

Werner, Markus<sup>1</sup>

70. Sprechtheater

S. 53

D3.2 Bühnen texte

70. Sprechtheater

In Shakespeares *King Henry V* wendet sich Heinrich mit folgenden Worten an Katharine, die Tochter des französischen Königs:

*these fellows of infinite tongue, that can rhyme them- selves into ladies' favours, they do always reason themselves out again* (V,ii,162)<sup>2</sup>.

Mit dieser Aussage distanziert sich Heinrich von rhetorischem Kalkül in Liebesdingen, um in der Folge geltend zu machen, daß seine Liebe etwas Dauerhaftes sei und nur durch sich selbst wirke. Ein Blick in den Text belegt jedoch Heinrichs eigenen Hang zu imposanter Rhetorik: die Überlängen seiner Repliken verweisen auf den Umstand, daß ihm kalkulierte Eloquenz zur Gunstgewinnung nicht gegeben ist. Nicht leichtfertiger Eigennutz ist es, der ihn antreibt, sondern ein inneres Feuer, das sich weder im Sinne einer gefälligen Rhetorik noch gezähmt und von Vernunft geleitet artikulieren läßt. Betrachten wir Heinrichs Replik in einem größeren, außertextlichen Zusammenhang, entpuppt sie sich als Kommentar zu einer für uns ungleich relevanteren Thematik. Bühnentexte realisieren sich zwar primär als gesprochene Sprache, weisen aber als literarische Textgattung in Abweichung etwa von gesprochener Alltagssprache einen je unterschiedlichen Stilisierungsgrad auf. Die dem Autor zur Verfügung stehenden stilistischen Mittel erschöpfen sich nicht in der Verwendung von Reimen, wie das Shakespeare-Zitat suggeriert, sondern diese stellen nur eine von vielen Möglichkeiten der stilistischen Formung dar. Die Replik kann aber gleichsam als Reflexion über die Wichtigkeit der Verwendung stilistischer Mittel in Bühnentexten und deren Wirkung auf das Theaterpublikum verstanden werden. Es kann deshalb gesagt werden, daß das Shakespeare-Zitat, obwohl sinngemäß-vordergründig auf den lyrischen Stil eines Gedichts oder einer Ballade bezogen, als Thematisierung des Gebrauchs wirkungsrelevanter Elemente im Sprechtheater schlechthin ausgelegt werden kann.

## D Spezifische Aspekte des Übersetzens

### 1. Die Beschaffenheit des Bühnentextes

Mit einem Theaterstück eine Wirkung auf das Theaterpublikum zu erzielen ist tatsächlich die Absicht des Dramatikers. So gesehen legt die Replik nahe, daß der Rhetorik, d.h. der Verwendung rhetorisch-stilistischer Mittel, als Werkzeug des Autors oder der Autorin tatsächlich eine Bedeutung zukommt. Soll nun ein Theaterstück in eine andere Sprache übersetzt werden, tut der Übersetzer/die Übersetzerin gut daran, sich eingehend mit der Frage nach der Bühnenwirksamkeit seiner/ihrer Übersetzung zu befassen (s. hierzu Mounin 1967:137f.; vgl. auch Reiss 1981:84-89). Von Wirkung auf das Theaterpublikum spricht z.B. Wellwarth (1981:142), wenn er sagt, daß die Übersetzung von Bühnentexten in erster Linie eine Stilfrage sei, denn

style is that which causes a play to sound as if it had originally been written in the target language." Snell-Horaby (1984:104) weist denn auch darauf hin, daß der Dialog in modernen Stücken, trotz seiner offensichtlichen Affinität zum alltagssprachlichen Diskurs, immer noch als „Kunstsprache, als Sonderform der gesprochenen Sprache, zum Sprechen geschrieben, jedoch mit der normalen gesprochenen Sprache niemals identisch" betrachtet werden muß (vgl. auch Levy 1969:133-137). Es ist also Aufgabe des Übersetzers, jenen Stilisierungsgrad in der Übersetzung zu bestimmen, der angemessen erscheint. „Angemessen" bedeutet hier, daß sich der Stilisierungsgrad

---

1 Markus Werner studierte Germanistik, Philosophie und Psychologie an der Universität Zürich und promovierte 1974 mit einer Arbeit über Max Frisch, dessen Einfluss auf Werners Schreiben bedeutsam ist. Von 1975 bis 1985 war er Hauptlehrer, von 1985 bis 1990 Lehrbeauftragter an der Kantonsschule in Schaffhausen. Seit 1990 ist er freier Autor.

2 denn diese Gesellen von endloser Zunge, die sich in die Gunst der Frauen hineinreimen können, wissen sich auch immer herauszuvernünfteln.

nach der gewünschten Bühnenwirksamkeit zu richten hat. Daraus ergibt sich für den dramatischen Text, daß er nicht in erster Linie auf einen individualisierten Leser abzielt, wie dies z.B. narrative Texte tun (s. Art. 67), sondern sich primär an ein Publikum in einer Theatersituation richtet. Die Übersetzung von Theaterstücken ist deshalb, wie es Wellwarth (1981:140) formuliert, „a specialized form of translation with its own rules and requirements ...“ und muß ihrer raum-zeitlichen Gebundenheit gerecht werden. Der performative Aspekt des dramatischen Textes, d.h. auf anderen Ebenen zu wirken als nur der rein linguistischen, sowie die Rolle des Publikums als öffentliche Dimension haben als zentrale Überlegungen im Rahmen einer Bühnenübersetzung zu gelten (s. hierzu Bassnett-McGuire 1985:132).

Insbesondere Pfister (1982) und Hess-Lüttich (1985) untersuchen die Komplexität dramatischer Kommunikation und die daraus resultierende Überlagerung von Bedeutungsebenen. Sie unterscheiden dabei zwischen der Figurenebene (dem inneren Kommunikationssystem) und der Autoren-/Publikumsebene (dem äußeren Kommunikationssystem). Im inneren Kommunikationssystem teilen sich gesprochene Alltags- und Bühnentexte trotz des fundamentalen Unterschieds zwischen gesprochener und gespielter Sprache eine wichtige kommunikative Funktion. Beide Texttypen haben im Vergleich etwa zu Gebrauchstexten weitaus weniger informativen Charakter:

[...] the spoken word in real life (and, to some extent on the stage) derives much of its significance from the context of situation, the relation of language to all those extralinguistic features which, in a novel, must be rendered consciously and explicitly [...] by linguistic means. [...] fictional dialogue is likely to be more heavily burdened with informative and suggestive detail than the speech of everyday life, though this burden is also shared by non-dialogue elements. (Page, zit. in Pfister 1982:168)

Sowohl im Drama als auch in der Alltagssprache können außertextliche Lücken deshalb durch die verschiedenen extralinguistischen Komponenten der eigentlichen Sprachhandlung (z.B. das nonverbale Verhalten eines Sprechers innerhalb eines gegebenen raum-zeitlichen Kontinuums) kompensiert werden. Betrachten wir dialogisches Sprechen als den Grundmodus dramatischer Rede (vgl. Pfister 1982:168) und gehen wir dabei von der Identität von Rede und Handlung aus, ist Dialog „gesprochene Handlung“ (Pfister 1982:24): „Wenn sich im dramatischen Dialog sprechend Handlung vollzieht, geht die einzelne dramatische Replik nicht in ihrem propositionalen Aussagegehalt auf, sondern stellt darüber hinaus den Vollzug eines Aktes - eines Versprechens, einer Drohung, einer Ueberredung usw. - dar“ (Pfister 1982:24). Dramatischer Rede ist deshalb ein Handlungscharakter eigen, welcher für eine ganze Reihe alltäglicher verbaler Interaktionen ebenso typisch ist. Für die Theaterbesucher im äußeren Kommunikationssystem ist solche Rede primär expressiv und nicht etwa appellativ wie die gesprochene Handlung der Figuren im inneren Kommunikationssystem, da erstere nur in seltenen Fällen (etwa in Happenings) direkt angesprochen bzw. physisch mit in die Handlung einbezogen werden.

Die expressive Funktion des Ausdrucks, die auf den Sprecher einer Replik zurückverweist, ist vor allem im äußeren Kommunikationssystem ständig von großer Bedeutung, da die Konkretisierung einer Figur durch die Wahl ihrer Redegegenstände, durch ihr sprachliches Verhalten und durch ihren Sprachstil zu den wichtigsten Techniken der Figurencharakterisierung im Drama gehört... (Pfister 1982:156)

Zur übersetzungsrelevanten Unterscheidung appellbetonter und expressiver Texttypen siehe z.B. Stolze (1994:108ff.). Eiselt (1995:36f.), in Anlehnung an Snell-Horaby (1984:105f.) und Haag (1984:222), weist auf die „Multiperspektivität“ bzw. „Vieldeutigkeit und Symbolhaftigkeit“ des Bühnentextes hin und fordert eine Bühnenübersetzung, die dessen semantischer Komplexität (als distinktives Merkmal dramatischer Rede, Anm. d. Verf.) möglichst gerecht wird (Näheres zum Begriff „semantic complexity“ bei Levy 1969:137ff.).

Bei Andric (1967:141-143) finden sich Vorschläge an den Übersetzer zur Umsetzung solcher Erkenntnisse: „Da der Dialog Worthandlung ist, geht es bei der Übersetzung auch um die Beibehaltung der Willensintensität, mit der die Gestalt an den Gegenspieler appelliert, um ihn zu irgendeiner Aktion zu bewegen.“ Für den Übersetzer heißt das nun, daß der potentielle

Antagonismus zwischen dem Ich und dem Du, welcher auf der Bühne auch durch Mimik, Gestik sowie paralinguistische Merkmale wie Tempo, Rhythmus, Intonation und Sprechpausen ausgedrückt wird, bereits auf der syntaktischen Ebene ‚sichtbar‘ gemacht werden sollte.

In einem wirklichen Gespräch kann eine Gestalt einen vollkommen normal gebauten Satz zögernd, stotternd, affektiert vorbringen, der Dramatiker [und damit auch der Übersetzer] aber sollte den Satz so gestalten, daß diese expressiven Werte allein durch die Konstruktion angedeutet werden und er das Zögern, Stottern und die Affektiertheit bezeichnet. (Andric 1967:141)

Die Schwierigkeit für den Übersetzer besteht nun darin, daß er zuerst einmal das Verhältnis zwischen notwendiger und hinreichender textlicher Explizitheit und den außertextlichen situationsgebundenen Aspekten dramatischer Handlung bestimmen muß. Er darf deshalb keinesfalls die syntaktisch-semantische Textkomponente überdifferenzieren, um etwa das scheinbar fehlende emotionale Potential mit verbalen Mitteln zu kompensieren. Vielmehr sollte er Formulierungen finden, welche mit dem bereits durch außertextliche Mittel erreichbaren Ausdruckspotential korrelieren. Nach Bassnett-McGuire (1985:98ff.) geben deiktische Texteinheiten (d.h. solche, die auf etwas verweisen, wie z.B. Demonstrativpronomen) hier die Richtung an, in der übersetzt werden soll, und spiegeln die Art und Weise wider, in der die verschiedenen miteinander in Konflikt stehenden Figuren dialogisch interagieren. Satzkonstruktion und Grad der Explizitheit entscheiden hier über die Spielbarkeit eines Textes. Die Hinzuziehung eines Theaterregisseurs oder Schauspielers mag in einzelnen Fällen unabdingbar sein, um die Spielbarkeit zu gewährleisten. Wir sind jedenfalls der Meinung, das fundierte Kenntnisse der Theaterbedingung und des Theaterbetriebs seitens des Übersetzer manchen Dramatiker davor bewahren, dass Übersetzungen seiner Stücke Regisseure zu textlichen Eingriffen verleiten.

## 2. Spielbarkeit und Atembarkeit

Die Spielbarkeit gesprochener dramatische Handlung hängt noch von einem weiteren übersetzungsrelevanten Aspekt ab. Nach Snell Hornby (1984:106) ist dies die „rhythmische Progression“ eines Stücks, diese besteht aus Faktoren, welche die zeitliche Abfolge der einzelnen textlichen Elemente bestimmen. Es sind dies szenische Wechsel (räumliche oder zeitliche Verschiebungen oder Veränderungen in der Bühnenausstattung), Variationen zwischen Diskurstypen (monologisch/dialogisch), Variationen zwischen Stilen der Rede (Prosa/Vers) und Satzrhythmus (d.h. Akzentuierung der natürlichen Rede oder prosodische Merkmale von Versen). Diesen progressiven Aspekten dramatischer Rede diametral entgegengesetzt, aber für den Theaterbesucher nicht weniger expressiv, sind Sprechpausen zwischen Äußerungen und Wiederholungen (wiederkehrende strukturelle sowie thematische Elemente/Motive, welche die statisch-durativen Aspekte dramatischer Handlung betonen. (Näheres hierzu z.B. bei Canaris 1989:67) Es ist kein Zufall, dass im modernen Drama, besonders bei Pinter und Beckett, in dem Daseinsmonotonie und das Fehlen jeglicher existentieller Perspektive zentrale Themen darstellen, statische gegenüber progressiven textlichen Elementen vorherrschen. Sie reflektieren nach Pfister (1982:349) „allgemeine Bestimmungen der *conditio humana*“. Es ist deshalb unabdingbar, daß sich der Übersetzer an das übergeordnete rhythmische Muster des Originals hält, um die spezifische Korrelation von Inhalt und Form treu wiedergeben zu können. Es ist selbstverständlich, dass der Übersetzer sein Augenmerk gleichermaßen auf die Längen der Repliken sowie auf die Gesamtdauer des Theaterstücks zu richten hat, falls er den Bühneneffekt der Originals erreichen will. Carlson, der die Dauer der Bühnenrede als Teil ihrer Bedeutung betrachtet, hält fest, **dass Übersetzungen erfahrungsgemäß länger sind als die Ausgangstexte**: „A play that runs two hours in the original French Version might run two and threequarter hours, or even longer, in English. If duration is part of the meaning, then the audience receives a distorted view of the artist’s vision“ (Carlson 1964:56). In diesem Zusammenhang interessant erscheint Haags Forderung nach der „Atembarkeit“ gesprochener dramatischer Handlung, denn diese sei an den rhythmischen Fluss der Gefühle des Sprechers gebunden (Haag 1984:221 f.). Dieses Kriterium ermöglicht es dem Schauspieler letztlich, sich verständlich zu machen in einer konkreten Bühnensituation, indem er eine fiktive Figur kreiert, die in einer bestimmten, ihm vorgegebenen Bühnenwelt vom Theaterpublikum als glaubhaft

agierend wahrgenommen werden kann (s. hierzu Snell- Hornby 1984:107f.; vgl. auch Pavis 1989). **Die Wörter, die dem Schauspieler in den Mund gelegt werden, sind deshalb Mittel zur Charakterisierung der dramatischen Figur, die er darstellt. Ein Übersetzer wird folglich versuchen wollen, die Figurenrede im Sinne jener syntaktischen und stilistischen Merkmale nachzudichten, welche in der Zielsprache charakteristisch sind für die psychologische Disposition der Figur.** Er müßte also, um die Terminologie Pfisters (1982:259f.) zu verwenden, die **Technik der impliziten Selbst-Charakterisierung** anwenden, um die expressive Funktion der Figurenrede, in diesem Falle dominant im äußeren Kommunikationssystem, wiederzugeben (vgl. auch Canaris 1989:67f.). Übersetzungsrelevante Aspekte in dieser Hinsicht sind **Dialektgebrauch, Register und idiomatischer Stil**, da sie die psychologischen Realitäten der Figuren und des sozio-kulturellen Kontexts, in dem sie sich bewegen, transparent machen (vgl. jedoch Canaris 1989:68). Zeilen, die zum Beispiel bei Auftritten bzw. Abgängen gesprochen werden, sind besonders wichtig für die Charakterisierung. Dies gilt vor allem für kleinere Rollen, da die ersten und letzten Repliken einer Figur bei den Rezipienten erfahrungsgemäß einen bleibenden Eindruck hinterlassen (s. Levy 1969: 157; vgl. auch Hamberg 1969:94).

### 3. Die Rolle des Publikums

Ein weiterer Punkt, der beim Übersetzen von Sprechtheater zu berücksichtigen ist und allen bisher angestellten Überlegungen zugrunde liegt, ist die Rolle des Publikums. Denn was entscheidend ist während des Übersetzungsprozesses, ist nicht die Berücksichtigung übersetzungsrelevanter Kriterien per se, sondern deren Funktion hinsichtlich der Textrezeption durch das Theaterpublikum. Wird die emotionale Welt einer Figur übersetzt, heißt das nichts anderes, als daß der Übersetzer die Aufgabe hat, das Publikum zu berühren (s. hierzu z.B. Pulvers 1984). Dies jedoch ist nur möglich, wenn die Übersetzung „[the] recreation of the original language's meaning ... in the socially accepted style of the target language" ist und durchgeführt wird „by a person steeped in both cultures," wie es Wellwarth (1981:142) fordert. Eine Publikumsreaktion hervorzurufen - in der Komödie wäre das Gelächter über eine komische Figur, ein überraschender Handlungsumschwung oder ein Wortspiel; in der Tragödie Empathie und/oder Mitgefühl für den tragischen Helden - ist also abhängig vom Wohlwollen des Publikums gegenüber der Theaterproduktion. Konkrete Parameter, die einen Einfluß auf die Wirkung eines übersetzten Theaterstücks haben, während sie am „sozial und kulturell bedingten Erwartungshorizont" des Publikums gemessen werden (Snell-Hornby 1984:108), sind Art der Diktion und Darstellungsform. Es ist offensichtlich, daß die literarische Tradition der Zielkultur im allgemeinen und deren Bühnentradition im speziellen auf der einen Seite sowie der sich ändernde Geschmack der Theaterbesucher auf der anderen den Grad der Publikumserwartung und -toleranz entscheidend mitbestimmen (s. Mounin 1967:135f., vgl. auch Levy 1969:137, Bassnett- McGuire 1978:161ff.). Fotheringham (1984: 37) argumentiert sogar, daß die Publikumserwartung Bedeutung generiere: „[T]he meaning of any play is modified by the structure of the audience ... Not only are audiences aware of the paradigm of types of which they are one, they are also supremely aware of anyone who shouldn't be there." In dieser Feststellung ist ganz klar von einer bidirektionalen Komponente im Kommunikationsprozeß der Theatersituation die Rede. Folgende Überlegung macht dies weiter plausibel: „[T]he encoded message of the play is important ... in those situations in which other, stronger codes are at work; principally orthodox theatre buildings, hierarchical social groupings, and commercial financial structures" (Fotheringham 1984:35). Der Übersetzer mag diesen Sachzwängen dort ausgeliefert sein, wo es um das Übersetzen von Ideentheater für kommerzielle Bühnen geht (s. z.B. Bassnett-McGuire 1985:92f.) oder für das Fernsehen. Dort nämlich könnte sich der Übersetzer gezwungen sehen „[to subvert] a play's encoded meaning and style in order to make it fit into a desired paradigm of entertainment" (Fotheringham 1984:33). Diese Überlegung, dasselbe Theaterstück je nach zu erwartender Publikumsrezeption in verschiedenen Inszenierungsvarianten aufzuführen, schafft nach Bassnett-McGuire (1985:89) „a special need for the continued retranslation or updating of theatre texts, where patterns of speech are in a continuous process of change." Da sich die potentielle Vergänglichkeit eines Bühnentexts nicht nur auf die Übersetzung für die ausländische Bühne,

sondern auch auf die Inszenierung für die eigenen Häuser auswirkt, kann davon ausgegangen werden, daß Bühnenproduktionen generell instabil und schnell überholt sind (vgl. hierzu auch Canaris 1989:63f.). Wie Bassnett- McGuire (1980:120, 1985:87) feststellt, sind Bühnentext und Aufführung dialektisch miteinander verschränkt, was als Folge der bidirektionalen kommunikativen Interaktion zwischen Autor und Publikum angesehen werden muß.

Übersetzer von Dramen sind folglich als Profis anzusehen, die im Namen einer Theatergesellschaft oder eines Verlags arbeiten und versuchen, ausgehend von einer holistischen Betrachtung kommunikativer Prozesse für das Theater eine Übertragung zu schaffen, welche als dramatische Einheit von Handlung und Sprache dem Original in nichts nahesteht. Dies setzt eine enge Zusammenarbeit zwischen Stückeschreiber, Übersetzer, Produzent/Regisseur, Schauspieler- und Sprach- bzw. Literaturwissenschaftler voraus (s. Art. 71, 73 und auch Braem 1965:122, De Beer/Tabori 1966:17f., 24, Hamberg 1969:92, Wellwarth 1981:41, Zuber-Skerritt 1984:9, Canaris 1989:66f., Eiselt 1995:36).

#### Literatur

Andric, Dragoslav (1967): „Das Übersetzen moderner Bühnenwerke und einige Ansichten über das schöpferische Übersetzen im Allgemeinen.“ Citroen, I. J. (Hrsg.) (1967): Ten Years of Translation. Proceedings of the Fourth Congress of the International Federation of Translators (FIT), Dubrovnik 1963. Oxford, 79-82.

Bassnett-McGuire, Susan (1978): „Translating Spatial Poetry: an Examination of Theatre Texts in Performance.“ Holmes, James S. (Hrsg.) (1978): Literature and Translation. Leuven: Acco, 161-176.

Bassnett-McGuire, Susan (1980): Translation Studies. London: Methuen.

Bassnett-McGuire, Susan (1985): „Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts.“ Hermans, Theo (Hrsg.) (1985): The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation. London / Sidney: Croom Helm, 87-102.

Braem, Helmut (1965): „Bühnenübersetzer und Theaterleute.“ Babel 11, 102.

Canaris, Volker (1989): „Literaturübersetzen aus der Sicht des Theaters.“ Nies, Fritz et al. (Hrsg.) (1989): Ist Literaturübersetzen lernbar? Tübingen: Narr, 63-72.

Carlson, H. G. (1964): „Problems in Play Translation.“ Educational Theatre Journal 16,55-58.

De Beer, J. / Tabori, P. (1966): „Translation and the Theatre: A Report of a Round-Table Discussion of P.E.N., Reims 1963.“ Arena 25,1-107.

Eiselt, Marianne G. (1995): „Bühnentexte als Übersetzungsproblem: Georg Büchners Woyzeck.“ Babel 41, 36—42.

Fotheringham, Richard (1984): „The Last Translation: Stage to Audience.“ Zuber-Skerritt, Ortrun (Hrsg.) (1984): Page to Stage. Theatre as Translation. Amsterdam: Rodopi, 29-39.

Greiner, Norbert (1987): „Sprechrhythmus und Sprechbarkeit als Mittel der Figurenkonstitution: zu einem Problem der Übersetzung von Bühnensprache (am Beispiel des Hamlet).“ Kiihlwein, W. (Hrsg.) (1987): Perspektiven der Angewandten Linguistik. Tübingen: Narr, 51-53.

Haag, Ansgar (1984): „Übersetzen fürs Theater: Beispiel William Shakespeare.“ Babel 30, 218-224.

Hamberg, Lars (1969): „Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation.“ Babel 15, 91-94; 100.

Hess-Lüttich, Ernest W. B. (1985): „Dramatic Discourse.“ Van Dijk, Teun A. (Hrsg.) (1985): Discourse and Literature. Amsterdam: Benjamins, 199-214.

Heylen, Romy (1993): Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets. London / New York: Routledge.

Jakobson, Roman (1960): „Linguistics and Poetics.“ Sebeok, T. A. (Hrsg.) (1960): Style in Language. Cambridge/Mass.: MIT Press, 350-377.

Levý, Jiří (1969): „Die Übersetzung von Theaterstücken.“ Levý, Jiří (1969) Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt a.M.: Athenäum, 128-159.

Mengel, Ewald (1994): On First Looking into Arden 's Goethe. Adaptations and Translations of Classical German Plays for the Modern English Stage. Columbia: Camden House.

Mounin, Georges (1967): „Die Übersetzung für die Bühne.“ Mounin, Georges (1967): Die Überset-

zung. Geschichte, Theorie, Anwendung. München: Nymphenburg, 135-141.

Pavis, Patrice (1989): „Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-Modern Theatre." Scolnicov, Hanna / Holland, Peter (Hrsg.) (1989): *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge UP, 25-44.

Pfister, Manfred (1982): *Das Drama*. UTB 580. München: Fink.

Pulvers, Roger (1984): „Moving Others: The Translation of Drama." Zuber-Skerritt, Ortrun (Hrsg.) (1984): *Page to Stage. Theatre Translation*. Amsterdam: Rodopi, 23-28.

Reiss, Katharina (1981): „Textbestimmung und Textmethode." Wilss, Wolfram (Hrsg.) (1981): *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 76-91.

Snell-Hornby, Mary (1984): „Sprechbare Sprache - Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung." Watts, R. / Weidmann, U. (Hrsg.) (1984): *Modes of Interpretation. Essays Presented to Ernst Leisi*. Tübingen: Narr, 101-116.

Stolze, Radegundis (1994): *Übersetzungstheorien*. Eine Einführung. Tübingen: Narr.

Vigouroux-Frey, Nicole (Hrsg.) (1993): *Traduire le théâtre aujourd'hui?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Wellwarth, George E. (1981): „Special Considerations in Drama Translation." Rose, M. G. (Hrsg.) (1981): *Translation Spectrum*. Albany: State University of N.Y. Press, 140-146.

Zuber-Skerritt, Ortrun (1984): „Introduction." / „Translation Science and Drama Translation." Zuber-Skerritt (Hrsg.) (1984): *Page to Stage. Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1-11.

Markus Weber (Zürich)

## 71. Musiktheater

Die Problematik der Übersetzung für das Musiktheater resultiert aus der multimedialen Beschaffenheit des Textes. In musiktheatralischen Formen wie der Oper, Operette und dem Musical interagieren sprachliche, musikalische und szenische Zeichen miteinander und beeinflussen sich gegenseitig. Für die Übersetzung ergibt sich daraus, daß die verschiedenen Elemente als ein simultanes Ineinander von Sprache, Musik und Szene begriffen werden müssen, d.h., der Übersetzer muß seine Arbeit am verbalen Teil immer in Relation zu seiner musikalisch-gesanglichen Einbettung und im Hinblick auf seine szenische Umsetzung sehen. Die auftretenden Übersetzungsprobleme können dabei in die vier Bereiche Sprache, Gesang, Musik und Szene unterschieden werden.

zielsprachliche Version an die vorhandene