einstein ebenfalls evozierte jüdische Abkunft scheint mir in *Arsenic and Old Lace* bei der Ausgestaltung des Fremdbilds keine besondere Rolle zu spielen.

“Charge!” bei der Erstürmung der Höhen von San Juan in Gestalt der Treppe im Haus der Brewsters paßt also zum Bild des Präsidenten in der amerikanischen Öffentlichkeit.¹⁸ In Teddys Rollenspiel bekommt nun ausgerechnet Dr. Einstein eine spezifische Funktion:

(TEDDY enters on balcony wearing his solar topee, carrying a book, open, and another solar topee.)

TEDDY (*descending stairs*). I found it! I found it!

JONATHAN. What did you find, Teddy?

TEDDY. The story of my life – my biography. (*He crosses above to L. of EINSTEIN.*) Here’s the picture I was telling you about, General (*He lays open book on table showing picture to EINSTEIN.*) Here we are, both of us. ‘President Roosevelt and General Goethals at Culebra Cut.’ That’s me, General, and that’s you.

(EINSTEIN looks at picture.)

EINSTEIN. My, how I’ve changed.

(TEDDY looks at EINSTEIN, a little puzzled, but makes the adjustment.)

TEDDY. Well, you see that picture hasn’t been taken yet. We haven’t even started work on Culebra Cut. We’re still digging locks. And now, General, we will both go to Panama and inspect the new lock. (*Hands him solar topee.*) (AOL 41)

Der in Brooklyn geborene General George Goethals (1858–1928), zu dem Dr. Einstein hier kurzerhand ernannt wird, war von 1907 bis 1914 technischer Leiter beim Bau des Panamakanals und im Anschluß daran bis 1916 Gouverneur der Panamakanalzone. Goethals war also Präsident Roosevelts technischer Spezialist an einem Projekt von kaum zu überschätzender strategischer Bedeutung.

Springt man aus der historischen Rückübersetzung in die Gegenwart des Jahres 1941, so liegt es nahe, in der Zusammenarbeit von Teddy Brewster alias Theodore Roosevelt und Dr. Herman Einstein alias General Goethals eine mögliche Zusammenarbeit zwischen Präsident Franklin Delano Roosevelt und dem Physiker Albert Einstein eingespielt zu sehen. Und aus der historischen Distanz von gut einem halben Jahrhundert fällt es wiederum nicht schwer, weitere historische Fakten für eine pikante Interpretation dieser Einspielung anzuführen. Es ist bekannt, daß Einstein am 2. August 1939 einen Brief an Präsident Roosevelt unterzeichnet, in dem er auf die Möglichkeit hinweist, daß

18 Vgl. dazu Milton Meltzer: *Theodore Roosevelt and His America*. New York: Franklin Watts, 1994, hier S. 97. Roosevelt hatte 1898 ein Freiwilligenregiment, die ‘Rough Riders’, befehligt, das in mehreren Schlachten im Spanisch-Amerikanischen Krieg erfolgreich eingesetzt wurde. Die kriegsentscheidende Erstürmung der Höhen von San Juan am 1. Juli 1898 ist darunter die berühmteste.

die Deutschen eine Atombombe bauen könnten, und empfiehlt, rechtzeitig eigene, amerikanische Forschungen auf diesem Gebiet voranzutreiben. Roosevelt gründet daraufhin ein Komitee, das bereits zwei Monate später seine Arbeit aufnimmt und die Entwicklung von Nuklearwaffen einleitet.¹⁹ Die Folgen insbesondere für die japanischen Städte Hiroshima und Nagasaki sind bekannt. Auch wenn der Brief von Einstein nur unterzeichnet und von Leo Szilard, einem weiteren emigrierten deutschen Physiker, verfaßt worden ist,²⁰ verweist der populäre Name des Gesichtschirurgen aus unserer Perspektive doch auf das Dilemma des modernen Naturwissenschaftlers, dessen Forschungen dazu verwendet werden, dem Bösen immer wieder ein neues Gesicht zu geben.

III.

Wie können diese Zusammenhänge nun im Hinblick auf die schwarze Komödie *Arsenic and Old Lace* interpretiert werden? Um hier zu einer genaueren Einschätzung zu gelangen, ist es sinnvoll, den Begriff ‘Schwarzer Humor’, den wir bis jetzt in einem vorläufigen Verständnis verwendet haben, etwas genauer zu bestimmen.

Theoretische Überlegungen zum Schwarzen Humor sind dünn gesät. Am häufigsten zitiert wird Gerd Hennigers Versuch einer psychologischen Bestimmung von 1966. Danach sei Schwarzer Humor eine Möglichkeit, verdrängte Schreck-, Schuld- oder Minderwertigkeitsgefühle an ästhetischen Modellen sichtbar zu machen. Das Modell bewirke eine scheinbare Sublimierung und Ableitung, die mit einem Lustgefühl verbunden sei. Durch das Bewußtsein, daß es sich dabei nur um eine Scheinlösung des verdrängten Gefühls handelt, werde zugleich aber auch Unbehagen ausgelöst.²¹ Im Falle des Schwarzen Humors könne deshalb die versöhnliche Wirkung des Humors nicht durchschlagen, das durch ihn ausgelöste Lachen sei ein schockierendes Lachen, allenfalls ein

19 Vgl. zur traditionellen Sichtweise von Einsteins Engagement in Fragen der militärischen Nutzung der Kernspaltung Johannes Wickert: *Albert Einstein mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt, 1993 (rm 162), S. 112–117, hier S. 115.

20 Diese Auffassung vertritt Ronald W. Clark. Die anderen Physiker hätten in dieser Sache Einsteins Popularität ausgenutzt: “Whatever the details of how it was written, it is clear that this letter was the work of Szilard. Making ‘the greatest mistake’ of his life, Einstein signed it on the dotted line.” (Ronald W. Clark: *Einstein. The Life and Times*. London usw.: Hodder and Stoughton, 1973, S. 523.) – Auch in *Arsenic and Old Lace* läßt man indessen Dr. Einstein ein vorgefertigtes Dokument unterschreiben, was dazu führt, daß Teddy Brewster in ein Irrenhaus eingeliefert wird.

21 Gerd Henniger: Zur Genealogie des schwarzen Humors. In: *Neue Deutsche Hefte* 13 (1966), Heft 2, S. 18–34, hier S. 19.

Lachen aus Verzweiflung.²² Henniger prägt dafür die Formel: "schwarzer Humor ist, wenn man trotzdem nicht lacht."²³

Das widerspricht nun allerdings unserer empirischen Lacherfahrung mit der Geschichte von den mordenden Tanten und den zwölf Leichen in den Schleusen des Panamakanals. Sucht man nach einer Formel, scheint die Formulierung von Otto F. Best besser zu passen. Aller Schwarzer Humor, schreibt Best, "sucht das Lachen zu bewahren, wenn einem das Lachen vergeht."²⁴ Wie das funktionieren kann, faßt wiederum Peter Nusser in seiner Definition etwas genauer:

Schwarzer Humor ist eine Bewußtseinshaltung, die mit den aus Angst verdrängten Bereichen unseres Lebens spielerisch umgeht, und zwar so, daß sie eben diese Bereiche und den von der Norm abweichenden Umgang mit ihnen zur Anschauung bringt.²⁵

Nach Nusser ist also der spielerische Umgang mit einem besonderen, üblicherweise stark angstbesetzten Gegenstandsbereich konstitutiv für den Schwarzen Humor. In der Folge vertritt aber auch Nusser den Standpunkt, der Rezipient lache

über die Darstellungen des Schwarzen Humors nicht befreit, sondern allenfalls gequält, oft überhaupt nicht, weil die Erkenntnis der Unvereinbarkeit von Spiel und Angst ihm die ungehemmte Freisetzung seiner zur Verdrängung von Ängsten benötigten seelischen Energien verbietet.²⁶

Nusser teilt also Hennigers Ansicht, ein wirklich befreiendes Lachen könne vom Schwarzen Humor schwerlich bewirkt werden. Demgegenüber liegt angesichts des enormen Lacherfolgs von *Arsenic and Old Lace* die Vermutung nahe, daß auch bei Schwarzem Humor das Lachen im Augenblick des ästhetischen Erlebnisses keineswegs im Halse steckenbleiben muß und sogar wie bei jeder anderen Art von Humor eine gewisse befreiende und distanzierende Wirkung haben

22 "Schwarzer Humor ist aber *als* Humor unversöhnlich, *als* Lachen Verzweiflung. [...] Die Funktion, durch Lachen zu befreien, wandelt er in die, durch eine Lache zu schockieren, wobei die düstere Doppelbedeutung des Wortes durchaus am Platze ist. Insofern könnte man ihn geradezu als uneigentlichen, pervertierten Humor bezeichnen, als Kunst, das Lachen zu töten." Ebd., S. 24f.

23 Ebd., S. 20.

24 Otto F. Best: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Frankfurt am Main: Fischer, 1994, S. 491.

25 Peter Nusser: Einleitung: Zur Phänomenologie des Schwarzen Humors. In: Schwarzer Humor. Arbeitstexte für den Unterricht. Hrsg. v. Peter Nusser. Stuttgart: Reclam, 1987, S. 6–16, hier S. 14.

26 Ebd.

kann, solange der spielerische Umgang mit dem 'schwarzen' Themenkomplex gewahrt bleibt.²⁷

Um diese These genauer zu erläutern, bietet es sich an, auf Sigmund Freuds Überlegungen zum 'Humor' zurückzugreifen, die sich in seinen Abhandlungen *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905) und *Der Humor* (1927) finden. Freud betrachtet die Phänomene 'Komik', 'Witz' und 'Humor' als intellektuelle Tätigkeiten, die einen Lustgewinn bewirken, der sich im Lachen ausdrückt, und er stellt die Frage, woher der Lustgewinn jeweils stammt. In allen drei Fällen werde das Lachen durch psychische Energien ermöglicht, die eigentlich für spezifische psychische Mechanismen einzusetzen wären. Durch die witzige, komische oder humorvolle Aufbereitung eines Falles werden sie aber freigesetzt und können im Lachen abgeführt werden. Dabei stamme nun die Energie im Falle des Witzes aus "erspartem Hemmungsaufwand", im Falle der Komik aus "erspartem Vorstellungsaufwand", im Falle des Humors aber aus "erspartem Gefühlsaufwand".²⁸ Durch Humor wird also die Einstellung zu einer Situation, die eigentlich starke Gefühle auslösen würde – etwa Rührung, Zuneigung, Liebe, aber auch Mitleid, Ärger, Angst oder Ekel – so modifiziert, daß die für das Gefühl benötigte Energie eingespart und für ein Lustgefühl eingesetzt werden kann, dessen Ausdruck das Lachen ist. Sein Paradebeispiel entnimmt Freud dem Spezialfall des Galgenhumors, der damit zum Paradigma für Freuds Auffassung von Humor überhaupt avanciert: Ein Delinquent wird am Montag zum Galgen geführt und sagt: "Na, die Woche fängt gut an."²⁹ "Kein Zweifel," erläutert Freud,

27 In der Bedingung des spielerischen, erkennbar komischeren oder witzigen Umgangs mit dem Themenkomplex folge ich Nusser: "Wo dieser Spielcharakter, der in den Erscheinungsformen des Schwarzen Humors immer mehr oder weniger stark ins Bewußtsein gerückt wird, nicht mehr zu erkennen ist, stehen wir vor dem blanken Horror oder dem Sadismus, die uns die innere Distanzierung zu versperren und lediglich unseren Schrecken oder unsere Grausamkeit zu evozieren suchen." (Ebd., S. 9).

28 Vgl. Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. In: Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Der Humor. Einleitung von Peter Gay. Frankfurt am Main: Fischer, 1992 (Fischer TB 10439), S. 23–249, hier S. 249.

29 Freud bringt dieses Beispiel mehrfach. Vgl. Freud, *Der Witz* (wie Anm. 28), S. 242; Sigmund Freud: *Der Humor*. In: Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Der Humor. Einleitung von Peter Gay. Frankfurt am Main: Fischer, 1992 (Fischer TB 10439), S. 251–258, hier S. 253. – Der Galgenhumor ist sicher als ein Spezialfall des Humors aufzufassen, der allerdings nicht mit dem Schwarzen Humor identisch ist. Insbesondere ist für den Galgenhumor die aktuelle Bedrohung der *eigenen* Person in gefährlichen oder prekären Situationen konstitutiv. Das betont Antonin J. Obrdlik ("Gallows Humor" – A Sociological Phenomenon. In: *American Journal of Sociology* 47 (1942), S. 709–716), der am Beispiel politischer Witze über Nazi-Führer nach der Invasion in der Tschechoslowakei zeigt, wie Galgenhumor psychologische Kompensationen in Ausnahmesituationen ermöglicht und darin zugleich eine subversive Funktion hat.

das Wesen des Humors besteht darin, daß man sich die Affekte erspart, zu denen die Situation Anlaß gäbe, und sich mit einem Scherz über die Möglichkeit solcher Gefühlsäußerungen hinaussetzt. [...] Der Humor hat nicht nur etwas Befreiendes wie der Witz und die Komik, sondern auch etwas Großartiges und Erhebendes, welche Züge an den beiden anderen Arten des Lustgewinns aus intellektueller Tätigkeit nicht gefunden werden. Das Großartige liegt offenbar im Triumph des Narzißmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs.³⁰

Der Humor ermöglicht es, sich über die Situation zu erheben, und erhält dadurch eine besondere Würde. Präzisierend heißt es weiter bei Freud:

Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig, er bedeutet nicht nur den Triumph des Ichs, sondern auch den des Lustprinzips, das sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag.³¹

Das gewählte Beispiel und Freuds Erläuterung zeigen außerdem, daß für den Vorgang des Humors nur eine einzige Person nötig ist.³² Damit korrespondiert, daß Humor landläufig als eine Charaktereigenschaft aufgefaßt wird. Frieder Busch nimmt eine aus der Alltagssprache bekannte Wendung auf und formuliert:

Humor *hat* man – komisch *ist* etwas. Das heißt, das Komische ist das *Objekt*, welches das mit Humor begabte *Subjekt* wahrnimmt oder selbst produziert.³³

Der Humor kann auch nach Freud in Verbindung mit allen denkbaren Komisierungs- und Witztechniken auftreten.³⁴ Aber der Humorist lacht eben nicht nur bei komischen Fällen, sondern findet oder konstruiert durch seine spielerisch humoristische Haltung auch an solchen Situationen Lachanlässe, an denen eigentlich nichts zu lachen wäre.

30 Freud, Der Humor (wie Anm. 29), S. 254.

31 Ebd., S. 255.

32 Der Humor sei deswegen die genügsamste der drei intellektuellen Tätigkeiten, denn für die Komik würden mindestens zwei, für den Witz sogar drei Personen gebraucht. Vgl. Freud, Der Witz (wie Anm. 28), S. 193 und 241.

33 Frieder Busch: *Arsenic and Old Lace*. Eine schwarze Komödie. In: Manfred Siebold / Horst Immel (Hgg.): *Amerikanisierung des Dramas und Dramatisierung Amerikas*. Studien zu Ehren von Hans Helmcke. Frankfurt am Main: Lang, 1985, S. 161–172, hier S. 162. Vgl. auch Buschs Kritik an Hennigers Definition des Schwarzen Humors (ebd., S. 170). In seiner Interpretation von *Arsenic and Old Lace* geht Busch auf politische Aspekte nicht ein.

34 So auch Freud, Der Witz (wie Anm. 28), S. 245: "Der Humor kann erstens mit dem Witz oder einer anderen Art des Komischen verschmolzen auftreten, wobei ihm die Aufgabe zufällt, eine in der Situation enthaltene Möglichkeit von Affektentwicklung, die ein Hindernis für die Lustwirkung wäre, zu beseitigen."

Auf der Basis von Freuds Theorie kann also der Humor allgemein als ein bei verschiedenen Menschen – möglicherweise auch in verschiedenen Lachkulturen³⁵ – quantitativ und qualitativ unterschiedlich ausgeprägtes Vermögen verstanden werden, durch Einsparung von Affektenergie Lustgefühle zu entwickeln. Es bietet sich an, den Schwarzen Humor als einen Spezialfall des Humors aufzufassen: Während generell beim Humor das Lachen aus erspartem Gefühlsaufwand entsteht, sind es beim Schwarzen Humor die Aufwände für bestimmte, und zwar widrige Gefühle, die eingespart werden, vornehmlich Schmerz und Angst.³⁶ Es sind deshalb die thematischen Kontexte, die in der Regel mit Angstgefühlen korrespondieren, in denen sich Schwarzer Humor ausbringen läßt: etwa Tod und Sterben, Katastrophen, Verletzungen, Krankheit, Wahnsinn. Ob im Einzelfall bei solchen Themen gelacht werden kann, hängt natürlich nicht allein von der spielerischen Aufbereitung ab, sondern ebenso von der Disposition des Lachenden. Auch einem sonst sehr humorvollen Menschen wird unter Umständen nicht zum Lachen zumute sein, wenn ihm der angebotene Lachanlaß etwa wegen des soeben erlittenen Verlusts einer nahestehenden Person zu nahe geht. Außerdem ist mit lachkulturell spezifischen Sanktionen für bestimmte Themenkomplexe zu rechnen. In solchen Fällen würde das Lachen als pietätlos und anstößig empfunden und wird entweder unterdrückt, oder es deklassiert den Lachenden. Wenn aber über Schwarzen Humor gelacht wird – und das dürfte nicht nur bei *Arsenic and Old Lace*, sondern zum Beispiel auch bei den allermeisten der in Nussers Anthologie zusammengestellten Texte und Cartoons der Fall sein –, dann ist auch dieses Lachen Ausdruck eines Lustgefühls. Es beseitigt zwar weder die widrigen Umstände des jeweiligen thematischen Kontexts noch die davon möglicherweise ausgelösten Ängste, aber es überdeckt beides mindestens für den Moment des ästhetischen Erlebnisses und schafft so Entspannung. Lachen lindert und belebt.

So läßt es sich verstehen, daß die schwarze Komödie *Arsenic and Old Lace* mit ihrem Schwarzen Humor, der auch das Thema Krieg einbezieht, gerade zu Zeiten des Zweiten Weltkriegs so außerordentlich erfolgreich war. Dr. Einsteins Akzent und die damit verbundenen Anspielungen geben der durch

35 Vgl. dazu Thorsten Unger: *Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung*. In: *Differente Lachkulturen? – Fremde Komik und ihre Übersetzung*, hrsg. v. Thorsten Unger et al., Tübingen: Narr, 1995 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 18), S. 9–29. – Eine besondere Affinität zum Schwarzen Humor, zum spielerischen Umgang mit dem Grausigen wird gemeinhin der englischen Lachkultur nachgesagt. Vgl. dazu zum Beispiel Annemarie Schöne: *Das Spiel mit dem 'horror' im Bereich der englischen Komik*. In: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 194 (1958), S. 291–307.

36 Die Verbindung des Schwarzen Humors mit Angstgefühlen stellt auch Nusser heraus (vgl. Einleitung: *Zur Phänomenologie des Schwarzen Humors* (wie Anm. 25), S. 8). Ich teile indessen nicht Nussers Einschätzung, daß es immer *verdrängte* Gegenstandsbereiche sein müssen, die für Schwarzen Humor eingesetzt werden. Verdrängungen können vorliegen, sind für das Phänomen jedoch nicht konstitutiv.

das Lachen ausgelösten Entspannung den Bezugshorizont. Indem *Arsenic and Old Lace* die spezifische historische Kriegssituation als thematischen Kontext des Schwarzen Humors aufgreift, ermöglicht Kesselrings Stück seinen Zuschauern, die direkt oder indirekt mit einer realen Kriegssituation konfrontiert sind, entspannende Unterhaltung.

Annemarie Artingers Vorschlag, Dr. Einsteins deutschen Akzent durch einen russischen zu ersetzen, erweist sich auch unter dem Aspekt der Wirkung des Schwarzen Humors als ungünstig. Sie schafft damit ja nicht nur eine Markierung, die zu den erhalten gebliebenen historischen Bezügen nicht paßt. In der Zeit des beginnenden Kalten Krieges, in der die Übersetzung entstanden ist, bedeutet der russische Akzent auch die Übersetzung eines Fremdbildes in ein aktuelles Feindbild. Damit aber erhielt Einsteins Akzent eine Tendenz eher satirischen als humoristischen Charakters, während insgesamt durch die Rücknahme der politischen Anspielungen die Kuriosität des Einzelfalls um die giftmischenden Tanten betont wird. Mir ist denn auch keine einzige Inszenierung bekannt geworden, die Artingers Vorschlag gefolgt wäre.

IV.

Wie nun – so soll abschließend gefragt werden – verfahren andere Kultursprachen mit Dr. Einsteins Akzent.

Von den hierzu stichprobenhaft eingesehenen Übersetzungen scheint die portugiesische von Miguel Fontana, *Arsénico e Rendas Velhas*, aus den fünfziger Jahren am unauffälligsten zu sein.³⁷ Einsteins Akzent wird hier zwar in abgeschwächter Form mitübersetzt, ist aber nicht mehr eindeutig als ein deutscher zu erkennen. Eine übersetzerische Auseinandersetzung mit dem Fremdbild findet sich in der portugiesischen Übersetzung nicht.

Die niederländische Übersetzung unter dem Titel *Arsenicum en oude kant* von J.C. van der Horst aus dem Jahre 1948 nutzt dagegen die Angebote des Ausgangstexts, um das deutsche Fremdbild wenigstens leicht zu verstärken.³⁸ Dr. Einsteins deutscher Akzent wird hier sehr genau nachgebildet, vor allem durch den Einsatz deutscher Wendungen in den holländischen Repliken. Die politischen Anspielungen des Ausgangstexts werden texttreu wiedergegeben, dabei zum Teil für die holländischen Zuschauer behutsam in den europäischen

37 *Arsénico e Rendas Velhas* de Joseph Kesselring. Texto português de Miguel Fontana. Lisboa: Teatro d' Arte, o.J. [nach 1954]. Für die Textbeschaffung danke ich João Barrento, Lissabon.

38 *Arsenicum en oude kant*. Blijspel in drie bedrijven door Joseph Kesselring vertaald uit het Engels door J.C. van der Horst. Bussum: de Toneelcentrale, o.J. [zuerst: 1948]. Für die Textbeschaffung danke ich Antje Häder, Amsterdam.

Kontext eingeordnet. Als zum Beispiel im Ausgangstext der Polizist Klein die Aufregung der Nachbarn über Teddys Trompetenspiel mit der Reaktion auf eine deutsche Bombe auf Flatbush Avenue vergleicht, konkretisiert van der Horst das militärische Detail, indem er die Bombe eine im europäischen Diskurs der Kriegszeit präsente V2-Rakete sein läßt. Das geographische Detail nimmt er hingegen zurück und läßt die Rakete statt in einer konkreten Straße einfach im Herzen New Yorks einschlagen.³⁹

Entschieden aktualisiert wird das Stück indessen für die norwegische Bühne. Die Übersetzung von Nils-Reinhardt Christensen unter dem Titel *Arsenikk og Gamle Kniplinger* stammt aus den späten sechziger Jahren.⁴⁰ Hier wird zunächst Einsteins deutscher Akzent im Norwegischen konsequent verstärkt. Die häufigsten Mittel dazu sind eine deutsche Wortstellung und gewisse Artikelfehler, während phonetische Eigenheiten nicht graphemisch umgesetzt werden. Häufiger als in der englischen Vorlage begegnen aber deutsche Worte und kurze Redewendungen in Einsteins Repliken. Er redet die Tanten mit "meine Damen" an, beruhigt Jonathan mit "Nah-nah-ruhig, Chonny", fühlt sich zum Operieren zu "kaputt" und wiederholt an mehreren Stellen sein "Ach, mein Gott".⁴¹ Einstein ist damit deutlich als Deutscher gekennzeichnet. Die Markierung wird aber nicht zur Verstärkung des Fremdbildes im Hinblick auf historische Ressentiments eingesetzt. Vielmehr wird ein Großteil der geschichtlichen Anspielungen aus dem Text herausgenommen. Was bleibt, wird entweder durch erläuternde Zusätze für das norwegische Publikum verständlich gemacht oder aktualisiert. Die historische Verankerung des Stücks zu Beginn des Zweiten Weltkriegs wird aufgegeben, das Ersatzmehl nicht mehr erwähnt und die Anspielung auf den unchristlichen Herrn Hitler gestrichen. Die verkürzte Replik lautet aus dem Norwegischen übersetzt: "Apropos, Dr. Harper, wie meinen Sie, daß das in Europa geht, mit Ost und West und das alles?"⁴² Damit ist das Stück in die Gegenwart von 1968 transponiert; Kalter Krieg und Ost-West-Gegensatz bilden den neuen historischen Bezugsrahmen für den Schwarzen Humor. Die Doktrin vom "Gleichgewicht der Kräfte" ("maktbalanse")⁴³ wird an einer anderen Stelle eingespielt, und die von Teddy beschworene Gefahr, die den USA von Japan droht, wird aktualisierend vom militärischen auf den ökonomischen Bereich

39 "KLEIN: De buren gaan daar over te keer op een manier, dat je zou denken, dat de moffen een V 2 hadden laten vallen, midden in hartje New York!" (ebd., S. 92).

40 *Arsenikk og Gamle Kniplinger*. Av Joseph Kesselring. Til norsk ved: Nils-Reinhardt Christensen. Revidert 1968. Trondheim: Trøndelag Teater, sesongen 1976/77. Für die Textbeschaffung danke ich Peter Langemeyer, Tromsø.

41 Ebd., S. 50, 53, 58; vgl. weitere Wendungen S. 55, 60, 64, 68, 70, 106, 108.

42 Ebd., S. 4: "Men apropos, pastor Harper, hvordan tror De det går i Europa, med Øst og Vest og alt det der?" – Für ihre Hilfe bei den Übersetzungen aus dem Norwegischen danke ich Johanna Haiberg, Göttingen.

43 Ebd., S. 5.

erweitert: "Nach Westen. Da droht die Gefahr immer noch! Japan! Unsere Feinde und Konkurrenten – im Krieg und Frieden!"⁴⁴ Historische Namen bleiben erhalten, wenn sie durch den *plot* motiviert sind: Theodore Roosevelt natürlich. Hier aber wird ein ganzer Dialog zwischen Brophy, Harper und Klein eingeschoben, um den norwegischen Zuschauern zu erklären, wer Roosevelt war. Als Held im Krieg gegen Spanien wird er benannt und als "Vorkämpfer des Imperialismus".⁴⁵ Selbst die Anspielung auf Albert Einstein wird eigens durch einen Hinweis auf die Relativitätstheorie verdeutlicht.⁴⁶ Insgesamt tritt jedoch auch in dieser norwegischen Übersetzung der historische Außenbezug hinter der Kuriosität des Einzelfalls zurück. Wenigstens stellt das neue historische Setting einen aktuellen Bezugsrahmen für den Schwarzen Humor des Stückes bereit, auf den sich in der geänderten historischen Konstellation das entspannende Lachen hinordnen läßt.

Daß sich in der Übersetzung überhaupt so weitgehende Eingriffe finden, muß nicht überraschen. Bei eher der Unterhaltungsliteratur zugerechneten Komödien ist die Bearbeitungsschwelle für Übersetzer und Regisseure in aller Regel niedriger als bei Tragödien und hochkanonisierten, zumal klassizistischen Komödien, bei denen man stärker um Texttreue bemüht ist. In die Theater spielpläne werden Stücke wie *Arsen und Spitzenhäubchen* zuallererst wegen des Lacherfolges aufgenommen, der sich üblicherweise proportional zum Kassenerfolg verhält. Dazu ist keine Bearbeitungsidee verboten.

Die weitestgehende Bearbeitung, die mir bekannt geworden ist, findet sich in der Variante eines polnischen Fernsehspiels aus den siebziger Jahren: *Arszenik i stare Koronki*.⁴⁷ Die verschiedenen Änderungen in den historischen Anspielungen rücken das Stück insgesamt näher an den Verstehenshorizont des polnischen Publikums heran. So wurde als Teddys inneres *alter ego* statt des Präsidenten Roosevelt Kaiser Napoleon eingesetzt. Im polnischen Geschichtsbild ist Napoleon eine positive Figur, weil Polen im Napoleonischen System weitgehende nationale Freiheiten genoß. Im Keller der Brewsters werden denn auch keine Schleusen ausgeschachtet, sondern dort fließt die Beresina (poln. Berezyna), und die darin bestatteten Leichen sind keine Malariaopfer, sondern Verluste der Napoleonischen Armee auf dem Rückweg vom Rußlandfeldzug. Dr. Einstein spricht akzentfrei polnisch, und das Nachsprechen seines Steckbriefs am Tele-

fon entfällt. Indem er außerdem von Jonathan mit einem neuen Namen, nämlich als Dr. Ebstein vorgestellt wird, bleibt die gesamte Deutungsdimension um die Verwechslungsmöglichkeit mit Albert Einstein unberücksichtigt. Auch die Anspielungen auf den Zweiten Weltkrieg zum Beispiel anlässlich des Ersatzmehls zu Beginn des Stücks werden getilgt. Und statt von einer auf der Flatbush Avenue explodierten Bombe ist, der militärtechnischen Entwicklung folgend, die Rede von nuklearen Sprengkörpern: "als ob eine Atombombe explodiert wäre", heißt es. Ihre Herkunft aber wird nicht national zugeordnet. So hat es zunächst den Anschein, daß die polnische Bearbeitung die Gelegenheit der Auseinandersetzung mit dem im Stück angelegten deutschen Fremdbild ungenutzt läßt. Allerdings nur bis Jonathan Brewster zum ersten Mal in die Kamera blickt. Nicht den *Frankenstein*-Film mit Boris Karloff hat nämlich der Gesichtschirurg vor der Operation gesehen, sondern ganz offensichtlich Charlie Chaplin, und zwar in *The Great Dictator* (1940). Und Jonathan hat nicht nur die Visage des Diktators bekommen, sondern auch dessen theatralische Posen und Attitüden, erkennbar in der von Chaplin treffend karikierten Manier. Auf diese Weise wird also im polnischen Fernsehspiel Adolf Hitler doch noch Gegenstand des Schwarzen Humors. Den Lacherfolg scheint das nicht zu schmälern.

44 Ebd., S. 4: "Mot vest. Det er der faren truer fremdeles! Japan! Våre fiender og konkurren-
ter – i krig og fred!"

45 Ebd., S. 10: "En forkjemper for imperialismen!"

46 Vgl. ebd., S. 49.

47 Regie: Maciej Englert. Die Übersetzung besorgten Antoni Marianowicz und Janusz Minkiewicz. Nach Auskunft des Polnischen Fernsehens wurde die Bearbeitung zuerst am 11. Dezember 1975 ausgestrahlt. – Für die Übersetzungen der im folgenden zitierten Videosequenzen aus dem Polnischen ins Deutsche danke ich Marzena Lanc-Unger.