

Rainer Kohlmayer

Rezension von Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk (Hrsg.). *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995. 327 S. [Forum modernes Theater: Schriftenreihe; Bd. 18]. In: Target 10, 1998, S. 166-170.

Der Göttinger Sonderforschungsbereich "Die literarische Übersetzung" (Abteilung Drama und Theater) legt hier nach dem von Fritz Paul et al. 1993 herausgegebenen Band zum zweiten Mal einen Sammelband zum Problem der Komikübersetzung vor. Das einheitliche Rahmenthema lautet, inwiefern Originale und Übersetzungen jeweils an spezifische "Lachkulturen" angepaßt sind bzw. translatorisch angepaßt werden (müssen?). Wenn man aber Bachtins auf den mittelalterlichen Volkskarneval und seine literarische Fortsetzung bei Rabelais gemünzten Begriff der "Lachkultur" aus seinem Kontext herauslöst und zu einem generellen "Deutungshorizont" (S. 11) ausweitet, wie Thorsten Unger dies im Einleitungssessay vorschlägt, wird die "Lachkultur" zu einem reichlich vagen Konzept: "mentalitätsbedingte Dispositionen" (S. 10), "gewisse soziale, regionale, nationale oder historische Vorlieben für bestimmte komisierende Verfahrensweisen" (S. 13). Das klingt doch sehr nach inflationärer Beliebtheit eines Begriffes, der alle charakteristischen intensionalen Merkmale eingebüßt hat. Der Versuch, den Begriff der "Lachkultur" gegenüber der Gesamtkultur abzugrenzen, wirft noch größere Probleme auf. Unger schlägt ein Verständnis der Lachkultur als einer "Teilkultur" vor, die "vergleichbar ist etwa mit einer Trauerkultur, einer Eßkultur oder auch einer Streit- und Konfliktkultur" (S. 18). Dabei orientiert er sich an der harmonisierenden Lachtheorie des deutschen Philosophen Joachim Ritter, der im Jahre 1940 - Datum und geistiger Kontext von Ritters Aufsatz werden mit keinem Wort gestreift - das Lachen affirmierend auf "die den Menschen je bestimmende Lebensordnung" bezog: Durch Lachen werde ausgedrückt, daß bestimmte Aspekte, die normalerweise aus einer gegebenen Ordnung ausgeschlossen seien, "positiv zu dieser Ordnung dazugehören" (S. 18). Als Ritter seine affirmierende Lachtheorie veröffentlichte, war in Deutschland *nur* positive Komik zugelassen. Mir schwant, daß zwischen diesem Kontext und Ritters Komiktheorie ein fragwürdiger Zusammenhang besteht. Ein Gegenvorschlag: "Das anarchische Gelächter der Komödie ist Kritik an den Konstrukten des menschlichen Geistes, jenen zumal, die sich mit Pomp und Feierlichkeit garnieren", schreibt Herbert Mainusch (in Fortführung von Gedanken Friedrich Schlegels) im Vorwort eines Essaybandes über die *Europäische Komödie*. Die neue Göttinger Aufsatzsammlung scheint mir demgegenüber von einem allzu gezähmten und ordnungsbeflissenen Komik- und Komödienbegriff auszugehen. Man möge jetzt bitte nicht ironisch kontern, hierin spiegele sich nun einmal die gebremste "deutsche Lachkultur".

Allerdings muß man den Herausgebern und Beiträgern zugestehen, daß ihnen jedes dogmatische Denken fremd ist. Wie der Titel des Buches schon

vorsorglich in Frageform formuliert ist, so verstehen sich auch Ungers präzise Einleitung und die 13 Einzelbeiträge als Anregungen, Vorschläge, Arbeitsproben. Und der Sammelband enthält in der Tat viele Anregungen für kulturwissenschaftlich orientierte Übersetzungsforscher. Ich kann die Beiträge natürlich nur sehr knapp kommentieren, was zwangsläufig zu Reduktionen führt.

Die ersten vier Aufsätze befassen sich mit *Prosatexten*. - Frank-Rutger *Hausmann* lobt und erläutert die Rabelais-Übersetzung des Elsässers Johann Fischart und wagt die globale These, das Ausscheiden des Elsaß aus dem Reichsverband Ende des 17. Jahrhunderts habe "zugleich auch den Rückgang einer deutschsprachigen Lachkultur bedeutet" (S. 33). - Heinz Otto *Luthe* trägt, meist mit Beispielen aus Rabelais, mit erheblichem terminologischem Aufwand Überlegungen vor über die unterschiedlichen Übersetzungsprobleme bei Wortkomik (praktisch nicht übersetzbar) und Sachkomik (universal transferierbar, aber historisch-kulturell kommentierungsbedürftig, daher ohne komische Wirkung). Mein Einwand: Wortkomik an sich ist doch wohl etwas Universales, wenn auch der Typ der Wortkomik entsprechend dem jeweiligen Sprachmaterial variieren wird; daher ist deren Übersetzbarkeit bzw. Ersetzbarkeit vor allem abhängig von der Kreativität des Übersetzers: siehe Hausmann über Fischarts "kongeniale Übertragung" Rabelais' (S. 38)! - Hermann *Krapoth* bespricht an einem interessanten Beispiel des Konflikts zwischen portugiesischen und japanischen Eßkonventionen (aus dem Reisebericht von Fernao Mendes Pinto) die enge Verwandtschaft zwischen Komik und Fremdheit. - Ursula *Delhougne* gibt eine Kostprobe aus einer vermutlich entstehenden größeren Arbeit über die deutschen Übersetzungen des *Don Quijote*. Sie glaubt, in den deutschen Versionen vom 17. bis zum 19. Jahrhundert eine allmähliche Verfeinerung des Komikgeschmacks nachweisen zu können.

Die nächsten sieben Beiträge befassen sich mit der Übersetzung von theatraler Komik. In der Regel wird dabei zuerst der Originaltext und -kontext interpretiert bzw. rekonstruiert, danach die Übersetzung verglichen. Gelegentlich werden auch Theateraufführungen als Rezeptionsbelege herangezogen, aber in der Regel nur selektiv bzw. methodisch unzureichend. - Thomas *Hillmann* vergleicht, wie Goldonis *Il cavaliere di buon gusto* (1750) von einem Anonymus für eine (nicht näher beschriebene) Wiener Aufführung im Jahre 1760 und Goldonis *La donna di garbo* (1742) von Johann Christian Bock für eine (wenig erfolgreiche) Hamburger Aufführung im Jahre 1775 übersetzt bzw. bearbeitet wurde. Hillmann referiert interessante Beobachtungen, aber man fragt sich doch, was bei diesem disparaten Nebeneinander eigentlich das tertium comparationis und das Erkenntnisziel sein kann. Die deterministischen Schlüsse, die der Autor zieht ("Zielkulturelle Dispositionen bewirken [...] und dgl.) schießen jedenfalls weit über das vorgelegte Belegmaterial hinaus. - Bärbel *Fritz* vergleicht Calderóns *El secreto a voces* auf der spanischen, italienischen und deutschsprachigen Bühne, wobei sie pointiert gegen den Rahmen einer "nationalspezifischen 'Lachkultur'" und zugunsten eines "europäischen" Kulturreformprogramms (S. 129) argumentiert; die Differenzen der Rezeption seien in erster Linie mit "der institutionellen Ausdifferenzierung verschiedener Theaterformen" (S. 143), nämlich in

"Volkstheater" gegenüber "Bildungstheater" zu erklären. - Thomas *Keck* liefert den am breitesten angelegten Beitrag: Er stützt sich auf 46 deutsche Versionen von Molières *Malade imaginaire*, allerdings vergleicht er dann lediglich die unterschiedliche Wiedergabe von Argans makkaronischem Danklied nach seiner erfolgreichen Doktorpromotion: "Vobis, vobis debeo / Bien plus qu'à naturae et qu'à patri meo [...]". Keck behauptet, mit der musikalischen Doktorpromotion verlasse Molière die Ebene des Lachens über Argan als "Bloßstellung eines sozialen Defektes" und begeben sich damit vom "comique significatif" auf die höhere Ebene des "comique absolu" (Baudelaire), dessen "Sinn und Zweck die übergreifende, festliche Freude" des Miteinander-Lachens sei (S. 155). Das leuchtet mir nicht ein; denn die Frage ist doch, was man als "sozialen Defekt" definiert: Ist Argans Charakter der alleinige soziale Defekt oder ist es nicht auch (oder eher) die Macht der Ärzte? Jedenfalls scheint mir Molière durch die herrliche Farce von Argans Doktorpromotion zum Stückausklang die ganze Ärzteschaft dem Gelächter des Publikums preiszugeben. Ansonsten enthält Kecks flott formulierter Aufsatz sehr viele anregende Gedanken, aber auch eine Reihe von voreiligen Behauptungen (z.B. dieser oder jener Text sei "unspielbar", ohne daß die tatsächliche Inszenierungsgeschichte befragt worden wäre; außerdem macht ein guter Regisseur sogar das Telefonbuch spielbar). - Norbert *Greiner* untersucht an fünf Textbeispielen, wie die Übersetzer Wieland und Schlegel Shakespeares Komik übersetzten, wobei er, die traditionelle Wertung umkehrend, Wielands gelegentliche größere Textnähe herausstreicht. Dabei übersieht er geflissentlich einige ganz entscheidende Pluspunkte Schlegels (so z.B. in seinem Beispiel 2: "I will roar you as gently as any sucking dove"; Wieland: "ich will so artig brüllen wie irgend eine junge Daube"; Schlegel: "ich will euch so sanft brüllen, wie ein saugendes Täubchen", S. 198f.). - Auch Thorsten *Unger* befaßt sich mit Shakespeare, und zwar mit *Love's Labour's Lost* in den Übersetzungen von Lenz und Eschenburg. Bei Lenz sei eine Aktualisierungstendenz zu erkennen, Eschenburg verharre in philologischer Blutleere (S. 219). In einer weit ausholenden Darstellung des geistesgeschichtlichen Hintergrunds und mit Bezug auf einen erst kürzlich wiedergefundenen Essay von Lenz gelingt es Unger überzeugend, Lenz' übersetzerische Entscheidungen im "Wandel der Liebessemantik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts" (S. 235) zu verankern. - Ulrike *Bunge* vergleicht Ionescos *La Cantatrice chauve* (1948/49) und *Les Chaises* (1952) mit der jeweils 1959 erschienenen deutschen Übersetzung der Stücke. Der Übersetzer des ersten Stücks habe "den Horror und damit die Absurdität in Ionescos Lachen" gemindert (S. 249); in der deutschen Rezeption habe folglich die Komik dominiert - wie (laut Fußnote) allerdings auch in Frankreich (S. 252). In *Les Chaises* wiederum hätten die Übersetzer die Komik reduziert zugunsten der "Erfahrung der metaphysischen Leere" (S. 259), mit entsprechend einseitiger Theaterrezeption. Bunge behauptet allen Ernstes, dieser Befund lasse sich (trotz Wedekind, Sternheim, Brecht oder Dürrenmatt?) "nur mit einem durch die deutsche Bühnentradition zu begründenden Streben nach einer klaren Unterscheidung zwischen Komik und Tragik" (S. 259) erklären. Werden hier nicht Deutungsmuster des 18. Jahrhunderts auf das 20. Jahrhundert übertragen? - Sophia *Totzeva* untersucht Probleme der

Übersetzung von Schnitzlers *Reigen* und *Anatol* ins Bulgarische. Ihr poetologischer Exkurs über Schnitzlers Sprachskepsis (S. 269-273) ist ausgezeichnet. Die Begründungen ihrer (eigenen) Übersetzungslösungen und der theatralen Rezeption kommen mir problematisch vor. So behauptet sie, die Nebentextanweisung "triumphierend" in *Anatol* suggeriere (bzw. präsupponiere) die vorausgehende ausgedehnte Pause, die sie in zwei verschiedenen Inszenierungen des Stückes registriert habe (S. 276). Dabei dürfte für jeden Regisseur gewiß auch eine Rolle spielen, daß Cora ja unter Hypnose steht - ein Zustand, der von vornherein verschleppte Antworten begünstigt, vor allem natürlich bei entscheidenden Fragen wie "liebst du mich?" Totzevas punktuell ausgehen und Ausdeuten von "Ansatzwörtern" (S. 277) erscheint mir eigentümlich wortfixiert und theaterfern. Für den Bühnenübersetzer und den Regisseur ist der verbale Dramentext immer figuren- und szenenbezogen. Totzevas Textbegriff ist nicht holistisch.

Die letzten beiden Beiträge erweitern die Perspektive. - Björn *Ekman* behandelt in einem glasklaren und höchst lesenswerten Aufsatz die Untertitelung der deutschen *Motzki*-Serie für das dänische Fernsehen. - Horst *Turk* spaziert im Schlußbeitrag mit dem Leser auf für Nichthegelianer oft rätselhaft gewundenen Pfaden flink und locker durch die unterschiedlichen Komiktheorien - ein monologisches brainstorming zwischen anthropologischen, kultur- und literaturtheoretischen Überlegungen voller Begriffsnuancierungen und überraschender Gedankenverbindungen. Ich wage es nicht, Turks interdisziplinäre Gedankenspiele in meinem beschränkten Verständnis zusammenfassen oder gar kritisieren zu wollen.

Insgesamt eine stimulierende Aufsatzsammlung, deren Vielfalt beweist, daß das Fragezeichen im pauschalisierenden Titel berechtigt ist. Je genauer man sich auf die Idiosynkrasien der Übersetzer und Kontexte einläßt, desto eher ist mit interessanten Entdeckungen zu rechnen.

Zum Schluß möchte ich kritisch anmerken, daß mir rund 20 Druck- und Sprachfehler aufgefallen sind, von denen einige ausgesprochen komisch wirken, wie S. 280, wo eine fremdsprachige Theaterkritik folgendermaßen verdeutscht wird: "Verlorengegangen ist aber das vieldeutig Unausgesagte, das ein *verkneiftes Grinsen* hervorruft. Im unbekanntem Revier läßt sich die ganze *Besatzung* von einem tadelhaften Geschmack sowie von einer verständlichen Vorsicht leiten." Oder zwei Stellen S. 313, wo zuerst der eigene, dann auch noch fremde Körper in die "Wagschale" geworfen werden - ein Rabelaischer Kalauer für das 'Bett' als Stätte der Risiken?

References

- Mainusch, Herbert, Hrsg. 1990. *Europäische Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
 Paul, Fritz, Wolfgang Ranke und Brigitte Schultze, Hrsg. 1993. *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*. Tübingen: Narr.