

Theorie der Dramenübersetzung – 1960 bis heute: Ein Bericht zur Forschungslage

Brigitte Schultze (Göttingen)

1. Vorbemerkungen

In der seit den sechziger Jahren ständig expandierenden Übersetzungsforschung steht die Dramenübersetzung bis heute als 'Stiefkind' da. Auf diesen Tatbestand wird besonders seit Beginn der achtziger Jahre hingewiesen.¹ In jüngster Zeit hat unter anderem Patrice Pavis² auf diesen Forschungsrückstand aufmerksam gemacht. Es fällt in der Tat auf, daß Arbeiten zur Theorie der Dramenübersetzung zahlenmäßig weit hinter jenen zur Prosa und Lyrik zurückstehen, daß viele Monographien zur Theorie und Geschichte der literarischen Übersetzung das Drama nachdrücklich ausklammern oder stillschweigend übergehen und Spezialbibliographien zu diesem Gegenstand nahezu völlig fehlen. Soweit erkennbar, finden sich allein in Henry van Hoofs 1973 erschienener *Internationaler Bibliographie der Übersetzung*³ und im Jahresband 1985 von *Texte*⁴ mehrseitige bibliographische Nachweise.

Den möglichen Ursachen für dieses Forschungsdefizit wird in der Regel nicht nachgegangen. Manche Gründe lassen sich mühelos entdecken. Wegen ihrer Zugehörigkeit sowohl zur Literatur als auch zum Medium Bühne ist die Dramenübersetzung ein ungleich komplexerer Gegenstand als die 'nur' literarische Übersetzung. Es sei an die vielen Imponderabilien erinnert, die bei Übersetzungen für die Bühne relevant sind und bedacht sein müssen: Hierzu gehören die Theatertraditionen und die aktuelle Theatersituation des Ziellandes, die kulturellen, sprachlichen und anderen Kompetenzen potentieller Dramaturgen und Schauspieler sowie die kulturellen, psychologischen, auditiven und anderen Kompetenzen eines künftigen Publikums. Differenzen im kulturellen und sprachlichen Feld, ebenso der räumliche und zeitliche Abstand zum Darbietungsgegenstand und Entstehungskontext erhalten bei Dramenübersetzungen oftmals größeres Gewicht als bei Übersetzungen von Gedichten und Prosatexten. Aus der Breite und Komplexität ergeben sich nicht geringe Anforderungen an einen Forscher. Wer das Wagnis einer umfassenderen Theoriebildung unternehmen will, muß mit einem ganzen Spektrum von Wissensgebieten, Forschungsdisziplinen und Arbeitsfeldern vertraut sein – der allgemeinen Literaturwissenschaft, Komparatistik, Dramentextanalyse, Übersetzungswissenschaft und vielem mehr auf der einen und der Theaterpraxis mit ihren Produktions- und Rezeptionsbedingungen auf der anderen Seite. Der Kreis derjenigen, die sich um eine umfassendere Theoriebildung bemühen könnten, ist von daher als recht begrenzt zu sehen.

Forum Modernes Theater, Bd. 2/1 (1987), 5–17.
Gunter Narr Verlag Tübingen.

Einer hinlänglich umfassenden Formulierung von theoretischen Grundlagen der Dramenübersetzung stehen zahlreiche weitere Faktoren im Wege. Hierher gehört unter anderem, daß bereits die Ausgangstexte völlig unterschiedliche Fragestellungen und -richtungen vorgeben: beispielsweise durch das Nebeneinander von Prosa- und Versdramen, das Nebeneinander von raum-zeitlich entfernten Stücken einerseits und Werken der Gegenwart andererseits, das Nebeneinander von Dramen mit einem extrem hohen Grad sprachlicher und kultureller Fremdheit und solchen von besonderer kultureller Nähe, das Vorliegen einerseits von Texten, die den Einsatz sämtlicher theatralischer Zeichen vorgeben, und andererseits von Texten, die durch Unbestimmtheitsstellen ein hohes Maß an Offenheit – sowohl für den Übersetzer als auch für Theaterleute – aufweisen. Auch das traditionelle Nebeneinander unterschiedlicher textlicher Realisierungen der Dramenübersetzung ist dazu geeignet, eine Formulierung allgemeiner theoretischer Positionen zu erschweren: das Neben-, teilweise auch Gegeneinander von Übersetzung und Adaption, das Übersetzen für eine bestimmte Bühne und Inszenierung auf der einen Seite (wodurch zahlreiche Imponderabilien definiert werden) und das Übersetzen im Hinblick auf eine beliebige Zahl potentieller Inszenierungen auf der anderen Seite. Daß diese Gegebenheiten eine Theoriebildung erheblich erschweren, wirklich umfassende Aussagen möglicherweise gar nicht zulassen, kann der nachfolgende Blick auf die bisherige Forschung verdeutlichen.

2. Der Untersuchungszeitraum

Die Wahl des Untersuchungszeitraums (1960 bis 1985/86) ist dadurch begründet, daß theoretische Aspekte der Dramenübersetzung verstärkt seit den frühen sechziger Jahren Beachtung finden. Angesichts der Tatsache, daß die gesamte Übersetzungsforschung (nach einer Einleitungsphase in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre) seit etwa 1960 einen bis dahin nicht gekannten Aufschwung genommen hat, stehen die Beiträge zur Dramenübersetzung durchaus in einem größeren Forschungszusammenhang. Einzelne Hinweise auf die Dramenübersetzung als einen Problemkreis eigener Art liegen selbstverständlich bereits aus den vorangehenden Jahrhunderten, insbesondere aus der Zeit nach 1850, vor.⁵ Im 20. Jahrhundert ist ohne Frage für die Entdeckung der Dramenübersetzung als einer eigenständigen Disziplin die übersetzerische Erfahrung mit beziehungsweise an Shakespeares Dramen von entscheidender Bedeutung gewesen. Richard Flatter und Hans Rothe haben sowohl mit ihren Shakespeare-Übersetzungen selbst als auch mit ihren eingängigen Erörterungen der mannigfachen Herausforderungen und Lösungswege ein neues Verständnis für das theatralische Potential in Shakespeares Dramenschaffen geweckt. Sie haben darüber hinaus ganz allgemein den Blick für die theatralischen Eigenschaften eines Dramentextes geschärft. Rothes und Flatters Erfahrungsberichte stammen teilweise aus den

dreißiger und vierziger,⁶ mehr aber noch aus den fünfziger und frühen sechziger Jahren.⁷ Sie führen somit zu dem hier gewählten Untersuchungszeitraum hin. Die beschriebene erkenntnistiftende Erfahrung mit Shakespeare-Übersetzungen gilt nicht nur für den deutschen Sprachraum beziehungsweise für das Sprachenpaar Englisch-Deutsch, sie gilt ebenso für die Shakespeare-Übersetzungen ins Russische,⁸ Polnische⁹ und in viele andere Sprachen.

Der Übergang von den fünfziger Jahren zum eigentlichen Untersuchungszeitraum ist fließend, kaum markiert. Innerhalb des Untersuchungszeitraums zeichnen sich jedoch zwei Abschnitte intensiverer Forschung ab. Dies sind die Jahre 1963 bis etwa 1966 und die Jahre 1980 bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt, das heißt 1986. Für das besondere Profil gesteigerter und nachlassender Forschungsintensität lassen sich vielfältige Gründe nennen, manchmal auch nur vermuten. Der erste Höhepunkt könnte unter anderem damit in Zusammenhang stehen, daß gerade die Jahre nach 1963 eine große internationale Theaterzeit waren, in der eine intensive Pflege von Gastregie – über nationale Grenzen hinweg – möglich war und stattfand, in der zahlreiche Dramenautoren in Neuübersetzungen neu rezipiert wurden und in der Dramenübersetzer ihre Erfahrungen auf internationalen Kongressen austauschten.¹⁰ Dafür, daß um 1980 theoretische Fragestellungen der Dramenübersetzung erneut und intensiver als je zuvor in den Blick genommen werden, dürfte eine Reihe unterschiedlicher Gründe verantwortlich sein. Hierher gehört der fördernde Einfluß neuerer Arbeiten und Arbeitsvorhaben zur literarischen Übersetzung. Hierher gehören Beiträge zur aufführungsbezogenen Dramentextanalyse und zur Semiotik des Theaters aus den siebziger und achtziger Jahren: Gerade sie geben dem Übersetzungspraktiker und -theoretiker das Instrumentarium an die Hand, mit dessen Hilfe er das in einen Text eingeschriebene theatralische Potential erschließen kann. Wichtiger als diese im Vergleich mit den sechziger Jahren günstigeren Rahmenbedingungen ist jedoch die Tatsache, daß sich seit dem Ende der siebziger Jahre auch solche Forscher mit theoretischen Aspekten der Dramenübersetzung befassen, die nicht nur mit mehreren Sprachen und Kulturen vertraut, sondern die darüber hinaus durch ihre Ausbildung und ihr berufliches Tätigkeitsfeld in mehreren Disziplinen 'zu Hause' sind. Zu diesen Forschern gehören zum Beispiel die englische Komparatistin Susan Bassnett-Mc-Guire, der französische Theaterwissenschaftler Patrice Pavis und die zur Zeit in Deutschland und in der Schweiz tätige Sprach-, Literatur- und Theaterwissenschaftlerin Mary Snell-Hornby. Die zweite Phase besonderer Forschungsintensität hat auch dadurch wesentliche Impulse erhalten, daß seit den siebziger Jahren in mehreren Ländern Dramenautoren wie Ibsen,¹¹ Jarry,¹² Shakespeare¹³ und andere mehr in Kollektiven aus Übersetzer(n), Regisseur beziehungsweise Dramaturg und Schauspielern neu übersetzt wurden. Die Berichte zu solchen kollektiven Erfahrungen mit der Übersetzung für die Bühne enthalten wertvolle Hinweise für eine Formulierung von Leitprinzipien des Dramenübersetzens. Zu den förderlichen Rahmenbedingungen dieser zweiten Forschungsphase mag auch gehö-

ren, daß sich im Laufe der vergangenen Jahre viele Bühnenhäuser vom Konzept des 'Regietheaters' distanziert und wieder mehr dem Dramentext selbst zugewandt haben. Das 'Regietheater' hat, darüber wird von Dramenübersetzern bisweilen Klage geführt, vor allem die Adaption von Bühnenwerken, nicht aber die am Ausgangstext orientierte Übersetzung begünstigt.¹⁴ Weitere Zusammenhänge dieser zweiten Phase intensiver Forschung zur Theorie der Dramenübersetzung ließen sich nennen. Diese Phase ist noch nicht abgeschlossen. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt entstehen Arbeiten, über die in einigen Jahren berichtet werden sollte.

3. Die Materialgrundlage

Der Bericht zum Untersuchungszeitraum stützt sich auf etwa achtzig Titel.¹⁵ Zu ihnen gehören einige Zeitungsartikel (vornehmlich zu Übersetzertagungen), eine umfangreiche Aufsatzliteratur sowie eine Reihe von Monographien. Nur in einer begrenzten Zahl von Beiträgen ist die Formulierung theoretischer Positionen zur Dramenübersetzung ein zentrales Anliegen. Nicht selten werden Aspekte einer Theorie der Dramenübersetzung eher beiläufig aus Beobachtungen an konkreten Fallstudien hergeleitet. Das Material läßt insgesamt keine Grenzziehung zwischen Theorie und Praxis zu: Oft enden theoretische Ausführungen bei konkreten Textbeispielen oder auch bei Inszenierungs- und Rezeptionserfahrungen, und umgekehrt dienen Fallstudien und Theatererlebnisse (bei Proben oder im Zuschauerraum) wiederholt als Ausgangspunkt der Theoriebildung. Daß bei der Dramenübersetzung von der Sache her ein ständiger Dialog zwischen Theorie und Praxis gefordert ist, wird bei der Verfasserschaft der Beiträge deutlich: Zur Dramenübersetzung äußern sich unter anderem Sprach- und Literaturwissenschaftler, aus der Sprach- und/oder Literaturwissenschaft kommende Berufsübersetzer, Theaterpraktiker und Übersetzer in Personalunion sowie Regisseure und Dramaturgen, die mit Übersetzungen umgehen. Die Komplexität des Gegenstandes kommt nicht nur in vielen Einzelbeiträgen zum Ausdruck. Sie wird insbesondere im Ergebnis von Meinungsumfragen deutlich, wie sie verstärkt seit der zweiten Hälfte der siebziger Jahre durchgeführt wurden.¹⁶

Als exemplarischer Bühnenautor, buchstäblich als vorrangiger 'Beispielgeber' tritt Shakespeare auch in den Beiträgen nach 1960 besonders hervor. Hinzu kommen vor allem drei weitere Autoren, nämlich Racine,¹⁷ Čechov¹⁸ und Brecht.¹⁹ Darüber hinaus ist eine zweite größere Gruppe von Dramenautoren erkennbar. Zu diesen gehören Corneille,²⁰ Goethe beziehungsweise Goethe und Schiller,²¹ Ibsen²² und Strindberg,²³ Gor'kij²⁴ und viele mehr. Einen Materialbestand eigener Art stellen die Beiträge zur Übersetzung von Dramen der römischen, mehr noch der griechischen Antike dar.²⁵ Gerade hier stehen häufig andere Fragen als die des Übersetzens für die Bühne im Vordergrund.

Die Materialgrundlage ist auf den europäischen Kulturraum und auf Nordamerika begrenzt. Theatertraditionen in einem extremen Grad kultureller Fremdheit (man denke etwa an die japanischen Nô-Spiele) sind nicht mit erfaßt.²⁶ Durch diese Eingrenzung werden notwendig manche Aspekte der Dramenübersetzung ausgeblendet.

Die hier berücksichtigten Ausgangssprachen und -kulturen sind bereits mit den Autorennamen angezeigt. Zielsprachen und -kulturen sind vor allem das Englische, das Französische und das Deutsche, dann auch mehrere slavische Sprachen. Es ist davon auszugehen, daß insgesamt deutlich mehr einschlägige Titel vorliegen als zunächst ermittelt werden konnten. In den beiden Hauptabschnitten dieses Forschungsberichts (4 und 5) sollen vorrangig solche Arbeiten vorgestellt werden, die für den Verlauf der kurzen Forschungsgeschichte wichtig oder charakteristisch sind und die einen besonderen Beitrag zur Theorie- und/oder Begriffsbildung liefern.

4. Methodische Wege und Begriffsbildung

Der Umgang mit dem komplexen, plurimedialen Phänomen Dramenübersetzung erfolgt mit einem bemerkenswerten Methodenpluralismus. Neben dem vorherrschenden historisch-deskriptiven Vorgehen gibt es textlinguistische, strukturalistische, semiotische und andere Ansätze. Es liegt auf der Hand, daß ein einzelner, sozusagen 'lupenreiner' Ansatz diesem komplexen, zwischen Theorie und Praxis funktionierenden Gegenstand gar nicht gerecht werden könnte. So setzen denn auch die meisten Verfasser einen Methodenpluralismus stillschweigend voraus. Einzelne Überlegungen oder Hinweise zur Methodik finden sich dennoch. Susan Bassnett-McGuire zum Beispiel hofft, über eine Verbindung von "entwickelter Übersetzungstheorie" und Semiotik des Theaters zu einer Theorie der Dramenübersetzung zu gelangen.²⁷ Patrice Pavis will den Übersetzungstheoretiker, den Literaturtheoretiker und den Theaterpraktiker an einem solchen Vorhaben beteiligen (vgl. Anm. 2). Dabei orientiert er sich vornehmlich an poststrukturalistischen beziehungsweise semiotischen Modellbildungen. Den breitgefächerten Tätigkeitsfeldern derjenigen, die sich mit Dramenübersetzungen befassen, und dem erwähnten Methodenpluralismus entspricht, daß es für den Problembereich Dramenübersetzung keine hinlänglich einheitliche, kodifizierte Terminologie gibt. Besonders frei von Normierungen ist oftmals die von Übersetzungspraktikern und von Theaterleuten verwendete Begrifflichkeit. Da beiden Gruppen in der Regel ein anschauliches, griffiges Vokabular zur Kennzeichnung konkreter Befunde am Text zur Verfügung steht, muß die Verständlichkeit nicht darunter leiden. Sie kann sogar gefördert werden! Für die Herausbildung einer für wissenschaftliche Darstellungen geeigneten Begrifflichkeit bleibt hingegen noch einiges zu tun. In manchen neueren Beiträgen, insbesondere solchen von Übersetzungswissenschaftlern und Theaterleuten in Personalunion, wird zuneh-

mend mehr die Nomenklatur der Semiotik des Theaters oder auch das Vokabular einer allgemeinen aufführungsbezogenen Dramentextanalyse verwendet. Der wissenschaftstheoretische Apparat des Strukturalismus und der Semiotik wird für die Theorie der Dramenübersetzung in zweifacher Weise nutzbar gemacht. Zum einen, und hauptsächlich, bedienen sich manche Forscher der Semiotik des Theaters als der bisher umfassendsten systematischen Darstellung der theatralischen Zeichen. Zum anderen gibt es vereinzelte Versuche, das semiotisch begründete Kommunikationsmodell (genauer: die eine oder andere Variante) zu einem Modell der Dramenübersetzung umzuschreiben. Soweit erkennbar, stammt der zur Zeit am weitesten gehende Versuch einer solchen Modellskizze von Patrice Pavis.

In Verbindung mit den Versuchen, die Produktions- und Kommunikationsvorgänge der Dramenübersetzung modellhaft abzubilden, tritt ein grundlegendes Problem besonders hervor, das in einigen Beiträgen zwar angesprochen, jedoch niemals eingehend erörtert wird: die Frage, ob eine Dramenübersetzung – und entsprechend ein der Veranschaulichung dienendes Modell – auf *eine einzige*, bestimmte Inszenierung oder aber auf eine Vielzahl szenischer Realisierungen abzielen sollte. Die meisten Bühnenübersetzer arbeiten mit dem Blick auf eine beliebige Zahl potentieller Inszenierungen. Manche französische Forscher und Theaterleute, zum Beispiel Lalsalle, Vitez und auch Pavis,²⁸ lassen jedoch eine Vorliebe für diejenige übersetzerische Lösung erkennen, die eine ganz bestimmte szenische Umsetzung impliziert. Pavis begründet dies damit, daß eine 'potentielle' Übersetzung unter Umständen zu allgemein bleibe, den Sinn eines dramatischen Kunstwerks nicht angemessen übermittele. In der Tat lassen sich zahlreiche Imponderabilien, welche Aussagen zur Theorie des Dramenübersetzens erheblich erschweren, bei einer 'Ein-Weg-Übersetzung' weitgehend ausschalten: Wenn das Theaterhaus, die Rollenbesetzung, das vorherrschende Publikum und andere Bedingungen bekannt sind, werden Faktoren wie die stimmlichen Eigenheiten von Schauspielern, die kulturelle Kompetenz der Theaterbesucher und vieles mehr zu hinlänglich kalkulierbaren Größen. Der besondere Reiz und der mögliche Erkenntnisgewinn einer 'Ein-Weg-Übersetzung' sind unverkennbar. Als Regelfall, der auch einer Theorie der Dramenübersetzung zugrunde gelegt werden müßte, hat wohl die 'potentielle' Lösung zu gelten. Dies geht aus den meisten hier erfaßten theorieorientierten Beiträgen hervor.

Neben der Frage 'Ein-Weg-Übersetzung' oder Übersetzung für beliebig viele szenische Realisierungen gibt es einen weiteren Problemkreis, der teilweise im Sinne alternativer Lösungen diskutiert wird: das Nebeneinander von Übersetzung und Adaption. Hier wird die historische Perspektive besonders wichtig. In den sechziger Jahren und teilweise auch danach meinte die Unterscheidung zwischen Übersetzung und Adaption häufig unterschiedliche nationale Traditionen im Umgang mit fremdsprachlichen Dramen. Im gesamten deutschsprachigen Raum wurden und werden, wie Jürgen Buschkiel von einer internationalen Begegnung von Dramenübersetzern berichtet (vgl. Anm. 10), bevorzugt Übersetzungen geschaffen, die sich so eng wie

möglich am Ausgangstext orientieren. Kulturell Fremdes soll erkennbar sein; eine Grundorientierung, zu der sich auch polnische und russische Dramenübersetzer bekennen. In Frankreich hingegen werde der Adaption der Vorzug gegeben. Häufig würden auf der Grundlage von Rohübersetzungen Textvorlagen für bestimmte Inszenierungen hergestellt. Dabei könnten alle Gegebenheiten des Ausgangstextes verändert werden – vom kulturell Fremden bis hin zum szenisch-dramaturgischen Zusammenhang. Nicht wenige neuere französische Beiträge distanzieren sich von einem solchen Umgang mit dem fremdsprachlichen Drama und suchen nach übersetzerischen Lösungen, die sowohl der künstlerischen Aussage des Originals als auch den Bedingungen der Zielkultur gerecht werden.

Weiterhin halten viele Forscher dort an der 'Adaption' als der gebotenen und einzig möglichen Wiedergabeform fest, wo eine extreme Distanz zwischen Ausgangs- und Zielkultur vorliegt.²⁹

Einigen Verfassern von Beiträgen gilt (insbesondere in neuerer Zeit) die Debatte 'Übersetzung oder Adaption' grundsätzlich als unfruchtbar. Sie weisen unter anderem darauf hin, daß die Übersetzung von Bühnenwerken zwangsläufig zu Eingriffen führe, die weiter gingen als bei Prosa- und Lyrikübersetzungen. Von daher sei es einerlei, ob man von 'Übersetzung' oder 'Adaption' spreche.³⁰

Entschieden größeren Raum als die alternativen Fragen 'Ein-Weg-Übersetzung oder potentielle Übersetzung' und 'Übersetzung oder Adaption' nimmt die Erörterung bestimmter aufführungsrelevanter Informationen (zum Beispiel der Interpunktion) und bestimmter Eigenschaften des Textes (in der Art der sogenannten 'Sprechbarkeit') ein. Im folgenden seien (neben einigen Detailfragen) vor allem solche seit 1960 besonders intensiv diskutierten Leitvorstellungen zum Dramenübersetzen eingehender betrachtet.

5. Leitfaktoren und Leitkonzepte des Dramenübersetzens

In den meisten der hier erfaßten Beiträge, seien diese nun vorrangig an Fragen der Theorie- und Begriffsbildung oder aber an konkreten Übersetzungsfällen interessiert, werden ganz bestimmte, als besonders wichtig erachtete Einzelaspekte des Dramenübersetzens behandelt. Gerade die Erfahrungsberichte zu aufführungsbezogenen (kollektiven) Übersetzungsarbeiten stellen den interdisziplinären Charakter des "Labyrinths" (vgl. Anm. 30) der Dramenübersetzung mit großer Deutlichkeit dar. Für künftige Versuche, zumindest die Grundlagen einer Theorie der Dramenübersetzung zu formulieren, sind solche Beiträge somit unverzichtbar.

Zu den Einzelaspekten gehört, wie erwähnt, die Interpunktion. Ihre theatralische Funktion wird unter anderem von Dragoslav Andrić erörtert.³¹ Andrić, der sich insbesondere auf Erfahrungen mit zeitgenössischen englischen und französischen

Bühnenwerken stützt, verdeutlicht, daß angemessene übersetzerische Entscheidungen die Interpunktionsregeln und die Bühnensituation sowohl auf der Ausgangs- als auch auf der Zielseite zu beachten hätten. Wojciech Natanson behandelt die Wiedergabe von Stücktiteln als eines Elementes der appellativen Struktur und des Spannungsaufbaus eines Bühnentextes.³² Jakov Sadovskij sieht als zentrale Faktoren der Dramenübersetzung “die Gestaltung des Sprechporträts der dramatis persona” sowie den “Stil”, “die persönliche Handschrift” eines Dramatikers.³³ Der Figurenrede als einem zentralen Element der Figurencharakteristik wird auch in anderen Beiträgen (zum Beispiel bei Klaus Bednarz) besondere Aufmerksamkeit gewidmet. In Dramentexten des realistisch-mimetischen Typs, zu denen auch die von Sadovskij besprochenen Gor’kij-Übersetzungen gehören, ist das “Sprechporträt” in der Tat häufig von entscheidender Bedeutung. Als ein für sämtliche Dramen relevanter Leitfaktor kann es hingegen kaum gelten.

Ähnlich wichtig, aber gleichfalls nur für einen Teil des Textbestands relevant, sind die Fragen zur Übersetzung von Versdramen. Viele Beiträge zu den Dramen Shakespeares, Racines und Goethes haben hier ihren thematischen Schwerpunkt. Die im eigentlichen Sinne ‘theatralischen’, das heißt aufführungsbezogenen Funktionsweisen des Verses im Drama finden dabei nicht immer angemessene Beachtung.

Nur in wenigen der hier berücksichtigten Titel wird der Versuch unternommen, die historischen und systematischen Gesichtspunkte einer Theorie der Dramenübersetzung umfassender beziehungsweise zusammenhängender darzustellen. Der wohl erste Ansatz dieser Art ist in Jiří Levýs 1963 erschienenem Standardwerk *Umění překlada*, das seit 1969 in deutscher Übersetzung vorliegt,³⁴ enthalten. Levý formuliert einige Leitvorstellungen des Dramenübersetzens – “Sprechbarkeit und Verständlichkeit”, “die Stilisierung der Bühnensprache”, “das Handeln durch Worte” und anderes mehr – und erörtert diese anhand von Textbeispielen. Dabei weist er besonders auf das Nebeneinander jeweils mehrerer Normen (zum Beispiel der allgemeinen Norm der gesprochenen Sprache einerseits und der historisch wandelbaren Stilisierung der Bühnensprache andererseits) sowie auf die Polyfunktionalität der theatralischen Zeichen und Zeichensysteme, insbesondere des Dialogs, hin. Eine Fülle von Aspekten, die in späteren Beiträgen eingehender behandelt werden, wie etwa die Bedeutung der Deixis, die Entfaltung der Rolle im szenisch-dramaturgischen Zusammenhang und die prinzipielle Offenheit des Dramentextes, werden nur kurz angesprochen. Daß Levýs kompakte Darstellung wichtige Impulse für die weitere Forschung gegeben hat, steht außer Frage.

Ähnliches gilt für die unabhängig von Levýs Arbeit entstandene Dissertation von Klaus Bednarz (vgl. Anm. 5). Bednarz führt eine Fallstudie zu den deutschen Bühnenfassungen von Čechovs Dramen anhand einer eigens erstellten Systematik zur aufführungsbezogenen Dramentextanalyse durch. Die übergreifenden Kategorien dieser Systematik sind “die äußere szenische Konzeption”, “die dramaturgische Funktion der Sprachgestaltung” und “das Schauspielerische der Diktion”. Auf das

von Bednarz erarbeitete Fragenraster, zumindest aber auf wichtige Aspekte des Theatralischen, greifen manche spätere Beiträge zurück.³⁵

Nicht wenige Arbeiten, seien sie nun von Levý und/oder Bednarz angeregt oder nicht, stellen bestimmte aufführungsrelevante Eigenschaften des Dramentextes in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen. Solche nicht nur breit, sondern auch nachhaltig und kontrovers diskutierte Merkmale sind insbesondere die sogenannte 'Sprechbarkeit', das 'spontane Hörverstehen' und die 'Spielbarkeit'.

Der Blick auf die Forschungsgeschichte von 1960 bis heute zeigt, daß man schrittweise gelernt hat, die historische Bedingtheit, Interdependenz und terminologische Unzulänglichkeit dieser und ähnlicher Leitkonzepte klarer einzuschätzen. Da sich einige forschungsgeschichtliche Linien und mögliche Perspektiven für künftige Forschungen zur Theorie der Dramenübersetzung von solchen Leitkonzepten her aufzeigen lassen, sei auf sie näher eingegangen.

Das Leitkonzept der "Sprechbarkeit" (tschechisch "mluvnost") wird bereits in Levýs Arbeiten der Jahre 1962 und 1963 verwendet.³⁶ Levý stellt die Interdependenz von Sprechbarkeit und spontanem Hörverstehen fest und hebt unter anderem – mit Blick auf den zeitgenössischen Rezipienten – die Bühneneignung von "kürzeren Sätzen und Satzreihen", von häufig gebrauchter Lexik und einprägsamen Klangverbindungen hervor. Im Lichte des heute verbreiteten Verständnisses erscheinen Levýs Ausführungen als ergänzungs- und korrekturbedürftig. Die neuere Forschung mißt der bloßen Sprechbarkeit weniger Bedeutung zu, als Levý und andere Vertreter der ersten Forschungsphase es tun. Überdies wird die Sprechbarkeit in der Regel nicht mehr als eine isolierte Größe besprochen, sondern sie wird als integraler Faktor des Leitkonzepts 'Spielbarkeit' behandelt. In einem Beitrag zu Shakespeare-Übersetzungen verwendet Ansgar Haag den Begriff der "spielbaren Sprachlichkeit".³⁷ Diese Begriffsprägung gibt die in neuerer Zeit vollzogene Akzentverschiebung und das gewachsene Verständnis für die Komplexität des Rollentextes deutlich wieder. Ohne Haags Begrifflichkeit zu verwenden, geht Mary Snell-Hornby in ihrem Beitrag "Sprechbare Sprache – Spielbarer Text" näher auf die Kriterien einer 'spielbaren Sprachlichkeit' ein. Sie hebt, wie andere Forscher der achtziger Jahre auch, die "deiktischen Mittel"³⁸ als dominante Größe hervor. Sie seien eines der für den Bühnendialog so wichtigen "Mittel der Textkohäsion", da sie "die Sprache gezielt in Beziehung zu Raum und Sprecher" setzten, damit zugleich "zu Bewegung und Gestik" drängten. Als weitere Dominante des Bühnendialogs nennt Snell-Hornby, wie andere Forscher auch, den Rhythmus. Er weise die Sprache des Theaters als "potentielle Handlung in rhythmischer Progression" aus. In der Tendenz ähnlich sieht Susan Bassnett-Mc-Guire in ihren jüngsten Arbeiten "speech rhythms" und "deictic units" als tragende Momente des Rollentextes.³⁹

Ansgar Haag und Mary Snell-Hornby (in Anlehnung an Haag) betonen, daß Sprechbarkeit im Sinne bloßer Artikulierbarkeit für die Bühnensprache nicht vorrangig sei. Als Spezifizierung führen sie das auch von manchen Theaterpraktikern ver-

wendete Konzept des "atembaren Sprechens"⁴⁰ ein. 'Atembares Sprechen' meint, daß "Satzrhythmus und Wortlänge den Emotionen entsprechen sollen, die der Schauspieler über den Atem transportiert".⁴¹ Gegen eine derartig eindeutige (und einseitige) Bestimmung des 'atembaren Sprechens' mag mancher Kenner Einwände haben. Zustimmung wird man Erfahrungen von der Art, daß sich zum Beispiel höchste emotionale Steigerung eher mit kurzen Wörtern und syntaktischen Einheiten verträgt als mit Achtsilbern und langen Schachtelsätzen.

Levys Ausführungen zur Sprechbarkeit werden von der neueren Forschung (mehr implizit als explizit) auch deshalb korrigiert, weil in ihnen die sinngebende Funktion von Störungen – beispielsweise in der Art seltenen Vokabulars, ungewohnter Klangkombinationen, syntaktischer Um- und Abbrüche, prosodischer Normverstöße – nicht hinlänglich berücksichtigt ist. Patrice Pavis und andere Forscher weisen denn auch zu Recht darauf hin, daß ein einseitiges Streben nach "clarté", danach, daß Bühnensprache "bien en bouche"⁴² sei, allzu leicht zu einer Banalisierung der künstlerischen Aussage führe. Gerade die Beiträge nach 1980 plädieren für eine Übersetzung der 'Störungen' in die Zielsprache und -kultur – freilich unter der Voraussetzung, daß deren Funktion erkannt werden kann.

Ähnlich den Faktoren 'Sprechbarkeit' und 'Spielbarkeit' wird auch das 'spontane Hörverstehen' in der neueren Forschung differenzierter dargestellt als in den Anfängen. Auch das Hörverstehen wird nicht als isolierte Größe betrachtet, sondern zum Beispiel in gegenseitiger Abhängigkeit mit dem Sprechtempo und der Spielgeschwindigkeit behandelt.⁴³

An das komplexe Merkmal einer 'spielbaren Sprachlichkeit' knüpft auch Patrice Pavis an, wenn er das "verbo-corps"⁴⁴ als Dominante des Dramenübersetzens erörtert. Da Pavis offensichtlich die bisher umfassendste Grundlegung einer Theorie der Dramenübersetzung vorgelegt hat, sei abschließend auf das Konzept des "verbo-corps" im Zusammenhang seines Vorschlags näher eingegangen.

Da die endgültige, gedruckte Fassung dieser wichtigen Arbeit noch nicht vorliegt, kann dieser Bericht nicht ganz ohne Vorbehalte erfolgen. Das von Pavis entwickelte Konzept ist vornehmlich poststrukturalistisch begründet. Pavis stützt sich unter anderem auf eigene Arbeiten zur 'Semiologie' des Theaters. Daneben zieht er für einzelne Argumentationszusammenhänge weitere Denkansätze (zum Beispiel von Freud) mit heran. Mehr als andere Forscher es bisher getan haben, versucht Pavis, dem interdisziplinären Charakter und Anspruch, der Komplexität und den verschiedenen Dimensionen einer Theorie der Dramenübersetzung gerecht zu werden. Er unternimmt es, das "Labyrinth" über mehrere Modellbeschreibungen, denen jeweils zur Veranschaulichung graphische Skizzen beigelegt sind, "begehrbar zu machen". Die "Serie von Konkretisationen" bei der Inszenierung einer Dramenübersetzung umfaßt zum Beispiel fünf Elemente: das in die Ausgangskultur und -sprache eingebundene originale Drama (TO), die geschriebene Fassung der Übersetzung (T1), die "dramaturgische Konkretisation" (T2), die "szenische Konkretisation" als Ergebnis

der Arbeit des Theaterkollektivs (T3) und das rezeptionelle Erleben des Publikums der Zielsprache und -kultur (T4).

Um das Verhältnis vom Wort zur Geste, vom Text zum Körper – und umgekehrt – erfassen und bestimmen zu können, erweitert Pavis das Modell um zusätzliche Positionen. Auf der Ausgangsseite schaltet er dem gedruckten, fertigen Text ein „präverbales“ Stadium vor. Dieses enthält das „Magma“ des künftigen Dramas, läßt zum Beispiel den kulturell bedingten Eigenwert eines bestimmten Gestus deutlicher hervortreten. Auf der Übersetzerseite, das heißt zieleitig, wird – als hypothetische Operation – gleichfalls ein „präverbales“ Stadium angenommen. Als Leitbegriff des gesamten Konzepts dient das „verbo-corps“. Es meint „das spezifische Band, das den Text mit der Geste verbindet“. Diese Dominante möchte Pavis vor allem in die Zielkultur übertragen sehen.

Die Arbeit von Pavis macht deutlich, daß eine Theorie der Dramenübersetzung wahrscheinlich nur über mehrere aufeinander bezogene Argumentationsstränge, gegebenenfalls auch Modellbeschreibungen, gewonnen werden kann. Um dem Gegenstand gerecht werden zu können, muß die Darstellung offen und flexibel sein. Für die konkrete Textarbeit eines Übersetzers oder auch Übersetzungskritikers kann eine solche theoretische Grundlegung wesentliche Orientierung bieten. Da, wie alle Übersetzungspraktiker und -kritiker übereinstimmend betonen, jeder Übersetzungsfall spezifische Probleme aufgibt und entsprechend spezifische Lösungen erfordert, muß beim Umgang mit konkreten Fallstudien zu den theoretischen Grundlegungen ein auf die Fallstudie bezogenes ‚operationales‘ Instrumentarium hinzutreten.

Dieser wahrscheinlich erste umfassendere Forschungsbericht zur Dramenübersetzung konnte nur wesentliche Namen und Titel nennen und einige forschungsgeschichtliche Tendenzen aufzeigen. Es wäre lohnend, weitere Leitkonzepte, Begriffsprägungen und auch offene Fragestellungen, wie sie insbesondere in den Beiträgen seit 1980 behandelt sind, eingehender zu erörtern. Dies soll nach Möglichkeit in einem weiteren Beitrag erfolgen.⁴⁵

Anmerkungen

- 1 S. Bassnett-Mc-Guire, *Translation Studies*, London 1980, S. 120; M. Snell-Hornby, „Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung“, *Modes of Interpretation*, edd. R. J. Watts und U. Weidman, Tübingen 1984, S. 102.
- 2 „Quelques problemes de la traduction théâtrale: La traduction intergestuelle et interculturelle“, Paris 1986, Masch.-MS, S. 1. Das Manuskript dieses umfangreichen, zur Zeit für den Druck vorbereiteten Aufsatzes wurde mir freundlicherweise vom Autor zur Verfügung gestellt.
- 3 Pullach 1973, S. 418–427.
- 4 Die Titel zur Dramenübersetzung sind Teil einer umfangreichen von D. H. Sanderson zusammengestellten Bibliographie zur literarischen Übersetzung: „Le texte théâtral“, *Texte*, Bd. IV, *Traduction: Textualité. Text: Translatability*, Toronto 1986, S. 296–299.

- 5 Vgl. K. Bednarz, *Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Anton Čechovs*, Wien 1969, S. 46 ff.
- 6 Vgl. zum Beispiel R. Flatter, *Shakespeare's Producing Hand*, London 1948; H. Rothe, *Der Kampf um Shakespeare. Ein Bericht*, Leipzig 1936.
- 7 Vgl. zum Beispiel R. Flatter, "Das Schauspielerische in der Diktion Shakespeares", *Shakespeare-Schriften*, Bd. I, Wien 1954; ders., "Zum Problem der Shakespeare-Übersetzung. Versuch einer Antwort auf einige von Anselm Schlösser aufgeworfene Fragen", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 4 (1956), S. 473–483; H. Rothe, *Shakespeare als Provokation*, München 1961.
- 8 Vgl. zum Beispiel Boris Pasternak, "Translating Shakespeare", *The Twentieth Century* 164 (1958), S. 213–228.
- 9 Vgl. zum Beispiel J. Zawieyski, "O przekładach dramatu", *O sztuce tłumaczenia*, ed. M. Rusinek, Wrocław 1955, S. 418.
- 10 Vgl. J. Buschkiel, "Wie man Theaterstücke überträgt", *Die Welt*, 5.5. 1966, S. 13; *Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongress literarischer Übersetzer in Hamburg 1965*, ed. R. Italiaander, Frankfurt/M. 1965.
- 11 Vgl. I.-St. Ewbank, "Translating Ibsen for the Contemporary Stage", *Theatre Research International* 2 (1976), S. 44–53.
- 12 H. Schwarzingler, "Notes sur une traduction allemande d'Ubu", *Théâtre. Public* 44 (1982), S. 38–39. Bei Heft 44 handelt es sich um ein von G. Banu herausgegebenes Spezialheft zum Thema der Dramenübersetzung.
- 13 Vgl. zum Beispiel J.-M. Déprats, "Traduire Shakespeare pour le théâtre", *Théâtre. Public* 44 (1982), S. 45–48.
- 14 Vgl. W. Natanson, "Z mego warsztatu translatorskiego", *Scena* 55 (1977), S. 9.
- 15 Gesammelte Beiträge zum Thema, wie sie in dem in Anmerkung 12 genannten Spezialheft von *Théâtre. Public* vorliegen, sind dabei als ein Titel gezählt.
- 16 W. Natansons Bericht "Aus meiner Übersetzerwerkstatt" (Anm. 14) steht zum Beispiel im Zusammenhang einer bei polnischen Dramenübersetzern und Theaterpraktikern durchgeführten Fragebogenaktion; die Auswertungsergebnisse einer Enquete an Dramenübersetzer werden von S. Bassnett-Mc-Guire in einem Aufsatz vorgestellt: "The Translator in the Theatre", *Theatre Quarterly* 40 (1981), S. 37–48; die Nummer 44 von *Théâtre. Public* (vgl. Anm. 12) enthält eine Reihe von Interviews, in denen G. Banu unter anderem Dramenübersetzer und Regisseure befragt.
- 17 Eine wichtige frühe Arbeit wurde 1966 nachgedruckt: D. F. Canfield, *Corneille and Racine in England. A Study of the English Translations of the Two Corneilles and Racine, with Especial Reference to their Presentation in the English Stage*, New York 1904. Vgl. unter anderem ferner S. N. Lawall, "The Space and Time of Translation", *Pacific Quarterly Moana* 5 (1980), S. 23–31.
- 18 Vgl. hierzu neben der in Anmerkung 5 genannten Arbeit von Bednarz auch E. K. Bristow, "On Translating Chekhov", *Quarterly Journal of Speech* 52 (1966), S. 290–294.
- 19 M. Cadot, "Quelques remarques sur la traduction française de 'Herr Puntila und sein Knecht Matti' de Bertold Brecht", *Cahiers de littérature générale et comparée* 1 (1977), S. 27–37; J. Filipec, "Zur sprachlich-stilistischen Analyse der tschechischen Übersetzungen der Dramen Bertold Brechts". *Deutsch-tschechische Beziehungen im Bereich der Sprache und Kultur. Aufsätze und Studien*, Bd. II, edd. B. Havránek und R. Fischer, Berlin 1968. Vgl. unter anderem ferner L. Kruger, "Theater Translation as Reception: The Example of Brecht's 'Galileo'", *Communications from the International Brecht Society* 14 (1985), S. 34–47.
- 20 Vgl. Anmerkung 17.
- 21 Vgl. zum Beispiel N. Assejew, "Neu erlebter 'Faust'", *Der Übersetzer* 4 (1967), S. 1–2; D. Ball, "On Translating Goethe's 'Faust'", *The Germanic Review* 55 (1980), S. 27–30; J. Prudhoe, "On Translating Goethe and Schiller for the English-Speaking Stage", *Theatre Research International* 2 (1976), S. 28–33.
- 22 M. B. Akerholt, "Henrik Ibsen in English Translation", *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, ed. O. Zuber, Oxford 1980, S. 104–120; I.-St. Ewbank, "Translating Ibsen for the Contemporary English Stage", S. 44–53.
- 23 H. G. Carlson, "Problems in Play Translation", *Educational Theatre Journal* 16 (1964), S. 55–58; A. Swerling, "Frenchifying Strindberg: a Literary Hoax?", *Babel* 18 (1973), S. 3–7.
- 24 B. Haas, *Dramenübersetzung. Sprachtheoretische und dramaturgische Aspekte dargestellt am Beispiel*

- des Schauspiels "Sommergäste" von Maksim Gor'kij, Hamburg 1982; J. G. Sadovskij, *Stil' dramaturga i problemy perevoda. Na materiale p'es M. Gor'kogo*, Baku 1974.
- 25 H. Frey, *Deutsche Sophoklesübersetzungen: Grenzen und Möglichkeiten der Übersetzung am Beispiel der Tragödie "König Oedipus" von Sophokles*, Bern 1965; M. Immer, *Die Terenzübersetzung von George Colman und die Übersetzungen seiner Vorgänger R. Bernard, A. Dacier, L. Echard und Th. Cooke*, Göttingen 1980; D. Kratz, "Greek Tragedy in English Translation", *Translation Review* 6 (1980), S. 3–7.
 - 26 Zu den spezifischen Übersetzungsproblemen aus ostasiatischen Sprachen und in ostasiatische Sprachen liegen einige Arbeiten vor. Vgl. zum Beispiel Vicki C. H. Ooi, "Transcending Culture: A Cantonese Translation and Production of O'Neill's 'Long Day's Journey into Night'", *The Languages of Theatre*, S. 51–68.
 - 27 S. Bassnett-Mc-Guire, "The Translator in the Theatre", S. 39.
 - 28 Vgl. dazu die in Anmerkung 2 genannte Arbeit von Pavis und die Beiträge in Heft 44 von *Théâtre. Public*.
 - 29 P. Pavis expliziert dies gegen Ende seines in Anmerkung 2 genannten Beitrags am Beispiel der französischen Inszenierung des *Mahabharata*.
 - 30 Vgl. S. Bassnett-Mc-Guire, "Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts", *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, ed. Th. Hermans, London 1985, S. 93.
 - 31 "O prevodu savremenih pozorišnih komada", *Teorija i poetika prevodjenja*, Beograd 1981, S. 224 ff.
 - 32 "O tłumaczeniu sztuk teatralnych", *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, ed. S. Pollak, Wrocław 1975, S. 214.
 - 33 Vgl. *Stil' dramaturga i problemy perevoda*, insbesondere S. 5 f.
 - 34 "Die Übersetzung von Theaterstücken", *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, deutsch von W. Schamschula, Frankfurt/M. 1969, S. 128–159; ein Vorabdruck dieses Kapitels zur Dramenübersetzung findet sich in *Babel* 14 (1968), S. 77–82 und S. 102.
 - 35 Vgl. zum Beispiel M. Snell-Hornby, "Sprechbare Sprache – Spielbarer Text", S. 102 und S. 107 f.; in den siebziger und achtziger Jahren sind unter anderem im Bereich der Slavistik eine Reihe von Staatsarbeiten und Magisterschriften entstanden, in denen das von Bednarz vorgestellte Analyseraster – gemäß den Bedürfnissen der jeweiligen Fallstudien modifiziert – verwendet wird.
 - 36 "O překládání divadelního dialogu", *Divadlo* 13 (1962), S. 60; *Die literarische Übersetzung*, S. 128 ff.
 - 37 "Übersetzen fürs Theater: Beispiel William Shakespeare", *Babel* 30 (1984), S. 221.
 - 38 "Sprechbare Sprache – Spielbarer Text", S. 105 f.
 - 39 "Ways through the Labyrinth", S. 88, S. 94 ff und insbesondere S. 98.
 - 40 A. Haag, "Übersetzen fürs Theater", S. 222.
 - 42 "Quelques problèmes de la traduction théâtrale"; der russische Terminus "udoboproiznosimost" ("Bequem-Aussprechbarkeit") legt Mißverständnisse in ähnlicher Weise nahe wie das französische "bien en bouche".
 - 43 N. Hofman, *Redundanz und Äquivalenz in der literarischen Übersetzung. Dargestellt an fünf deutschen Übersetzungen des "Hamlet"*, Tübingen 1980, S. 223 f.
 - 44 "Quelques problèmes de la traduction théâtrale".
 - 45 Der vorliegende Beitrag ist im Zusammenhang mit Fallstudien zu Dramenübersetzungen entstanden, die zur Zeit am Sonderforschungsbereich 'Literarische Übersetzung' in Göttingen durchgeführt werden.