

Theorie und Praxis der Bühnenübersetzung im deutschsprachigen Theater. Überblick und ein Beispiel*

Rainer Kohlmayer

kohlmay@uni-mainz.de

Universidad Johannes Gutenberg de Maguncia (JGU)

Abstrakt:

Der Essay weist nach einer knappen Darstellung der deutschen Übersetzungstheorie seit Herder auf fünf Besonderheiten der Theaterübersetzung hin (Mündlichkeit, Figurensprache, Beziehungsgestaltung, Verständlichkeit, Theatralität / Fiktionalität) und wendet diese Prinzipien auf Pierre Corneilles Komödie *Le Menteur* (1643) und deren verschiedene deutsche Versionen an. Es wird analysiert, wie die verschiedenen Übersetzer mit den spezifischen *Widerständen* (=Schwierigkeiten, Hindernissen) umgingen, um eine möglichst originalnahe und rhetorisch gleichwertige Fassung des sprachlich brillanten Originals herzustellen. Der knappe literatursprachliche Textvergleich Stackelbergs in *Weltliteratur in deutscher Übersetzung* (1978) wird hier einerseits um weitere Versionen ergänzt, andererseits um grundlegende Überlegungen der Theaterübersetzung – im Sinne der übersetzerischen Inszenierung - erweitert. Darüber hinaus ergibt die genaue Textanalyse interessante Einblicke in biographische und kulturelle Motivationen und Rahmenbedingungen des Übersetzens. Das Schleiermachersche *Entweder-Oder*-Prinzip, das mit Venuti's Bevorzugung des *Foreignizing* (gegenüber *Domesticating*) in der englischsprachigen Übersetzungswissenschaft propagiert wird, wird auf dem Feld der Theaterübersetzung strikt abgelehnt.

Schlüsselwörter: Theatralität, Fiktionalität, Verfremdung, Domestikation

Abstract:

After a brief summary of Herder's enormous influence on literary translation in Germany (restoring the original's specific rhetoric in the translation) the essay points out five fundamental conditions of translating for the stage: Orality, Individual speech of dramatis personae, Relations between persons (as subtext), Necessity of immediate audience comprehensibility (as opposed to the readers' situation), Theatricality / Fictionality with its typical «suspension of disbelief» (Coleridge). These criteria are then applied to Pierre Corneille's comedy *Le menteur*, written in Alexandrines, the characteristic verse form of French classicism. The original version of 1643 is compared to the verse translations by Goethe (1767), Bing (1875), Schiebelhuth (1954), Kohlmayer (2005), with a side glance at Ranjit Bolt's English version of 1989. The ease with which young Goethe renders the classicist form of the original into colloquial German is contrasted by Schiebelhuth's stilted 'foreignizing' of the text. The explanation offered is the (fatal) influence of Schleiermacher's well-known translation theory of 1813, with its categorical preference of foreignizing, in contrast to domesticating (in Venuti's terminology).

Key Words: Theatricality, Fictionality, foreignization, domestication.

Resumen:

Después de un breve resumen de la enorme influencia de Herder en la traducción literaria en Alemania (restaurando la retórica específica del original en la traducción), el ensayo señala cinco condiciones fundamentales de la traducción para el escenario: la oralidad, los discursos individuales de los personajes, las relaciones entre personas (como subtexto), la necesidad de una comprensión inmediata por parte de la audiencia (en oposición a la situación del lector), la

* This article makes part of the research on Translation and Theatre carried out by Prof. Kohlmayer at Gernersheim University.

teatralidad y la ficcionalidad; con su típica «suspensión de la incredulidad». La facilidad con la que el joven Goethe traduce la forma clasicista del original al alemán coloquial se contrasta con la forzosa extranjerización del texto de Schiebelhuth. La explicación que se ofrece es la influencia (fatal) de la bien conocida teoría de la traducción de Schleiermacher, en 1813, consue preferencia categórica por la extranjerización, en contraposición a la domesticación (en la terminología de Venuti).

Palabras Clave: Teatralidad, ficcionalidad, extranjerización, domesticación.

Résumé :

Après un bref résumé sur l'énorme influence de Herder sur la traduction littéraire en Allemagne (récupération de la rhétorique spécifique de l'original dans la traduction) l'essai souligne cinq conditions fondamentales de la traduction pour la scène : oralité, le discours individuel des personnages du drame, les relations entre les personnes (sous-texte), la nécessité de la compréhension immédiate de l'auditoire (par opposition à la situation des lecteurs), théâtralité / fictionnalité avec sa « suspension de l'incredulité » typique (Coleridge). Ces critères sont ensuite appliqués à la pièce *Le menteur* de Pierre Corneille, écrite en vers alexandrins, la forme de vers caractéristique du classicisme français. La version originale de 1643 est comparée aux traductions de Goethe (1767), Bing (1875), Schiebelhuth (1954), Kohlmayer (2005), avec un regard à la version anglaise de Ranjit Bolt de 1989. La facilité avec laquelle le jeune Goethe rend la forme classique de l'original en allemand dialectal est contrastée avec la version «étrangérisée» de Schiebelhuth. L'explication proposée est l'influence (fatale) de la théorie de la traduction bien connue de Schleiermacher de 1813, avec sa préférence catégorique d'étrangérisation, contrairement à la domestication (dans la terminologie de Venuti).

Mots clés : théâtralité, fictionnalité, étrangérisation, domestication.

Grundlagen der Literaturübersetzung seit Herder

Die theoretischen Leitlinien der literarischen Übersetzung, wie sie bis heute von den Übersetzern großer Literatur im Prinzip befolgt werden, wurden zwischen 1770 und 1800 vor allem von Herder entwickelt.¹ Man kann den Übergang von der primär rhetorischen Übersetzweise (Renner 1989), die meist mit dem Schlagwort der *belles infidèles* gekennzeichnet werden, zu *hermeneutisch*-rhetorischen Übersetzungen, die man mit dem Schlagwort *belles fidèles* kennzeichnen könnte, durch zwei Grundsätze beschreiben, die auch heute noch gelten.

- Es geht darum, die spezifische *Mündlichkeit des Originals* zu erkennen und zu respektieren.

- Und es geht darum, in der Übersetzung *die originale Mündlichkeit zu neuem Leben* zu erwecken (Poltermann 1997), und zwar durch die Ausbeutung und Erweiterung der spezifischen Möglichkeiten der Zielsprache. Die „schriftliche Stimme“ (ich verwende hier die schöne Formulierung des Dichters Novalis) des Originals soll möglichst analog in der „schriftlichen Stimme“ des neuen Textes nachklingen. Es geht seit Herder also um Originalnähe, Mündlichkeit, Lebendigkeit. Das Revolutionäre der Herderschen Übersetzungswende, wenn man das so bezeichnen darf, besteht in der Suche nach der Annäherung an die originale Mündlichkeit. Allerdings war die Wiedergewinnung der lebendigen Mündlichkeit auch schon ein Ziel der Luther-Bibel oder auch der rhetorischen Übersetzungstheorie von Leonardo Bruni 100 Jahre vor Luther (Renner 1989: 183 ff.). Herders Theorie ist also kein Bruch mit der klassischen Rhetorik, sondern stellt einen fließenden

¹ Siehe dazu neuerdings Forster 2010 und 2011.

Übergang her zur Emanzipation der Nationalliteraturen, die nach Anerkennung ihrer je spezifischen Rhetorik und Klangwelt verlangen. Es war dies eine Konsequenz von Herders „Antikolonialismus“ (Poltermann 1997) und seiner Anerkennung der Individualität der Kulturen. Das Schlagwort von den „Stimmen der Völker in Liedern“ (Herder 1975), das später zum Titel von Herders Volkslied- und sonstigen literarischen Übersetzungen wurde, trifft den emanzipatorischen Sinn dieser akustischen Übersetzweise sehr genau.

August Wilhelm Schlegel hat die Herdersche Theorie am besten verstanden und in seiner Praxis am konsequentesten angewandt. Nach Schlegel sind Texte das ideale Speichermedium nicht nur für Gedanken, sondern auch für Gefühle, weil Mienenspiel und Gebärden in die Schrift mit eingeschrieben sind und vom empfindsamen Leser wieder nachempfunden werden können. Schlegel sieht hier – ähnlich Herder - über Sprachen, Gedankenwelten und Kulturen hinweg - eine emotional-empathische Verstehensgemeinschaft der Menschheit.²

„[...] wohl uns, daß ein innigeres Band des Mitgefühls als der eigennützig
Ideenhandel des Verstandes, das menschliche Geschlecht zu einem Ganzen
verknüpft!“ (1962: 152).

Die Sprache kann „den unendlich verschiedenen Graden und Abstufungen der Empfindung“ folgen, sogar „die Gleichgültigkeit“ kann sie ausdrücken und allem „durch das künstliche Hilfsmittel der Schrift eine Art von Fortdauer“ verschaffen. Aber der Leser muss das Geschriebene *empfindsam-rhetorisch* zu lesen verstehen:

„Sobald aber diese Zeichen wieder durch die Stimme belebt werden sollen, so muß der Leser den Ausdruck hinzubringen, mit welchem er vermuten kann, daß der Urheber eines Gedankens ihn ausgesprochen hätte.“ (1962: 153).

Wie man sieht, übernimmt Schlegel die Herderschen Elemente der *Originalnähe*, *Mündlichkeit* und *Lebendigkeit*. Er geht dabei grundsätzlich von der Möglichkeit des Verstehens aus, wobei er sich auf die Gemeinsamkeit des menschlichen Mitgefühls beruft, was in direkter Verbindung zu Herders „Einfühlung“ steht (vgl. dazu Forster 2010: 141-144). Übrigens sind Novalis' Notizen über die „schriftliche Stimme“ oder über das „mündliche Buch“ aus seinen Gesprächen mit den Brüdern Schlegel hervorgegangen.

Ich lasse das zunächst einmal so als literarische Basistheorie stehen und verweise als das klassische Muster dieser Übersetzweise auf Schlegels Shakespeare. Es ist eine Rahmentheorie für das literarische Übersetzen überhaupt, nicht nur für Bühnentexte. Für die jeweiligen literarischen Gattungen (Lyrik, Dramatik, Epik) kommen zu dieser grundlegenden Voraussetzung dann spezifische Zusatzbedingungen hinzu.

² Die Entdeckung der ‚Spiegelneuronen‘ bestätigt die universale Fundiertheit der Herderschen und Schlegelschen Hermeneutik, ohne etwas Neues hinzuzufügen. Vgl. dazu Berthoz / Jorland, L'Empathie, 2004. Das Forschungsproblem der Geisteswissenschaft bleibt weiterhin hermeneutisch und rhetorisch: Was verhindert / ermöglicht das Verstehen? Was verhindert / ermöglicht Persuasion?

Damit komme ich zu den spezifischen Rahmenbedingungen der Bühnenübersetzung.

2. Fünf Besonderheiten der Theaterübersetzung

Zunächst will ich fünf Besonderheiten des Übersetzens fürs Theater nennen, die aber nur für das mimische Mainstream-Theater etwa seit der Shakespeare-Zeit gelten. Es gibt seit dem 20. Jahrhundert Theaterformen und -texte, die andere Bedingungen schaffen bzw. sich nicht an die hier genannten Bedingungen halten; z. B. Elfriede Jelineks ‚Textflächen‘, oder auch Formen kollektiven Sprechens, Formen eines eher textfeindlichen Körper- und Bild-Theaters, neue Formen von spontanem Dokumentationstheater usw. Die Verdrängung der Texte durch Bilder ist eines der Kennzeichen der gegenwärtigen Medienwelt, auch des Theaters. Ich zitiere einen vielleicht fragwürdig zugespitzten Satz aus Dietrich Kerlens *Einführung in die Medienkunde*:

„Es ist ein Topos der gesamten Mediengeschichte, dass Abstraktion und bloße Texte eher auf Seiten der Eliten festgemacht werden – während die Welt der Bilder eher zu den Schichten im Geiste passt.“ (Kerlen 2003: 78).

Die deutsche Theatertheorie und –praxis hat sich jedenfalls in den letzten Jahrzehnten weitgehend von der Texthörigkeit gelöst. Wenn man sich anschaut, wie autonom die deutschen Dramaturgen und Regisseure mit ihren Textvorlagen umgehen, muss man sich als Übersetzer immer wieder die Frage stellen, ob sich die aufwendige Suche nach Textkorrespondenzen oder gar ‚Äquivalenzen‘ (was immer man darunter versteht) überhaupt noch lohnt. *Ich selbst bin der Meinung, dass Dramenübersetzer ihre Aufgabe ebenso autonom und selbstbewusst wahrnehmen sollten wie später die Regisseure.* Kurz gesagt: Übersetzer inszenieren am Schreibtisch, Regisseure im Theater. Es gibt keinen zwingenden Grund, diese im deutschen Theater übliche Arbeitsteilung aufzugeben.³ Die deutsche (und europäische) Theaterwelt ist im Prinzip vielfältiger und unübersichtlicher geworden.

2.1. Dramentexte sind *mündliche* Texte; sie müssen als spontane Produktion gesprochen werden können. Auch sogenannte Buchdramen müssen als gesprochenes ‚Kopftheater‘ oder als ‚Hörbuch‘ imaginiert werden können. Dass die dramatische Mündlichkeit in schriftlicher Form vorliegt, ist kein großes Problem. Es ist eine Selbstverständlichkeit, die seit der antiken Rhetorik durchdacht worden ist. So wie Quintilian in seiner Rhetorik auf die Übereinstimmung von Text und Vortrag und auf die Bedeutung der Nuancen hinweist, so tut das auch Novalis um 1800:

„Wie die Stimme mannigfaltige Modifikationen in Ansehung des Umfangs – der Geschmeidigkeit – der Stärke – der Art (Mannigfaltigkeit) – des Wohlklangs – der Schnelligkeit – der Präzision oder Schärfe – hat – so ist auch die schriftliche Stimme oder der Stil auf eine ähnliche Weise unter mannigfachen Gesichtspunkten zu beurteilen. Die Stilistik hat ungemein viel

³ Vgl. dazu die Darstellung des ‚föderalen‘ deutschen Theatersystems (im Gegensatz zur ‚zentralistischen‘ Struktur Frankreichs oder Großbritanniens) in Kohlmayer 2010.

Ähnlichkeit mit der Deklamationslehre – oder der Redekunst im strengeren Sinne.

Rhetorik ist schon ein Teil der angewandten Rede und Schreibekunst.“ (1957: 376).

Man kann daraus folgern, dass zu jedem Text eine typische Art der Deklamation gehört (die rhetorische *actio* / *pronuntiatio*). Nachrichten werden anders gelesen als Liebesbriefe. Meiner Meinung nach ist es unnötig, wenn nicht gar irrtümlich, verschiedene *Stufen* der Mündlichkeit oder gar eine *Skala* von extremer Mündlichkeit bis zu extremer Schriftlichkeit aufzustellen, wie Koch / Österreicher das (mit großer Resonanz) getan haben. Sobald ein Text mündlich gesprochen werden soll, entsteht ein spezifisches Mündlichkeitsproblem und die Frage: Was wäre die typische, konventionell erwartbare Art, wie dieser Text zu sprechen wäre? Das schließt natürlich nicht aus, dass es innerhalb des Mediums ‚Mündlichkeit‘ erheblich Qualitäts- und Intensitäts-Unterschiede geben kann, zum Beispiel bei Hörbüchern oder schauspielerischen Deklamationen. Eine mitreißende Deklamation hat aber nicht mehr Prozente Mündlichkeit als eine schläfrige.

Die spezifische Art der Mündlichkeit ist im schriftlichen Medium immer nur ungenau vorgegeben, etwa so ungenau, wie auch die spezifischen Wortbedeutungen vorgegeben sind. Aber wie letztere durch Kontext und Vorwissen eingegrenzt werden, so wird auch die spezifische Mündlichkeit durch Kontext und Vorwissen eingegrenzt. Wenn ich weiß, dass ein Verliebter seiner Freundin die Wettervorhersage vorliest, stelle ich mir eine andere Art des Sprechens vor, als wenn ein Fernseh-Wetterfrosch seinen Beruf ausübt oder ein Meteorologe im Seminar die Vorhersage kommentiert. Damit komme ich zu einer zweiten wesentlichen Rahmenbedingung der Bühnenübersetzung.

2.2. In Bühnentexten werden *Figuren* durch ihre Sprache, genauer: durch ihre Rhetorik *charakterisiert* und individualisiert. Dabei ist auch die Typisierung eine Charakterisierung. Die verbalen Signale programmieren und projizieren eine bestimmte Sprech- und Verhaltensweise der Figuren, die man sich als Übersetzer holistisch vorstellen muss. Es ist das, was man seit Herder „Einfühlung“ nennt, was aber keineswegs ein bloßes Gefühl ist, sondern eine begründbare Hypothese oder eine begründete Vorstellung über die Motivierung und Handlungsweise einer Figur. Der Übersetzer braucht ein Bild davon, ob eine Figur elegant oder vulgär, laut oder leise, naiv oder ironisch usw. spricht.

Die Dramatiker geben sich alle erdenkliche Mühe, eine Figur zu individualisieren oder zu typisieren. Dabei sind gerade die Figuren am interessantesten, die ständig den Ton wechseln, die vom Draufgängerischen ins Weinerliche, vom Beleidigenden ins Flehende und ins Triumphierende usw. übergehen. In *La Place Royale* von Corneille, das ich kürzlich übersetzte, wechselt die männliche Hauptfigur mehrere Male die Sprechweise in dem angedeuteten Sinn. Eine großartige Herausforderung für Übersetzer und Schauspieler.

Die Einfühlung in die Figur am Gängelband ihrer Sprache entspricht dem klassischen hermeneutischen Zirkel, wobei man immer wieder zwischen dem

einzelnen Sprachmerkmal und der Vergegenwärtigung der ganzen Figur hin und her zirkulieren wird.

2.3. Im Drama sind auch die *Beziehungen* zwischen den Figuren anhand von sprachlichen Signalen und Andeutungen zu erschließen. Die Art der Beziehung, die sich im Laufe eines Stückes ja meist ändert, ist für den Übersetzer ein wichtiges Mittel bei der Wahl der jeweiligen Sprechweise. Beziehungen wie Herr-Diener, Vater-Sohn, Liebhaber-Geliebte usw. stellen gleichzeitig Spielräume und Grenzen für die Fantasie dar. Nähe und Distanz können durch die Anredeformen nuanciert werden. Zum Beispiel kann die Anrede mit „ma soeur“ oder „mon frère“ im Deutschen mindestens dreifach wiedergegeben werden, „(meine) Schwester“, „Schwesterherz“, „Schwesterchen“, abhängig von der gewünschten Feineinstellung der Beziehung. Bei den Anredeformen, die im klassischen französischen Drama meistens „vous“ lautet, kann und muss im gegenwärtigen Deutsch mit Du / Sie genauer nuanciert werden; dabei kann nicht nur der Übergang vom Siezen zum Duzen, sondern auch die Rückkehr vom Duzen zum Siezen ein starkes Mittel der Beziehungsgestaltung sein, das dem deutschen Übersetzer als kreative Möglichkeit gegeben ist. Es ist Unsinn, sich nur an die grammatische Form („vous“) zu halten; der Übersetzer muss ein *empathisch-rhetorisches* Bild von der Beziehung haben – und das erst haucht dem Text Atem und Stimme ein. *Nicht die Grammatik ist zu übersetzen, sondern die Rhetorik.*

So lasse ich in *La Place Royale* den DORASTE vom früheren DU zu einer schneidenden Distanzierung übergehen, wenn er sich an seine wortbrüchige Verlobte wendet: „Von meiner Seite gibt's kein Hindernis, Madame, / ein Glück, dass ich der Heirat heute knapp entkam“.

2.4. Das Prinzip der *Verständlichkeit*: Theatertexte müssen *sofort* verstanden werden; es gibt kein Zurückblättern (wie bei Romanen oder Sach-Texten). Der Zwang zur Verständlichkeit ist die publikumzugewandte Seite des Theaterübersetzens. Natürlich könnte gelegentlich punktuelle oder totale Unverständlichkeit eine künstlerische Funktion haben, die dann möglichst erhalten werden sollte.

2.5. *Theatralität und Fiktionalität des Bühnengeschehens*. Die Verbalsprache ist immer nur die Spitze des Eisbergs, der verbale Teil eines *fingierten semiotischen Zusammenhangs*. Dahinter stecken immer *ganze Menschen* und eine *ganze Welt*, die aber nicht mit der realen Welt identisch ist. Der Übersetzer sollte diese Einbettung des Verbalen in para- und nonverbale Zusammenhänge als eine Art ‚Film im Kopf‘ vor Augen haben („Einfühlung“). Insofern ist Theaterübersetzen immer ein *virtuelles* Inszenieren (gl. Pavis 1987: 422), das natürlich durch spätere reale Inszenierungen außer Kraft gesetzt, abgewandelt oder auf den Kopf gestellt werden kann. (Vgl. zahlreiche Beispiele dafür in Kohlmayer 1996).

Diese fünf Besonderheiten von Theatertexten lassen sich als die typischen *Widerstände* darstellen, die der Übersetzer auf dem Weg zum zielsprachlichen Text zu überwinden hat.⁴ Widerstände

⁴ Zur Theorie der ‚Widerstände‘ siehe Kohlmayer 2012.

- der Mündlichkeit (Wie klingt das im Original, wie soll es in meiner Übersetzung klingen?)
- der Figurensprache (Wie spricht die Figur und weshalb gerade so? Wie lasse ich die Figur in meiner Übersetzung sprechen?)
- der Beziehungsgestaltung (Wie offenbaren sich die Beziehungen in den Dialogen? Wie sind die Dialoge psychologisch bzw. subtextuell miteinander verzahnt? Wie gestalte ich die Beziehungen in der Übersetzung?)
- der Verständlichkeit (Kann der normale Zuschauer im Publikum diese Anspielung, das Zitat, den Namen usw. verstehen und einordnen? Ist es notwendig / wichtig / nützlich / irrelevant, das zu verstehen?)
- der Theatralität (Wie passt das in die Bühnenwelt?). Eine Fußnote passt zum Beispiel nicht in diese Welt. Wohl aber könnte durch die Beleuchtung oder durch andere theatrale Zeichen Text ersetzt werden („Die Sonne geht auf.“ „Ein Wagen ist vorgefahren.“). Der Übersetzer ist im Prinzip stärker an den Text gebunden als der Dramaturg oder Regisseur. Das Theater verfügt heute fast über alle raum- und zeitsprengenden optischen Möglichkeiten des Films.

Diese Widerstände sind doppelt zu überwinden,

- a) einmal ‚hermeneutisch‘ beim Verstehen des Originals und
- b) zum andern ‚rhetorisch‘ beim Re/Produzieren des neuen Textes.

3. Ein Beispiel: Corneilles Komödie *Le Menteur*

Ich könnte diese Widerstände und ihre Überwindung durch einzelne Beispiele veranschaulichen. Das hätte den Nachteil, dass man das holistische Prinzip der Bühnenübersetzung nicht recht erkennen könnte; denn offensichtlich ist in Bühnentexten immer alles miteinander vernetzt. Ich nehme lieber ein zusammenhängendes Stück Text, in dem einmal das Zusammenspiel der fünf Elemente, zum andern das holistische Zusammenspiel von hermeneutischer Einfühlung und rhetorischer Re-Animation deutlich wird. Das Beispiel wurde von Jürgen von Stackelberg bereits ‚philologisch‘ analysiert, also ohne Bezug auf die oben genannten Prinzipien der Bühnenübersetzung. Ich übernehme, ergänze und erweitere seine Analyse (Stackelberg 1978 und 2009).

Wir vergleichen im Folgenden mehrere Versionen der Anfangsszene von Corneilles Komödie *Le Menteur* (1643). Die vielleicht erste moderne Charakterkomödie beruht auf einem spanischen (lateinamerikanischen!) Vorbild. Das Stück wurde zu einem Dramenmodell für Molières Charakterkomödien. Heute noch behaupten einige Leute, Corneille sei der Ghostwriter für den Schauspieler Molière gewesen, was aber sicher Unsinn ist. In *Le Menteur* erzählt der junge DORANTE geradezu zwanghaft fantasievolle Lügenmärchen über sich, um auf Frauen oder Freunde Eindruck zu machen oder um seinen Vater zu manipulieren; er verstrickt sich dabei in fürchterliche Widersprüche und befreit sich durch noch fantastischere Lügen wieder daraus. Es ist ein Pyrrhussieg der narzisstischen Fantasie über die Wirklichkeit.

Mit welchen hermeneutisch-rhetorischen Widerständen muss der Übersetzer rechnen, wenn er dieses Stück Corneilles ins Deutsche übersetzt? Ich gehe wieder von den oben genannten fünf Prinzipien der Theaterübersetzung aus.

3.1. Die *Mündlichkeit* in diesem Stück folgt einer bestimmten Form. Es ist das Versmaß der französischen Klassik: der *Alexandriener*, der klare Kennzeichen hat:

- a) Paarreime mit abwechselnd männlichen und weiblichen Reimen,
- b) 12 Silben,
- c) eine Zäsur in der Mitte (nach der 6. Silbe).

Als Übersetzer kann man davon ausgehen, dass die Erhaltung dieser Form im Deutschen schwierig, aber prinzipiell möglich ist, zumal die deutschen Poeten während der gesamten *Alamode*-Zeit (17. und 18. Jahrhundert) diese Versform kultivierten. Da diese Versform im Französischen einerseits ein prosanahes, natürliches Sprechen ermöglicht, andererseits durch die Reimform besondere dramatische Pointierungen erlaubt, sollte vom Übersetzer idealerweise ebenfalls ein spontanes, natürliches Sprechen angestrebt werden. Dabei kann man sich als Übersetzer in jeder Zeile fragen, ob man wirklich *alle* Bedingungen des Alexandriners einhalten muss oder ob man lockerer damit umgeht. Letzten Endes ist wohl nur das auffälligste Merkmal des Alexandriners, nämlich der Paarreim, fast unverzichtbar.

Historisch gibt es seit dem 18. Jahrhundert (und bis heute!) erhebliche Widerstände gegen die Nachahmung des Alexandriners im Deutschen, worauf ich hier aber nicht näher eingehen möchte. Der Widerstand ist, übersetzungstheoretisch betrachtet, nur kulturpatriotisch, nicht linguistisch begründet. In der Übersetzungspraxis gibt es allerdings viele schlechte Beispiele; aber das gilt vielleicht auch für andere Textsorten.

3.2. Die *Figurensprache*. Der Alexandriener zwingt offensichtlich allen Sprechern dasselbe Metrum auf. Man könnte also behaupten, dass damit die sprachliche *Individualisierung* reduziert oder ganz beseitigt wird, was auch behauptet wurde. Das ist aber falsch. Denn schließlich bleibt für die rhetorische und inhaltliche Füllung dieser Form ein riesiger Spielraum für die Individualisierung. Man könnte sogar mit guten Gründen behaupten, dass gerade erst der feste Rahmen die Möglichkeit gibt, feinste Nuancen der Charakterisierung zu schaffen. Kurz gesagt: Sprachliche Individualisierung wird immer erst vor dem Hintergrund einer konventionellen Form wahrgenommen.

3.3. Die *Beziehungen* in diesem Stück erfordern nicht nur bestimmte Anredeformen, sondern auch weitergehende Nuancen. Der Herr duzt den Diener; der Diener ihrzt oder siezt den Herrn. Auch zwischen Sohn und Vater usw. herrschen im Stück historische Anredekonventionen, die für den Übersetzer Widerstände darstellen, wenn er den Text ins gegenwärtige Deutsche überträgt. Es gibt dabei auch theaterinterne Traditionen, z. B. dass in Stücken bis ins 18. Jahrhundert das Ihrzen bevorzugt wird. Der Übersetzer ist in jedem Fall gezwungen, im Deutschen eine kohärente Lösung zu finden.

3.4. *Verständlichkeit*. In einem Text aus dem 17. Jahrhundert muss man vor allem mit Realien, aber vielleicht auch Konventionen rechnen, die heute unbekannt sind und eigentlich umständlich erklärt werden müssten. Hier ist sicher eine Schwelle, wo der Übersetzer der Verständlichkeit zuliebe so manche Anspielung stillschweigend wegreuschieren darf. Die Verständlichkeit betrifft kaum jemals die Gefühle und Leidenschaften. Kulturspezifische Komik stellt dagegen gelegentlich

ein großes Hindernis dar und zwingt zum Neuschreiben, da Komik typischerweise über das bewusste Erkennen von Inkongruenz abläuft, also den Intellekt passieren muss. (Der Philosoph Henri Bergson spricht hier von der ‚Anästhesie des Herzens‘).

3.5. *Fiktionalität und Theatralität.* Die Fiktionalität und Theatralität des Bühnengeschehens stellt einerseits *eine große Hilfe für den Übersetzer* dar, andererseits ist sie eine Gefahr.

- Zur *Hilfe*: Auf der Bühne erwartet man nicht eine realistische Kopie der uns allen bekannten und geläufigen Welt, sondern erwartet eher eine *autonome* Welt, die in sich geschlossen ist und in der eigene Kohärenz-Gesetze gelten. Auf der Bühne können Tiere oder Bäume sprechen, da werden Menschen verwandelt, da sprechen sie angeblich Altgriechisch oder Chinesisch und werden von uns verstanden. *The willing suspension of disbelief* (Coleridge) ist die Eintrittskarte in die fiktionale Welt. Wir müssen bereit sein zu akzeptieren, dass Französisch sprechende Menschen des 17. Jahrhunderts vor uns auf der Bühne stehen und gegenwärtiges Deutsch sprechen. Ich werde in den folgenden Analysen diese Voraussetzung nicht jedesmal neu wiederholen; sie gilt immer. Wobei ich hinzufügen muss, dass das Gegenwartstheater genau diese Fiktionalität oft *punktuell* zugunsten eines dokumentarischen Wahrheitsanspruchs durchbrechen möchte. Das ist punktuell nur dadurch möglich, weil die Fiktionalität eine *strukturelle* Voraussetzung des Theaters ist. *Realität* und *Spiel* sind theoretisch immer unterscheidbar; notfalls entscheidet die Rechtsprechung darüber.

Die Fiktionalität ist also eine wesentliche Hilfe für den Übersetzer, weil das Publikum nicht kommt, um Übersetzungskritik oder Textkritik oder Sprachkritik oder Theaterkritik usw. zu betreiben, sondern um in eine kohärente fiktionale Theaterwelt einzutauchen. Das heißt, dass auch falsch und miserabel übersetzte Texte durchaus auf der Bühne Erfolg haben können, weil das kritische Bewusstsein des Publikums in der Regel herunter- oder völlig ausgeschaltet ist.

- Und genau dadurch stellt die Theatralität auch *eine Gefahr* für die Übersetzungsqualität und den Übersetzerberuf dar. Bei der Auswahl der Texte durch Regie und Dramaturgie spielt im deutschen Theaterwesen (in dem die Übersetzer in der Regel nur mit spezifischen Theaterverlagen verhandeln, nicht mit den Theatern selbst!) die Hermeneutik der Originalnähe keine Rolle mehr, weder bei der spezifischen Mündlichkeit, noch bei der Figurensprache, noch bei der Beziehungsgestaltung. Der Regisseur stellt sich einen Text entsprechend seinem Regie-Konzept zusammen. Hierzu wäre viel zu sagen, zum Beispiel auch, dass es immer noch Ausnahmen von dieser Regel gibt. Bestenfalls delegieren die Regisseure die Texterstellung an ihre Dramaturgen. Zur *suspension of disbelief* gehört heute vor allem, dass man (ironisch gesagt) die Entstehung der im deutschen Theater gespielten Texte nicht hinterfragt. Gegen diese im Grunde autor- und übersetzerfeindliche Wirkung der Theatersituation hilft vielleicht nur die hartnäckige Werbung für den besseren Text, die aber im Vorfeld der Aufführung stattfindet, und zwar durch die Interaktion zwischen Bühnenverlagen und Theatern. (Mehr dazu in Kohlmayer 2010).

4. Das Original: Pierre Corneille: *Le Menteur* (1643). 1. Akt, 1. Szene (Vers 1-21)

DORANTE

À la fin j'ai quitté la robe pour l'épée,
L'attente où j'ai vécu n'a point été trompée,
Mon père a consenti que je suive mon choix,
Et j'ai fait banqueroute à ce fatras de Lois.
Mais puisque nous voici dedans les Tuileries,
Le pays du beau monde, et des galanteries,
Dis-moi, me trouves-tu bien fait en Cavalier ?
Ne vois-tu rien en moi qui sente l'écolier ?
Comme il est malaisé qu'aux Royaumes du Code
On apprenne à se faire un visage à la mode,
J'ai lieu d'appréhender...

CLITON

Ne craignez rien pour vous,

Vous ferez en une heure ici mille jaloux,
Ce visage et ce port n'ont point l'air de l'École,
Et jamais comme vous on ne peignit Bartole.
Je prévois du malheur pour beaucoup de maris :
Mais que vous semble encor maintenant de Paris ?

DORANTE

J'en trouve l'air bien doux, et cette loi bien rude
Qui m'en avait banni sous prétexte d'étude.
Toi qui sais les moyens de s'y bien divertir,
Ayant eu le bonheur de n'en jamais sortir,
Dis-moi comme en ce lieu l'on gouverne les Dames.

Inhalt der Anfangsszene: Der Jurastudent Dorante hat das ungeliebte Studium in der Provinzstadt Poitiers abgebrochen, ist nach den Jahren des Studiums endlich wieder in Paris und will mit Zustimmung des Vaters jetzt beim Militär reüssieren. Sorgen macht ihm, ob er als *Cavalier* auch schick genug aussieht. Denn er möchte als fescher Soldat vor allem auf die Frauen Eindruck machen.

An welchen Fixpunkten kann sich der Übersetzer orientieren, wenn er a) treu und b) schön wie das Original übersetzen will?

4.1. Die Art der Mündlichkeit.

Die *Versform* sollte möglichst erhalten bleiben, der *Alexandrin*. Diese *Versform* ist im Französischen recht unauffällig; sie tritt nicht in den Vordergrund, sie zwingt die Sprache nicht in eine Zwangsjacke. Die Figuren sprechen in einem gepflegten, prosanahen Plauderton („Dis-moi, me trouves-tu bien fait en Cavalier?“), wechselseitige Unterbrechungen tragen zum Eindruck der Spontaneität bei: „Ne craignez rien pour vous“.

Zu Wortschatz und zur Stilebene: Abgesehen von „j'ai fait banqueroute à“ im Sinn von ‚ich hab dem juristischen Durcheinander Adieu gesagt‘ ist der Wortschatz auch heute noch geläufig. Die Stilebene ist eine gepflegte musikalische Mündlichkeit.

4.2. Die Figurensprache.

Dorante spricht gewandt, witzig, fantasievoll; er hat offensichtlich einen gewissen Hang zum Übertreiben und Schwadronieren („Et j’ai fait banqueroute à ce fatras de Lois.“). Oder die Art, wie er ausdrückt, dass man „aux Royaume du Code“ nicht lernt, ein modisches Gesicht zu machen, ist witzig-elegant formuliert.

4.3. Beziehungsgestaltung.

Eine gewisse ‚soziale‘ Unsicherheit des jungen Mannes ist zu erkennen, da er seinen *Diener* um Rat fragt, zuerst ob er gut genug aussieht („Dis-moi“) für die elegante Welt in Paris; zum andern, wie man zu Begegnungen mit Frauen kommt („Dis-moi“).

Der Diener Cliton spricht als Großstadt-Experte, neigt zu verbaler Schmeichelei und drückt sich ähnlich hyperbolisch aus wie sein Herr.

4.4. Verständlichkeit.

Dagegen ist der Vergleich mit dem Porträt des Juristen „Bartole“ (Corneille hatte durch sein Jurastudium Insiderwissen) ein Problem, das wohl dem Prinzip der Verständlichkeit geopfert werden muss. Die anderen Realien sind unproblematisch („la robe“, „l’épée“, „Tuileries“).

Schauen wir uns an, wie Goethe, der nur die Anfangsszene übersetzte, diese Stelle wiedergab.

5. Corneille: Der Lügner. Übersetzt von Goethe.

DORANT.

Gehab dich wohl, o Jus! Wir sind nunmehr geschieden;
Dem Himmel seis gedankt, mein Vater ist zufrieden.
Der Übergang ist schnell, unglaublich scheint es mir,
Noch gestern ein Student, und heut ein Kavalier.
Doch wird mir bange, daß ich mich verraten könnte.
Betrachte mich einmal, seh ich wie ein Studente?
Denn Cliton, zeigt ich mich hier in der Tuillerie,
Dem Land der großen Welt und der Galanterie,
Nur einmal schülerhaft, beleidigt ich die Mode
Mit einer Kleinigkeit, ich grämte mich zu Tode.
Drum fürcht ich mich –

CLITON. Wovor? Mein Herr? das seh ich nicht.

Ein Mensch, gemacht wie Sie, ein offenes Gesicht,
Die Festigkeit im Gang, die Anmut im Betragen,
Der darf sich ohne Furcht auf unsere Plätze wagen.
Er ist für jeden Mann ein schrecklich Phänomen,
Die Weiber schützen ihn. Doch ist Paris nicht schön?

DORANT.

Unendlich schön. Ich kann dem Vater nicht vergeben,
Daß er mich zwang, bisher in Poitiers zu leben.

Du hast das Glück gehabt, beständig hier zu sein,
Drum sage mir einmal, wie richtet man sich ein?
Wird man in dieser Stadt leicht eines Herzens Meister?

[Zitiert nach: Jürgen von Stackelberg: *Weltliteratur in deutscher Übersetzung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1978, S. 78f. - Vgl. auch J. von Stackelberg: „Ist Paris nicht schön?“ – Corneilles *Menteur*, übersetzt von Goethe und von Rainer Kohlmayer“, in: J. v. St.: *Grenzüberschreitungen*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2007, S. 189-197]

Der junge **Goethe** hat nur die erste Szene des Stücks, vermutlich 1767, übersetzt, als 18jähriger. Man darf davon ausgehen, dass ihn die Situation Dorantes an sein unglückliches Jurastudium in Leipzig erinnerte. Bekanntlich verließ Goethe dieses deutsche „Klein-Paris“ (wie er es später im *Faust* nannte) ohne Examen und in einer tiefen physischen und psychischen Krise.

5.1. Die Mündlichkeit bzw. die Versform: Goethe schreibt hier absolut perfekte deutsche Alexandriner (samt Zäsur und Paarreim und abwechselnd weiblich/männlichem Reimwort), die etwa dieselbe lockere Mündlichkeit ermöglichen wie das Original. Bis etwa 1770 war der Alexandriner auch in Deutschland seit weit über 100 Jahren das ‚normale‘ Versmaß der Dramen. Die einzige formale Änderung besteht in den gelegentlichen Enjambements (Zeilensprung bei „Mode“) und den sogenannten ‚unreinen‘ Reimen (könnte / Studente; Phänomen / schön), die aber im Deutschen völlig üblich sind; während im Französischen keine unreinen Reime vorkommen.

Goethe füllt diese Alexandrinerform mit einer *natürlichen* deutschen Mündlichkeit. „Bei Goethe vergißt man, daß es sich um eine Übersetzung handelt“, schreibt von Stackelberg (1978: 82). Goethe fügt im Deutschen *zusätzliche Signale spontaner Mündlichkeit* hinzu, z. B. in der 1. Zeile; oder in der spontanen Mündlichkeit in den Zeilen 3+4: Parataxe, asyndetisch, elliptisch; Anakoluth; auch *mehr Anreden* des Gesprächspartners, z. B. in den letzten zwei Zeilen.

Lexik und Stilebene: Die spezifischen Möglichkeiten der mündlichen deutschen Sprache werden ausgereizt: Die gängige Abschiedsformel „Gehab dich wohl“; der übliche Ausruf der Erleichterung: „Dem Himmel seis gedankt“. Es ist hier kein Übersetzen der französischen Lexik, sondern ein ‚Re-Writing‘ aus dem Deutschen heraus; dabei aber immer sehr nah am Gestus der Figur.

5.2. Wie treu übersetzt Goethe die sprachliche Charakterisierung der Figuren? Hier zeigen sich einige interessante Änderungen.

Dorante spricht zwar immer noch mit eleganter Pointierung („noch gestern ein Student, und heut ein Kavalier“), aber es fehlt

- der Übergang von der *Robe* zum *Degen*; Dorante tritt hier nicht militärisch auf, sondern lediglich als „Kavalier“; und

- es fehlt die rhetorische Übertreibung. Dieser Dorante ist empfindsamer, schüchterner, ängstlicher als das Original.

Es handelt sich um eine psychologische Änderung: Die soziale Unsicherheit Dorantes, die Angst des Anfängers, sich zu blamieren, ist bei Goethe viel deutlicher ausgemalt („[...] ich grämte mich zu Tode“). Hier spielte die besondere Empathie des jungen Goethe eine Rolle, der sich in Leipzig z. B. mit seinem Frankfurter Akzent blamierte.

Wir haben ein schönes Beispiel dafür, wie ein Übersetzer durch eine empathische Beziehung zum Text bzw. zur Situation der Figur zum Übersetzen motiviert wird, aber durch dieselbe ‚Einfühlung‘ auch zu geradezu autobiographischen Veränderungen der Figur bewegt wird, z. B. in: „Ich kann dem Vater nicht vergeben, daß er mich zwang...“; Goethe wollte in Göttingen Literatur studieren, aber der Vater zwang ihn, in Leipzig Jura zu studieren.

Empathie oder Einfühlung ist also kein Garant für Genauigkeit; sie ist aber ein Garant für etwas Wichtigeres: die Lebendigkeit der Figur, die psychologische Authentizität.

5.3. Die Beziehungsgestaltung wurde eben schon implizit gestreift: die größere soziale Unsicherheit Dorantes, der auch nicht geradewegs an die Frauen herankommen will, sondern „eines Herzens Meister“ werden möchte. Dem entspricht bei Goethe in dieser Passage ein noch stärker aufmunternder Ton Clitons. Cliton baut bei Goethe den jungen Mann noch stärker auf als im Original.

5.4. Das Realienproblem „Bartole“ wird durch Weglassen beseitigt.

Insgesamt: Die Schönheit der Verse, die lebendige Mündlichkeit, die Psychologisierung Dorantes stellen eine übersetzerische Glanzleistung dar. Formale Treue verbindet sich mit minimaler Umcharakterisierung der Figur.

6. Pierre Corneille: Der Lügner. Lustspiel in fünf Aufzügen und in Versen nach einem spanischen Lustspiel. Frei übertragen und für die deutsche Bühne bearbeitet von Anton Bing. Leipzig: Reclam, 1875.

Dorant. Mein längst gehegter Wunsch ist nun erfüllt.

Den Degen führe ich anstatt der Feder.

Mein Vater willigt ein; nach eigener Wahl

Entsage ich dem Plunder der Gesetze.

Ich eile frohen Herzens nach Paris,

Dem Land der schönen Welt, der Liebesfreuden.

Doch Clito, findest du, daß ich im Äußern

Auch wirklich einem Edelmann gleich?

Merkst du mir nichts mehr von dem Schüler an?

Schwer lernt sich nur beim Studium der Rechte

Die Kunst, ein modisches Gesicht zu machen.

Fast fürchte ich...

Clito. Herr! Fürchtet nichts für Euch.

Ihr weckt die Eifersucht von tausend Männern

In einer Stunde. Ton, Gesicht und Haltung

Verrathen nie, daß Ihr Student gewesen.

Ward jemals Barthol noch mit einem Antlitz,
Das Eurem ähnlich, abgemalt? Ich glaube,
Ihr werdet vielen Gatten Sorgen schaffen.
Doch sagt mir nun, wie Euch Paris gefällt?
Dorant. Der Platz ist schön; gar streng war das Gebot,
Das mich als Schüler ferne hielt von hier.
Doch du, o Glücklicher, der stets hier wohnte,
Du weißt gewiß, wie man sich hier vergnügt.
Sag' mir, wie ich der Damen Gunst erringe?

Ich kommentiere das nicht weiter, weil Bing keine Alexandriner schreibt. Das Beispiel kann – verglichen mit Goethes Versen - vor Augen führen, dass Reimlosigkeit und Prosanähe keineswegs zu besser sprechbaren oder genaueren Bühnentexten führen müssen. Der Text ist – und das halte ich für ein dramaturgisches Todesurteil – ziemlich witzlos.

7. Pierre Corneille: Der Lügner. Komödie. In deutsche Verse übertragen von Hans Schiebelhuth. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1954. (Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Erste Veröffentlichung. Nachwort von Fritz Usinger)

DORANT: Endlich zielt mich der Degen, lange wars mein Plan.
Ich hab die Tracht der hohen Schule abgetan.
Mein Vater wollte ein. Ich folg der Wahl jetzunder,
Und Abschied gänzlich gab ich dem Gesetzesplunder.
Bin drum mit dir hier in den Tuileries, inmitten
Der großen Stadt von Welt und leichter Liebessitten:
Sag an, wie steht mir Weltmannsmiene und –gebaren?
Kannst du, was den Scholaren noch verrät, gewahren?
Denn schwerlich lernt beim Studium rechtsgelehrter Sachen
Einer die Kunst, ein modisches Gesicht zu machen.
Fast fürchte ich...

KLITO: Seid außer Sorge, Euer Gnaden,
Allstündlich wird Euch Neid von Tausenden beladen,
Weil Euer Aussehen also edelmännisch strahlt.
Wie Ihr, so ward beileibe nie Barthol gemalt.
Ich seh im voraus manchen Ehmanns Unheil kommen.
Doch sagt, wie hat die Stadt Paris Euch eingenommen?
DORANT: Ich finde diese Luft unsäglich süß. Wie roh
War doch der Zwang, der lang mich fernhielt, daß ich so
Dich glücklich schätz, der immer hier geweilt! Bedeut
Mir drum, wie sich der Mann von Welt hierorts zerstreut!
Wie kann ich mich der Gunst der Damen anempfehlen?

7.1. Art der Mündlichkeit: Alexandriner, jedoch ohne systematische Zäsur in der Zeilenmitte und ohne den systematischen Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Reimen. Es handelt sich trotz der gelockerten Alexandriner-Bedingungen nicht um dieselbe lockere Mündlichkeit wie im Original. Die

Silbenzahl und die Paarreime sind zu einem Prokrustesbett der Mündlichkeit geworden, das den Übersetzer zu gewaltsamen Kürzungen („willte“) oder Streckungen („jetzunder“) zwingt. (Der Text ist Bing nachgebildet worden.)

Lexik und Satzbau: Schiebelhuth wollte offensichtlich *verfremdend* übersetzen. Er verfremdet durch eine *historisierende* Sprache („jetzunder“; „sag an“; „Euer Gnaden“; „allstündlich“; „hier geweit“; „bedeut mir“), die sogar grammatische Gewaltigkeiten wie „willte ein“ riskiert. Dazu kommen die ungewöhnlichen *Kollokationen* des Deutschen: Tracht *abtun*; Neid wird euch *beladen*; Aussehen *strahlt edelmännisch*. Dieser deutsche Text ist weit entfernt von der lockeren Mündlichkeit des Originals.

7.2. und 7.3. Figurensprache und Beziehungsgestaltung. Es handelt sich um eine museale, künstliche, gestelzte Sprechweise, die dem Bühnendeutsch des 19. Jahrhunderts nachgebildet ist: „Ihr“ und „Euch“ als höfliche Anrede; „Euer Gnaden“. Aus der eleganten Sprechweise von Dorante ist bei Schiebelhuth zum Teil „gotisch“ geworden (von Stackelberg 1978: 82). Der Text geht in die Richtung dessen, was ich in der Dramenübersetzung als „Exkulturation“ bezeichne (Kohlmayer 1996: 388): *niemand* spricht so. Auch die Beziehung zwischen Herr und Diener, die ja dasselbe museale Deutsch von sich geben, ist dadurch mumifiziert.

7.4. Bei Schiebelhuth gibt es ein massives Problem der Verständlichkeit, nicht nur durch das Beibehalten der Anspielung auf „Barthol“, sondern auch durch die Sprache selbst, die hier zum Hindernis der Verständigung mit dem Publikum geworden ist.

7.5. Hier stellt sich die Frage, ob die *suspension of disbelief* ausreichen könnte, damit das Publikum sich trotz allem in diese fingierte Theaterwelt einfühlen kann. Da dieser Text meines Wissens niemals aufgeführt wurde, also keine Theaterkritiken vorliegen, lässt sich hier keine empirisch gestützte Antwort geben. Aber sehr wohl lässt sich die hermeneutische Frage stellen: Wie ist dieser Text theoretisch zu erklären oder zu rechtfertigen?

Gehen wir davon aus, dass das verkrampte Deutsch Absicht ist. Dann bietet sich dafür Schleiermachers bekanntes *Entweder-Oder* als theoretische Begründung an. Schiebelhuth will offensichtlich den Leser geradezu mit verbaler Gewalt *zum Original hinbewegen*. Die deutsche Sprache muss alle möglichen „Verrenkungen“ ((Schleiermacher 1973: 55f) in Kauf nehmen, um den Eindruck zu erwecken, dass die Übersetzung ganz nah an der Alexandrinerform des Originals bleibt. Die Verrenkungen können geradezu als Dokumentationen oder gar als Garantie der Originaltreue angesehen werden, nichts anders als viele Passagen in Schleiermachers Platon-Übersetzungen das Deutsche gräzisieren.

Es war einer der Nebeneffekte von Schleiermachers Theorie und Übersetzungspraxis, dass der *Gestus* der Originalnähe, der sich in lexikalischen und grammatischen Verrenkungen der deutschen Sprache äußerte, als Wert an sich und als ästhetischer Gewinn angesehen wurde. Von Schleiermacher bis in die ersten Jahrzehnte der Bundesrepublik reicht die Reihe hochgelobter Übersetzungen aus dem griechischen oder französischen Theater, die schlechthin unspielbar und

ungenießbar sind. Dazu zählen auch die auch heute noch oft – meist in Unkenntnis – gelobten Alexandriner-Übersetzungen von Rudolf Alexander Schröder.

Schleiermacher begründete eine Übersetzungsideologie, die das Verfremden an sich zu einem Qualitätsbeweis machte. Im Nachwort von Schiebelhuths Übersetzung von 1954, die dann auch dreißig Jahre lang im Reclam-Verlag nachgedruckt wurde und den unglücklichen Gymnasiasten ein verkrampftes Deutsch als angebliches europäisches Kulturgut einzupropfen versuchte, stehen folgende unglaublichen Sätze:

„Dieses Stück ist von Hans Schiebelhuth in deutsche gereimte Alexandriner übertragen worden und man kann wohl sagen, daß es die schönsten Alexandriner sind, die jemals ein deutscher Dichter schrieb. Man hat dem Alexandriner immer vorgeworfen, er sei für die deutsche Sprache zu lang, zu wortreich und zu rhetorisch. Hier erscheint dieser Vers nun zum ersten Mal so, daß er überall dicht, gefüllt, lebendig und ohne überflüssiges Beiwerk ist“ (S. 71).

Angesichts solcher Verblendung erscheint es dringend geboten, die Schleiermacher-Verehrung der Übersetzungswissenschaft (ich denke hier vor allem an Venutis Propagierung des *Foreignizing*) zu entmythologisieren. Das theoretische *Entweder-Oder* sollte einem vernünftigen Kompromiss weichen, wie dies von Herder oder Schlegel unternommen wurde (und von Schleiermacher gelegentlich selbst praktiziert wurde. Vgl. Kohlmayer, im Druck).

Einfach gesagt: das Ziel des Übersetzens ästhetischer Texte muss in der treuen Schönheit oder schönen Treue liegen, nicht in der Produktion von Verrenkungen und hässlicher Treue, wie dies bei Schleiermacher und vielen Nachfolgern oft der Fall ist.

8. Corneille: The Liar. Translated and adapted by Ranjit Bolt. London: Oberon Books, 1989.

DORANTE: I've swapped my gown for what I've always wanted –
A sword. At last, Cliton, my father's granted
My dearest wish: I've finished with the law
And all its works – let's drink a toast to war!
But tell me, since we're in the Tuileries –
A place that throbs with style and gallantry –
Am I cut out to play the cavalier,
Or am I still too scholarly? I fear
The finer points of Tort and Contract may
Have left me permanently *démodé*.

CLITON: Monsieur Dorante! Law wasn't your vocation;
You're built for quite a different occupation –
That walk, those looks – they're hardly what I'd call
Scholarly. No, you ought to channel all
Your energies into seducing women –
Husbands 've got a lot of trouble coming.

D'you like it here?
DORANTE. This city is a jewel –
My studious exile seems all the more cruel.
But you're my valet – I'm expecting you
To find me some amusing things to do.
Tell me, for instance, how should I deport
Myself with women?

In England werden Übersetzungen meistens für ganz bestimmte Inszenierungen hergestellt, oft in Zusammenarbeit mit dem Regisseur. Es handelt sich meistens um Bearbeitungen oder um freies Übersetzen; immer sehr theaternah.

8.1. Versform und Art der Mündlichkeit. Keine Alexandriner, sondern fünfhebige Jamben mit Paarreim (Blankverse). Die Reimform schafft den Sprachwitz und die Eleganz des Textes.

Rhetorik: Fast zeilengenau, aber der Satzbau ist sehr verändert. Mündlichkeit, Spontaneität, Dialogizität (wechselseitige Anreden!) sehr verstärkt. Ein außerordentlich lebendiger Text voller Ausrufe, Anakoluthen, amüsanten Übertreibungen und überraschender Reime.

Lexik: englische Gegenwartssprache, zahlreiche Redewendungen; nur an Zitatwörtern („démodé“, „Monsieur“) als Übersetzung erkennbar; das „parakulturelle“ Modell (Kohlmayer 1996: 389).

8.2. und 8.3. Figurensprache und Beziehungsgestaltung. Änderungen der Charaktere: Dorante ist von Anfang an ein richtiger ‚Draufgänger‘ („Let's drink a toast to war!“) in der britischen Komödien-Tradition. Cliton bestärkt ihn von Anfang an darin, zum Schürzenjäger zu werden, während er bei Corneille den jungen Mann eher bremsen möchte.

Insgesamt schwungvoll, modern, aber die Charaktere zu sehr einander angeglichen. Ein Text, der den Schauspielern auf der Zunge zergeht.

9. Corneille: Der Lügner. Deutsch von Rainer Kohlmayer. Köln: Jussenhoven & Fischer Bühnenmanuskript, 2005

Dorante. Ich war die längste Zeit Jurist, adieu Talar,
ich hab ihn mit dem Schwert vertauscht, mein Vater war
zum Glück d'accord: ‚Mein Junge, folge deinem Stern!‘
Ich bin kein Paragraphentyp, ich leb zu gern,
ja, hier ist meine Welt, hier in den Tuilerien,
wo Schönheit, Glanz und Eleganz vorüberziehn.
Doch schau mich an: Bin ich ein echter Kavalier?
Hab ich nicht doch noch was vom Bücherwurm an mir?
Beim Jurastudium verlernt man mit Methode
den Sinn für Kunst, Geschmack und zeitgemäße Mode;
also wie seh ich aus...?

Cliton. Wie aus dem Ei gepellt!

Sie werden sehn, die Eifersucht der halben Welt
gilt diesem Gang und dem Gesicht. Von wegen Bücherwurm,
nein, keine Spur; ich seh voraus, wie Sie im Sturm
die Frauenherzen pflücken, ohne Hindernis:
Aber, zunächst einmal: Gefällt Ihnen Paris?

Dorante. Ich liebe die Pariser Luft, und welche Schande,
dass man mich studienhalber jahrelang verbannte.
Du kennst dich aus, du bist von hier und warst nie fort,
du weißt, wie man sich hier vergnügt. Ein off'nes Wort:
Wie macht der Mann sich hier die Damenwelt geneigt?

Alexandriner, aber mit dem Versuch, sie zu moderner, spontan klingender
Mündlichkeit umzumodeln, wie Bolt das im Englischen getan hat.
Redewendungen, spontaner Satzbau („Adieu Talar“).
Ein Versuch, der rhetorischen Schönheit der Corneilleschen Verse nahezukommen
und möglichst zeilengenau zu übersetzen. Ein Versuch, treu und schön zu
übersetzen.

10. Ergebnisse

10.1. Zur Mündlichkeit / Mündlichkeitsform.

Im Deutschen lassen sich *Alexandriner* relativ leicht schreiben. Goethe liefert dafür ein
perfektes Vorbild. Wenn man die Zäsurbedingung lockert und auch auf den
regelmäßigen Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen verzichtet, gewinnt
man als Übersetzer noch mehr Spielraum für die Herstellung derselben locker-
eleganten Mündlichkeit, die in den klassischen französischen Komödien Corneilles
und Molières zu finden ist. Es gibt die Möglichkeit der *belles fidèles*. Die Annäherung
an die *musikalische Natürlichkeit* der originalen Mündlichkeit ist das Ziel.

10.2. und 10.3. Zur Figuresprache und zum Beziehungsaspekt

Die Nachbildung der individuellen Sprechweise und damit der individuellen
Psychologie ist in der Versform ebenso möglich wie in Prosa. Oder anders herum
gesagt: die Änderung der Versform oder der Ersatz durch Prosa bringt keine
psychologischen oder semiotischen Vorteile. Auch die Beziehungsgestaltung ist
analog dem Original möglich.

10.4. Zum Problem der Verständlichkeit / Zu Schleiermachers Entweder-Oder.

a) Schleiermachers Entweder-Oder hatte nicht nur auf seine Platon-Übersetzungen,
sondern auch auf die spätere Übersetzungspraxis einen lähmenden Einfluss.
Schleiermacher entwickelte seine philologische Übersetzungstheorie anhand einer
toten Sprache (Altgriechisch). Von seinen philologischen Nachfolgern wurde das
Entweder-Oder auch auf die Übersetzung lebender Sprachen übertragen, wodurch
aus lebendigen Texten tote wurden.

b) Da für Schleiermacher nur die *Verfremdung* in Frage kam, ergibt sich ein Zwang
zu bewussten Verrenkungen; man macht sich der eigenen Sprache gegenüber
fremd, da man sich als Rezeptions-, nicht als Produktionsfaktor sieht. Durch diese
strategische Vorentscheidung wird einmal die objektiv gegebene Menge des zur

Verfügung stehenden Sprachmaterials eingeschränkt, zum anderen wird auch die Menge der subjektiven Möglichkeiten, die der kompromissbereite Übersetzer hätte, erheblich reduziert. Kreativität beruht auch auf sprunghaften, nicht ableitbaren Entscheidungen, die aber durch strategische Vorentscheidungen (wie Schleiermachers Entweder-Oder) geknebelt werden.

10.5. Zur Fiktionalität / Theatralität

Die Freiheit des literarischen Übersetzers besteht darin, die Texte aus der Fülle der lebendigen Gegenwartssprache heraus zu revitalisieren. Es geht nicht um die Rekonstruktion von Mumien, sondern um die Wiedergeburt von etwas Schönerem und Lebendigem. Der hermeneutische Drang zur Rekonstruktion des Originals darf nicht zur Lähmung der rhetorischen Ausdrucksmittel führen, wie dies an Schiebelhuths Text zu erkennen war.

Bibliographie:

- Forster, Michael N. (2010) *After Herder. Philosophy of Language in the German Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Forster, Michael N. (2011) *German Philosophy of Language. From Schlegel to Hegel and Beyond*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- Herder, Johann Gottfried (1975): *„Stimmen der Völker in Liedern“*. *Volkslieder. Zwei Teile 1778/79*. Hgg. von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam.
- Kerlen, Dietrich (2003): *Einführung in die Medienkunde*. Reclam: Stuttgart.
- Koch, Peter / Oesterreicher, Wulf (1985): „Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte“. In: *Romanistisches Jahrbuch* 36. 15-43.
- Kohlmayer, Rainer(1996) *Oscar Wilde in Deutschland und Österreich. Untersuchungen zur Rezeption der Komödien und zur Theorie der Bühnenübersetzung*. Tübingen: Niemeyer.
- Kohlmayer, Rainer (2002) „Die implizite Theorie erfolgreicher Literaturübersetzer. Eine Auswertung von Interviews“. In: Rapp, Reinhard (Hg.) *Sprachwissenschaft auf dem Weg ins dritte Jahrtausend. Teil II: Sprache, Computer, Gesellschaft*. Frankfurt am Main u.a.: Lang. 331-339.
- Kohlmayer, Rainer (2004) „Literarisches Übersetzen : die Stimme im Text“. In: DAAD (Hg.). *Germanistentreffen Deutschland - Italien: 8.-12.10.2003. Dokumentation der Tagungsbeiträge*. Bonn: DAAD. 465 – 486.
- Kohlmayer, Rainer (2010): „Drama und Dramenübersetzung. Theatrale Infrastruktur und kulturelle Stereotype als Transferblockaden. Am Beispiel deutscher und englischer Molièreübersetzungen“. In: Mengel, Ewald / Schnauder, Ludwig / Weiss, Rudolf (eds.): *Weltbühne Wien / World-Stage Vienna. Vol. 1: Approaches to Cultural Transfer*. WVT: Trier. 143-172 (zuvor in *Die Schnake. Zft. für Sprachkritik, Satire, Literatur* 29+30, Juni 2009. 1-41).
- Kohlmayer, Rainer (2012) „Rhetorik und Theorie der Literaturübersetzung“. In: Cercel, Larisa / Stanley, John (Hg.) *Unterwegs zu einer hermeneutischen Übersetzungswissenschaft. Radegundis Stolze zu ihrem 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr Verlag. 131-152 (ebenso in *Die Schnake. Zft. für Sprachkritik, Satire, Literatur* 31+32, Juli 2010. 1-24).
- Novalis (1957) *Fragmente I*. Hgg. von Ewald Wasmuth. Lambert Schneider: Heidelberg (= Werke / Briefe / Dokumente. Zweiter Band).
- Pavis, Patrice (1987): *Dictionnaire du théâtre*. Messidor: Paris.

- Poltermann, Andreas (1997) «Antikolonialer Universalismus: Johann Gottfried Herders Übersetzung und Sammlung fremder Volkslieder». In: Bachmann-Medick, Doris (Hg.): *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Schmidt: Berlin. 217-259.
- Renner, Frederick M. (1989): *Interpretatio. Language and Translation from Cicero to Tytler*. Rodopi: Amsterdam / Atlanta.
- Schlegel, August Wilhelm (1962) *Sprache und Poetik. Kritische Schriften und Briefe I*. Hgg. Von Edgar Lohner. Stuttgart: Kohlhammer.
- Schleiermacher, Friedrich (1973) "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens" In: Störig, Hans-Joachim (Hg.) *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 38-70.
- Stackelberg, Jürgen von (1978): *Weltliteratur in deutscher Übersetzung*. Wilhelm Fink Verlag: München.
- Stackelberg, Jürgen von (2007): „Ist Paris nicht schön?“ – *Corneilles Menteur, übersetzt von Goethe und von Rainer Kohlmayer*“. In: J. v. St.: *Grenzüberschreitungen*. Universitätsverlag: Göttingen. 189-197.