

Einführung in die Herausforderung beim Übersetzen dramatischer Texte

von Yvonne Griesel

Die Herausforderung beim Übersetzen dramatischer Texte

Wer übersetzt sagt „quasi dasselbe mit anderen Worten“ - so der Titel von Umberto Ecos Buch zum Übersetzen. Augenzwinkernd fragt er uns Leser dann auch gleich auf der ersten Seite, ob wir immer wissen, was es heißt, dasselbe zu sagen; immer wissen, was da gesagt wird und was sagen eigentlich bedeutet? Das fasst zusammen, womit wir es beim Übersetzen von jeher zu tun hatten - worüber schon Cicero, Schleiermacher, Humboldt oder Derrida leidenschaftlich stritten. Wir alle, die wir mit Theater zu tun haben, wissen, das Übersetzen für das Theater ist da nicht gerade einfacher.

Theater war schon immer international. Die Wanderbühne war die übliche Theaterform während der Anfänge des Berufstheaters in Europa und geht in ihren Ursprüngen auf englische und niederländische Komödianten zurück, die im 16. / 17. Jahrhundert den deutschsprachigen Raum bespielten. Das Meininger Theater tourte zwischen 1874 und 1890 durch ganz Europa und wurden zu einem international gefeierten Kulturereignis. Wie stark sich die Gastspiele des Moskauer Künstlertheaters auf das deutsche Theater ausgewirkt haben, zeigt sich auch an Max Reinhardt und ein Blick auf sein Schaffen zeigt wiederum wie international verflochten die Entwicklung des Europäischen Theaters war. (vgl. Griesel 2000: 15ff.) Schon seinerzeit blickte man neugierig auf die anderen Bühnen, entdeckte Dramen, nahm sie mit, holte sie in den eigenen Sprachraum und verliebte sich sie ein - oder eben auch nicht.

Die Geschichte der Dramenübersetzung beginnt wohl im alten Rom mit der Übersetzung der griechischen Dramen in das Lateinische. Die Römische Literatur steht von vornherein unter dem Einfluss der griechischen und beginnt mit der Übersetzung von Homers Odyssee durch Livius Andronicus um 240 v. Chr. Sie entwickelt sich in der Folgezeit in engster Anlehnung an ihr griechisches Vorbild. Übersetzungen, teils Bearbeitungen, Motivübernahmen oder Formentlehnungen und -umformungen sind Ergebnis der Auseinandersetzung und Aneignung. Naevius (gest. 201 v.Z.) übersetzte griechische Dramen wie auch Ennius (239-169 v.Z.), Cicero, Horaz und viele andere mehr widmeten sich dem Übersetzen und den damit verbundenen Problemen. Mit der Übersetzung vom Griechischen ins Lateinische eignete man sich das hellenistische Kulturgut an, erhob sogar den Anspruch, die Stücke in Form und Inhalt noch zu übertreffen. Die römische Übersetzung wurde als literarische Konkurrenz zum griechischen Original gesehen und man fühlte sich in keinster Weise daran gebunden, das Original getreu wiederzugeben. (Pohling 1979: 127ff.)

Die Dramenübersetzung erfüllt in der Regel zweierlei Funktionen, sie wird gelesen und ist Grundlage für eine Inszenierung. Es kann die Illusion geschaffen werden, dass es sich um ein Stück eigener Kultur handelt; die fremde Kultur kann ganz hinter der Zielsprache verschwinden; das Drama kann Teil unserer eigenen Kultur werden. Man denke nur an die Stücke von Shakespeare, Moliere oder Tchekov. Die Ausgangssprache ist auf der Bühne nicht zu hören, wir hören Schlegel und Tieck und sehen deutsche Schauspieler und Schauspielerinnen, die deutsch sprechen.

Und das ist auch schon die Besonderheit der Dramenübersetzung, sie ist zum Spielen gedacht. Sie ist Teil einer Inszenierung und meist nicht zum Lesen sondern zum Sehen und Hören geschrieben. Es wird häufig gesagt, die Dramenübersetzung sei ein Stiefkind der Forschungsliteratur. Das mag teilweise so sein, es kommt wie immer darauf an, von welcher Seite man sich ihr nähert. Literaturwissenschaftlich ist sie sicher kein Stiefkind, kaum etwas ist so genau erforscht wie die Shakespeare-Übersetzungen. Aber es gibt Aspekte, wie den Übersetzungsprozess, die noch nicht lange reflektiert werden. Weist man dem Dramentext einen Platz innerhalb der Theatersemiotik zu und sieht ihn als Partitur für eine Inszenierung, sperrt

er sich vielen Theorien.

Die bekannte Wissenschaftlerin Susan Bassnett, die sich seit Jahrzehnten mit der Dramenübersetzung beschäftigt, hat 1998 über sich und ihre Forschung gesagt, dass sie eine langwierige, gewundene Reise in den 70ern begonnen hat und diese noch bis ins neue Jahrtausend dauern wird. Sie sagt: „In all den Jahren musste ich mehrmals meine Sicht revidieren und ich finde immer noch, dass das Bild des Labyrinths das passendste für den problematischsten und vernachlässigsten Bereich der Übersetzungsforschung ist.“ (Bassnett 1998)

Mounin und Levy

Die ersten Ansätze, die sich von der reinen Textebene wegbewegen und die Übersetzung in den Inszenierungskontext stellen, kommen von Mounin (1967) und Levy (1969). Sie gehen davon aus, dass sie durch die Unmittelbarkeit der Inszenierung kontextabhängiger seien. Mounin geht davon aus, dass sich Theaterliteratur der übersetzerischen Vermittlung besonders nachhaltig widersetze. Dadurch dass die Inszenierung vom geschriebenen Text zum gesprochenen Spiel wird, kommen neben Kategorien wie Wortlaut, Grammatik, Syntax und Stil der Figurenrede die Bühnenwirksamkeit als wichtiger Faktor für die Übersetzerin und den Übersetzer dazu. Mounin folgert, dass vornehmlich das gesprochene Spiel zu übersetzen sei. Er spricht sich für freie Übersetzung und Bearbeitung aus und sagt, dass der Text für die Aufführung bestimmt sein muss und man ihn sowohl als Adaptation als auch als Übersetzung ansehen kann. Levy kommt zu ähnlichen Ergebnissen: Es wird ein hohes Maß an Spiegelbildlichkeit zwischen Original und Übersetzung angestrebt. Levy entwickelt hieraus das Prinzip der differenzierten Genauigkeit, das besagt, dass für die Übersetzung einmal die genaue Nuancierung der Bedeutung wichtig ist, ein anderes Mal wieder der Stil und die Intonation. Da nun der Text nur Mittel für das Spiel ist, nicht Endziel der Übersetzung, müssen bei der Übersetzung alle semantischen Kontextbezüge beachtet werden - Bühne, unterschiedliche Theaterkulturen etc.

Beide, Mounin und Levy, unterstreichen, dass das auf der Bühne Gesagte nicht nur einen Sachverhalt bezeichnet, sondern auch im Zusammenhang mit den Bühnengegenständen und der dramatischen Situation zu sehen ist. Es können indirekt Spielanweisungen gegeben werden, die als umgesetzte Körpersprache wichtiger sein können als das gesprochene Wort. Außerdem gibt es die innere Kommunikation auf der Bühne und die äußere zwischen Bühne und Zuschauern. Hieraus ergeben sich für das Drama - aber natürlich auch für die Dramenübersetzung - wichtige Aspekte.

Die Ansätze reichen über die literaturwissenschaftliche Behandlung von Dramenübersetzungen hinaus. Ihr Verdienst ist es sicher, dass sie die Dimension der Bühnenwirklichkeit in die Betrachtung eingeführt haben. Diese wurde dann im folgenden teilweise regelrecht überbetont, was weder Levy noch Mounin beabsichtigt hatte. Übersetzer, Dramaturgen und Theaterkritiker postulierten das Primat der Praxisbezogenheit für die Bühnenübersetzung in der Folge sehr stark und gaben dem theatralen Aspekt Vorrang vor dem übersetzerischen, was durchaus auch zu Fehlübersetzungen führen kann. Die Trennung zwischen Übersetzung und Nachdichtung kann dazu führen, dass Autorinnen und Autoren, auch wenn sie der Ausgangssprache nicht mächtig sind, mit einer sehr wörtlichen Übersetzung in der Lage sind, eine bessere Übersetzung anzufertigen als Übersetzerinnen und Übersetzer. Bassnett greift diese Praxis an und stellt in Frage, ob es möglich ist, Textverständnis - das immer auch eine Interpretation beinhaltet - von der Textproduktion zu trennen. Sie unterstellt hier, dass häufig auch der finanzielle Aspekt im Vordergrund stehe, da sich eine Übersetzung eines bekannten Autoren besser verkaufen lasse. Ein Punkt über den sich sicher trefflich streiten lässt.. Eine Ermunterung zur mundgerechten Übersetzung, die spielbar und sprechbar ist, sei schwierig, da sie zu Mißverständnissen einlade.

Sprechbarkeit, Atembarkeit, Spielbarkeit

Und in der Tat gingen die Reflexionen in diese Richtung weiter. Snell-Hornby sah 1984 das „atembare Sprechen“ als einen wichtigen Faktor der Dramenübersetzung an. Sie geht davon aus, dass die Spielbarkeit von übersetzungsrelevanten Faktoren abhängt, **von der rhythmische Progression**, d.h. von Faktoren, die die zeitliche Abfolge eines Stückes bestimmen, wie szenische

Wechsel, Veränderungen der Bühnenausstattung, Variationen zwischen Diskurstypen (Monolog/Dialog), Variationen zwischen Stilen (Prosa/Vers), Sprechpausen / Wiederholungen etc.

Problematisch war dabei, dass in dieser Zeit das Primat der Sprechbarkeit über alles gestellt, auch von Susan Bassnett propagiert wurde und die theoretische Strömung sich davon hat leiten lassen.

Susann Bassnett

Susann Bassnett hat Levys Gedanken zur Sprechbarkeit 1985 in ihrem Buch „Ways through the Labyrinth“ dahingehend entwickelt, dass Schauspielerinnen und Schauspieler in ihrer Materialität mitgedacht werden müssen, ihr Sprechtempo, Lautstärke etc. Übersetzen ist demnach in gewisser Hinsicht immer eine stille Inszenierung. Wenn man aber die **Übersetzung als einer Inszenierung gleichwertig oder eine ihr zuarbeitende Übertragung** versteht, dann müsste es grundsätzlich so viele Übersetzungen wie Inszenierungen geben. Wenn man bedenkt, wie viele Rollen für ganz konkrete Schauspieler geschrieben wurden, scheint der Gedanke nicht abwegig. Dramentexte können aber nur bestimmte Dinge nahelegen, festlegen können sie sie nicht. Sie realisieren sich ja doch erst im Zusammenspiel mit Regie und Schauspiel. 1998 verwirft Bassnett den Begriff der Spielbarkeit als einen Terminus, der für sie nicht haltbar ist, da er nicht definiert ist. Sie sieht im Primat der Spielbarkeit bei der Übersetzung die Gefahr, dass es unmöglich ist, den schauspielerischen Subtext zu entwickeln.

Norbert Greiner

Greiner bemerkt 2004 kritisch, dass man über den Gedanken der Spielbarkeit vergessen hat, dass ein Theater mit ausschließlich gut sprechbaren Texten arm wäre und man zudem nicht vergessen sollte, dass Schauspieler jeden Text sprechen können. Er zitiert den erfahrenen Dramaturgen Wachsmann:

„Um Sprechbarkeit und Bühnenwirksamkeit, was immer mit diesen Begriffen geeint sein mag, brauche sich der Übersetzer dann nicht mehr zu scheren; die zählen allenfalls noch als Ausreden für Denk-, und Sprech- und Hörfaule: Denn was klar gedacht und gemacht ist, das lässt sich auch ebenso klar nachvollziehen und sprechen, so komplex es in Struktur und Metaphorik auch ist. Darauf kann man sich getrost verlassen und muss es auch, schließlich gibt es ja noch den Regisseur und die Schauspieler.“

Greiner geht 2004 davon aus, dass die Dramenübersetzung damit leben muss, dass neben den Sprachzeichen zahlreiche nichtsprachliche Zeichen dazu beitragen, die Welt des Schauspiels zu konstituieren. Diese visuellen, nichtsprachlichen Bühnenzeichen sind nicht untergeordnet, sondern ggf. sogar den sprachlichen übergeordnet, alle Zeichen müssen dekodieren und für den zielkulturellen Sprachraum nutzbar gemacht werden.

Dies beginnt bereits mit der Unterscheidung der inneren Kommunikation zwischen den Figuren auf der Bühne und der impliziten äußeren Kommunikation zwischen Bühne und Publikum. Daraus ergeben sich komplizierte Relationen zwischen Zuschauer und Figureninformatiertheit, Diskrepanzen, Kongruenzen, Ironie, Spannung, Komik etc. „Die Redeweisen der einzelnen Figuren bilden erst in ihrer Gesamtheit den Text, der sich in seinen redundanten Formen, seinen figurenbegleitenden oder -übergreifenden Sprachmotiven und Bildkomplexen monologischen Reflexionen und in vielem anderen mehr zu einem Bedeutungsganzen mit eigener Kohärenz fügt.“

Greiner sieht das Hauptproblem einer Dramenübersetzung in der Analyse der Figurenrede, der Analyse des semantischen Inhalts, der relevanten Elemente einer Figurenäußerung, der figurespezifischen Redeweise, der Diktion, der rhetorischen Mittel und des Sprechrhythmus etc. Für ihn liegen die Gründe der klassischen Übersetzerkonflikte darin, ob das eigentlich Gemeinte unter dem Gesagten verborgen liegt oder sich ein Bild oder eine besondere Redeweise auf einen zuvor erstellten Zusammenhang mit gleichen, ähnlichen, kontrastierenden Bildern bzw. Redeweisen bezieht oder einen solchen begründen etc. Er leitet die Spezifika der Dramenübersetzung und damit ihre Problematik im Wesentlichen von der Funktion der Sprache im Theaterschauspiel ab.

Pavis

Pavis bringt 1998 noch das sogenannte „Körper-Wort“ in die Diskussion ein. Er meint damit dass das Wort, einerseits gesprochene Handlung und andererseits handelndes Wort ist, ein Zusammenspiel von Gestik und Stimme des Schauspielers. Er sieht hier den Schlüssel für die Übersetzungsprobleme des Dramas. Rhythmik, Intonation, Satzmelodie sagen teilweise mehr, als der Diskurs selbst, sie strukturieren oder destrukturieren den Text.

Diese Körper-Worte von einer Kultur in die andere zu übertragen, ist natürlich eine Herausforderung, der sich die Übersetzung stellen muss. Der Übersetzer muss ein passendes Körper-Wort in seiner Sprache finden, dafür muss der sich ein visuelles gestisches Bild erschaffen. Hier wird ebenfalls ein Unterordnen des Texts an die szenische Umsetzung popagiert und auch die Übersetzung als stille Inszenierung gesehen.

Eva Espasa

2000 gibt Espasa zu bedenken, dass all diese Überlegungen der Spielbarkeit von einer naturalistischen Sicht auf das Theater ausgehen, das, im Sinne Stanislawskis, von psychologisch wahrscheinlichen Charakteren ausgeht. Sie vergleicht eine gute Übersetzung mit einer Scheibe, durch die man das Drama sieht. Das deutet darauf hin, dass mit sprechbarer Übersetzung auch eine zielsprachliche Übersetzung gemeint ist, eine Übersetzung, die man nicht spürt. Sie widerspricht dem Gedanken, dass eine flüssige, durchsichtige Übersetzung die beste Übersetzung sei, sondern verweist auf die Thematik der verfremdenden oder einbürgernden Übersetzung.

Eine Kernfrage der Übersetzung, die häufig vereinfacht dargestellt wird mit: frei oder treu. Wie gehe ich an eine Übersetzung? Was strebe ich an, will ich den Teppich von oben sehen? Will ich mir die Knüpfstruktur auf der Rückseite ansehen? Für die Übersetzung muss eine Entscheidung getroffen werden. Aber Venuti hat natürlich Recht mit seinem Einwand, dass ein Text von seinen Hörern oder Lesern häufig danach beurteilt wird, ob er sich flüssig liest und danach verkauft er sich eben auch. Ob es sich dann noch um den Originaltext handelt mit seinen stilistischen Brüchen und Eigenheiten ist teilweise nicht erkennbar.

Wir kennen das aus den Feuilletons, die uns kraftvolle, kongeniale, schwungvolle oder eben hölzerne, schwerfällige oder furchtbare Übersetzungen anpreisen. Was mit den jeweiligen Adjektiven gemeint sein könnte, bleibt im Dunkeln. Daher ist wohl eine ganz wichtige Forderung, die Transparenz der Übersetzung.

Nur wenn die Wahl der Mittel, die Methode und die Art der Übersetzung transparent gemacht wird, ist es möglich sie zu beurteilen. Aber das betrifft eigentlich jede Übersetzung.

Die Dramenübersetzung zeichnet sich durch verschiedene Komponenten aus, die kontrovers diskutiert werden. Die Diskussion darüber ist sicher noch lange nicht zu Ende, aber vielleicht kann Dramapanorama ein Forum bieten, gemeinsam weiter zu diskutieren. Denn was bei den meisten Theoretikern auffällt, die sich mit der Dramenübersetzung beschäftigen, sie kommen aus dem Theater, arbeiteten als Regieassistenten oder Dramaturgen, wechselten in die Forschung oder umgekehrt. Es scheint nicht anders möglich zu sein, Erkenntnisse zu gewinnen. Aber es bleibt schwierig, vielleicht weil Theater eine Illusion ist, weil es flüchtig ist, weil es zwischen gesprochenem und geschriebenem Text lebt, ein gesprochene Kunstsprache ist, die auf ihre Art sprechbar sein muss.

Literatur

Aaltonen, Sirkku (2000): Time-sharing on stage. Topics in Translation 17. Multilingual Matters Ltd: Frankfurt Lodge.

Albrecht, Jörn (1998): „Alternde Übersetzungen und ewig junge Originale“. In: Literarische Übersetzung. Darmstadt.

Bassnett, Susan (1985): “Ways Through the Labyrinth: Methods for Translation Theatre Texts”. In: Theo Hermans: The Manipulation of Literature. London: Croom.

Bassnett, Susan (1998): “Still trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre”. In : Susan Bassnett/ André Lefevere: Constructing Cultures: Essays on Literary

Translation. Clevedon : Multilingual Matters.
Eco, Umberto (2000): Quasi dasselbe mit anderen Worten.
Espasa, Eva (2000): "Performability in Translation. Speakability? Playability? Or just Saleability?".
In: Upton,
Carole-Anne (2000): Moving Target. St. Benjamins Publishing.
Greiner, Norbert (2004) Übersetzung und Literaturwissenschaft. Gunther Narr Verlag: Tübingen.
Griesel, Yvonne (2007): Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung. Berlin: Francke & Timme Verlag.
Griesel, Yvonne (2000): Translation im Theater. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag.
Levý, Jirí (1969) Die literarische Übersetzung, Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt a. M./ Bonn.
Mounin, George (1967): Übersetzung, Geschichte, Theorie, Anwendung. München.
Pavis, Patrice (1998): Semiotik der Theaterrezeption. Tübingen.
Reichert, Klaus (2000): Übersetzen, die unendliche Aufgabe.
Snell-Hornby, Mary (1984): „Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung
“. In; R.J. Wats, U. Weidman, eds. Modes of Interpretation (Tübingen, 1984). P. 101 -116.
Upton, Carole-Anne (2000): Moving Target. St. Benjamins Publishing.
Venuti, Lawrence (1995): The translator's Invisibility. A History of Translation. London: Routledge.
Zuber-Skerritt, Ortrun (1984): Page to Stage. Theatre as Translation. Amsterdam: Rodopi.
Berlin, im Juni 2009